



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**Δημόσιες πολιτικές και κρατικές παρεμβάσεις στη σύγχρονη τέχνη κατά τη
περίοδο της Μεταπολίτευσης**

Σπυρίδων Μάκκας

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Γεώργιος Κόκκινος	Καθηγητής	Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης	Πανεπιστήμιο Αιγαίου	Επιβλέπων
Παναγιώτης Κιμουρτζής	Καθηγητής	Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης	Πανεπιστήμιο Αιγαίου	Μέλος Τριμελούς Επιτροπής
Άρης Σαραφιανός	Αναπληρωτής Καθηγητής	Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας	Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων	Μέλος Τριμελούς Επιτροπής
Σωτήριος Ντάλης	Αναπληρωτής Καθηγητής	Τμήμα Μεσογειακών Σπουδών	Πανεπιστήμιο Αιγαίου	Μέλος
Πολύκαρπος Καραμούζης	Καθηγητής	Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης	Πανεπιστήμιο Αιγαίου	Μέλος
Ανδρέας Ανδρέου	Καθηγητής	Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης	Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας	Μέλος
Λία Γυιόκα	Αναπληρώτρια Καθηγήτρια	Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών	Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης	Μέλος

Ρόδος, 15 Νοεμβρίου 2023

Είμαι ο αποκλειστικός συγγραφέας της υποβληθείσας Διδακτορικής Διατριβής με τίτλο «Δημόσιες πολιτικές και κρατικές παρεμβάσεις στη σύγχρονη τέχνη κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης». Η συγκεκριμένη Διδακτορική Διατριβή είναι πρωτότυπη και εκπονήθηκε αποκλειστικά για την απόκτηση του Διδακτορικού διπλώματος του Τμήματος Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης. Κάθε βοήθεια, την οποία είχα για την προετοιμασία της, αναγνωρίζεται πλήρως και αναφέρεται επακριβώς στην εργασία. Επίσης, επακριβώς αναφέρω στην εργασία τις πηγές, τις οποίες χρησιμοποίησα, και μνημονεύω επώνυμα τα δεδομένα ή τις ιδέες που αποτελούν προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας άλλων, ακόμη κι εάν η συμπερίληψή τους στην παρούσα εργασία υπήρξε έμμεση ή παραφρασμένη. Γενικότερα, βεβαιώνω ότι κατά την εκπόνηση της Διδακτορικής Διατριβής έχω τηρήσει *απαρέγκλιτα* όσα ο νόμος ορίζει περί διανοητικής ιδιοκτησίας και έχω συμμορφωθεί πλήρως με τα προβλεπόμενα στο νόμο περί προστασίας προσωπικών δεδομένων και τις αρχές Ακαδημαϊκής Δεοντολογίας.

Ημερομηνία: 15/11/2023

Ο Δηλών

Σπυρίδων Μάκκας



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**Δημόσιες πολιτικές και κρατικές παρεμβάσεις στη σύγχρονη τέχνη
κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης**

Σπυρίδων Μάκκας

Ρόδος, 15 Νοεμβρίου 2023

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΥΝΟΨΗ.....	7
ABSTRACT	10
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι.....	20
Μαζική κατανάλωση και διεύρυνση του κοινού. Μητροπολιτικό εφήμερο: η γέννηση μιας νέας πρότασης για τον εκδημοκρατισμό των πολιτιστικών θεσμών στα τέλη της δεκαετίας του '70.....	20
1. Δημόσια πολιτική και νοηματοδοτήσεις της έννοιας του πολιτισμού.....	20
2. <i>Estate Romana</i> και μητροπολιτικό εφήμερο.....	30
3. Η γέννηση του «εφήμερου» στην Ελλάδα κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης.....	37
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ.....	61
Τέχνη και δημόσιες πολιτικές κατά την περίοδο της Επταετίας.....	61
1. Εικαστικές τέχνες και Δικτατορία.....	69
2. Οι διεθνείς εξελίξεις και οι ελληνικές συμμετοχές στο εξωτερικό.....	95
3. Οι αντιδράσεις και η αμφισβήτηση του καθεστώτος από τους Έλληνες δημιουργούς.....	102
4. Συμπεράσματα.....	112
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ.....	120
Τέχνη και δημόσιες πολιτικές κατά την πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης (1974 - 1981).....	120
1. Η εγκαθίδρυση της δημοκρατίας και οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες στην πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο.....	120
2. Το Υπουργείο Πολιτισμού και η κυβερνητική πολιτική στους τομείς της πολιτιστικής κληρονομιάς και του σύγχρονου πολιτισμού.....	125
3. Οι συνέπειες και ο αντίκτυπος της κυβερνητικής πολιτικής για τον σύγχρονο πολιτισμό και η έλλειψη κρατικών υποδομών: Η δραστηριότητα των ιδιωτικών αιθουσών τέχνης και η άκρατη εμπορευματοποίηση.....	132
4. Οι προσδοκίες των ανθρώπων της τέχνης από το κράτος: η εξωθεσμική δραστηριότητα και η δημιουργία καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων.....	135
5. Η δημόσια συζήτηση και οι πρωτοβουλίες για τη δημιουργία μουσείου σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα.....	145
6. Η καλλιτεχνική κοινότητα διχάζεται: Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση και ο Ελληνικός Μήνας του Λονδίνου.....	152
7. Οι κύριοι άξονες της κρατικής πολιτικής για τη σύγχρονη τέχνη: αγορές έργων τέχνης, επιχορηγήσεις φορέων και οργάνωση ελληνικών συμμετοχών σε εκθέσεις του εξωτερικού.....	170
7.1. Οι αγορές έργων τέχνης.....	171

7.2. Οι επιχορηγήσεις φορέων.....	174
7.3. Η οργάνωση εκθέσεων στο εξωτερικό.....	178
8. Η επανίδρυση του Εικαστικού Επιμελητηρίου και η κυβερνητική πολιτική στις αρχές τις δεκαετίας του 1980.....	193
9. Ο κατευνασμός των πολιτικών παθών: μνήμη, πολιτικοποιημένη τέχνη και λογοκρισία.....	196
ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV.....	202
Η δεκαετία του 1980: Πολιτική - Κοινωνία - Τέχνες.....	202
1. Μεταπολίτευση: Μεθοδολογία και επιστημονική έρευνα. Το ζήτημα της περιοδολόγησης και οι νοηματοδοτήσεις του όρου.....	202
2. Πολιτική και κοινωνία.....	205
3. Μαζικός πολιτισμός και τέχνες.....	214
ΚΕΦΑΛΑΙΟ V.....	234
Τέχνη και δημόσιες πολιτικές κατά τη δεύτερη περίοδο της Μεταπολίτευσης.....	234
1. Το Υπουργείο Πολιτισμού και οι άξονες της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής.....	234
2. Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τη δεκαετία του '80.....	241
3. Κρατική πολιτική και σύγχρονη τέχνη.....	251
3.1. Τα μεγάλα εικαστικά γεγονότα και η έλλειψη μόνιμων εκθεσιακών υποδομών.....	252
3.2. Επιχορηγήσεις φορέων και αγορές έργων τέχνης.....	275
3.3. Ελληνικές συμμετοχές στο εξωτερικό.....	279
4. Συμπεράσματα.....	303
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	307
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	312
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	343
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ.....	343

ΣΥΝΟΨΗ

Στην παρούσα εργασία διερευνώνται οι ιδεολογικές πτυχές της δημόσιας πολιτικής στον χώρο της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας από το 1967 και την περίοδο της δικτατορίας των Συνταγματαρχών έως τα τέλη της δεκαετίας του '80.

Οι συγκεκριμένες πολιτικές εκφράστηκαν μέσα από προγραμματικές διακηρύξεις, νομοθετικές παρεμβάσεις, δικτύωση με εξωθεσμικές δράσεις, πρωτοβουλίες σε σχέση με την παραγωγή, διακίνηση και πρόσληψη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, επιλογές προσώπων, κρατικές οργανωτικές δομές, συγκρότηση επιτροπών, απονομή καλλιτεχνικών συντάξεων και βραβείων, επιχορηγήσεις φορέων, αγορές έργων τέχνης και συμμετοχές Ελλήνων καλλιτεχνών και τεχνοκριτικών σε εγχώριες και διεθνείς εκθέσεις. Στην παρούσα μελέτη, επίσης, καταγράφονται οι κριτικές και οι προσδοκίες των ανθρώπων της τέχνης από τους θεσμούς και το κράτος, η ανάλυση των οποίων συνιστά μια άλλη οπτική για την κατανόηση των ιδεολογικών παραμέτρων στο σχεδιασμό και την υλοποίηση της δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής.

Η σχετική έρευνα στηρίζεται κυρίως στο διοικητικό αρχείο (αποφάσεις, εισηγήσεις, ενημερωτικά σημειώματα εσωτερικής αλληλογραφίας, εγκύκλιοι, νομοθεσία, πρακτικά επιτροπών, αλληλογραφία με καλλιτέχνες, θεωρητικούς, εκπροσώπους προξενικών αρχών και άλλων κρατικών φορέων, έγγραφα οικονομικής διαχείρισης, δημοσιεύματα, κατάλογοι εκθέσεων, κλπ.), που τηρείται από το 1960 στη Διεύθυνση Εικαστικών, Αρχιτεκτονικής, Φωτογραφίας και Μουσείων Σύγχρονου Πολιτισμού του Υπουργείου Πολιτισμού. Παράλληλα, χρησιμοποιήθηκε υλικό από τα αρχεία του Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, ενώ σημαντικά στοιχεία αντλήθηκαν από σχετικά δημοσιεύματα του Τύπου της εποχής και από εξειδικευμένη αρθρογραφία και βιβλιογραφία.

Τις τελευταίες δεκαετίες η Μεταπολίτευση αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης επιστημονικών κλάδων όπως η ιστορία, η πολιτική επιστήμη, η κοινωνιολογία, η κοινωνική ανθρωπολογία, οι διεθνείς σχέσεις, η πολιτιστική διαχείριση, η φιλολογία, η λογοτεχνική κριτική, η ιστορία της τέχνης και του κινηματογράφου, η θεατρολογία και η μουσικολογία. Το εντεινόμενο ενδιαφέρον για αναζήτηση ποικίλων πρωτογενών πηγών και η διάθεση επανεξέτασης των πολιτικών και πολιτισμικών τάσεων της εποχής, ως μια ενδοσκοπική διαδικασία αναζήτησης των αιτιών που

προκάλεσαν την ελληνική οικονομική κρίση, εδραίωσαν τη Μεταπολίτευση ως ένα πεδίο ιστορικής έρευνας. Η συγκεκριμένη εργασία ακολουθεί αυτήν ακριβώς την ερευνητική πορεία, επιχειρώντας να συνεισφέρει σ' ένα ούτως ή άλλως ελλιπές γνωστικό πεδίο που δεν έχει διερευνηθεί συστηματικά και συγκεντρωτικά τουλάχιστον για τις πτυχές στις οποίες αναφερόμαστε. Ωστόσο, αυτό που κάνει ενδιαφέρουσα την παρούσα μελέτη είναι το γεγονός ότι αντλεί πηγές και συσχετίζει πληροφορίες από ένα αδημοσίευτο διοικητικό αρχείο το οποίο αναφέρεται σε εποχές κρίσιμες της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, όπως π.χ. το αρχειακό υλικό της περιόδου 1967 - 1974. Μολονότι οι φάκελοι της Επταετίας που διασώθηκαν από την πυρά του 1989 είναι λιγοστοί, εντούτοις το υλικό που φυλάσσεται είναι σπάνιο και ενδεικτικό μιας πολιτικής ατμόσφαιρας που δικαίως χαρακτηρίστηκε σκοτεινή και ζοφερή.

Η συγκεκριμένη μελέτη αποσκοπεί σε δύο σημαντικά ερευνητικά ζητούμενα. Το πρώτο αφορά στην καταγραφή, ταυτοποίηση και τεκμηρίωση των πολλών και διάσπαρτων πληροφοριών που προέρχονται από δημοσιεύματα και αρχειακές πηγές με σκοπό τη δημιουργία ενός ενιαίου σώματος - αφηγήματος που θα βοηθήσει τους μελλοντικούς μελετητές να αποκτήσουν μια σαφή και ενιαία εικόνα των διοικητικών και καλλιτεχνικών πεπραγμένων αυτής της εποχής. Το δεύτερο έχει να κάνει με την πρόθεσή μας να απαντήσουμε σε μια σειρά ερωτημάτων που σχετίζονται με το εάν και σε ποιον βαθμό το ελληνικό κράτος συντέλεσε στη διαμόρφωση των εξελίξεων στο χώρο της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας και με τι τρόπους ασκήθηκαν ορισμένες μορφές κρατικής παρεμβατικότητας στις υπό εξέταση ιστορικές περιόδους. Εντός αυτού του θεωρητικού πλαισίου θα δοθούν απαντήσεις σε καίρια για την εξέλιξη της έρευνας ερωτήματα, όπως: 1) Ποιοι ήταν οι κύριοι άξονες της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής σε κάθε περίοδο και πώς αυτοί συνδέονται με τα κυρίαρχα μοντέλα πολιτισμικής αντίληψης που αναπτύσσονται στη χώρα τις δεκαετίες του 1970 και του 1980; 2) Αφομοίωσε και -αν ναι- σε ποιο βαθμό η κρατική μηχανή τις συχνές πολιτικές αλλαγές και την εναλλαγή κυβερνήσεων σ' αυτή την περίοδο; 3) Υπήρξε σε κάθε εναλλαγή εξουσίας αυτό που αποκαλούμε συνέχεια του κράτους; 4) Πόσο επηρέασε στον σχεδιασμό της δημόσιας πολιτικής το πολιτικό κόστος; 5) Με ποιους εξωθεσμικούς παράγοντες και φορείς συνεργαζόταν το Υπουργείο Πολιτισμού; 6) Ποιος ο ρόλος των επιμελητών εκθέσεων στη διαμόρφωση της κρατικής πολιτικής για τις εικαστικές τέχνες; 7) Πώς αντιδρούσε κάθε φορά το κράτος στα αιτήματα και στις προσδοκίες των Ελλήνων καλλιτεχνών; 8) Ήταν κάθε φορά η προσέγγιση στα

προβλήματα που ανέκυπταν δυναμική ή συναινετική ή μήπως η διοίκηση (πολιτικοί προϊστάμενοι και ανώτερη υπαλληλία) προτίμησε τον δρόμο της αδράνειας και της αποστασιοποίησης; 9) Αφομοιώθηκαν διαδικασίες και πρακτικές διάφορων πολιτιστικών προτύπων (στοιχεία, αξίες, αντιλήψεις) από το εξωτερικό –και πρωτίστως από τις χώρες της ΕΟΚ- στους τομείς της ανάπτυξης, προβολής και προώθησης της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας; 10) Επηρέασαν τα διάφορα καλλιτεχνικά κινήματα την άσκηση της δημόσιας πολιτικής και αν ναι με ποιον τρόπο; 11) Καλύπτονταν και με ποιο τρόπο τα κενά που άφηνε πίσω της η άσκηση της δημόσιας πολιτικής και τι ρόλο διαδραμάτισε σ’ αυτό η ιδιωτική πρωτοβουλία; 12) Ποια πολιτική ακολούθησε το Υπουργείο Πολιτισμού στον τομέα της καλλιτεχνικής εκπροσώπησης στις διεθνείς εκθέσεις του εξωτερικού; 13) Διαδραμάτισε ρόλο και σε ποιες περιόδους η αναγκαιότητα προσαρμογής σε πολιτικές σφικτής δημοσιονομικής πειθαρχίας; Και, τέλος, 14) ποιες πρακτικές και πρωτοβουλίες της περιόδου μεταβιβάστηκαν ως «κληρονομιά» στη σημερινή δημόσια διοίκηση;

ABSTRACT

In this PhD thesis, the ideological aspects of public policy in the field of contemporary art investigated, starting from 1967 and the period of the dictatorship of the Colonels and until the end of the 80s.

The specific policies were expressed through programmatic declarations, legislative interventions, networking with extra-institutional actions, initiatives in relation to the production, circulation and recruitment of artistic creation, selection of persons, state organizational structures, formation of committees, awarding of artistic pensions and prizes, grants from institutions, art purchases and participation of Greek artists and technical critics in domestic and international exhibitions. In the present study, the criticisms and expectations of art people from the institutions and the state are recorded, the analysis of which constitutes another perspective for understanding the ideological parameters in the design and implementation of public cultural policy.

The relevant research is mainly based on the administrative file (decisions, proposals, information notes of internal mail, circulars, legislation, minutes of committees, correspondence with artists, theorists, representatives of consular authorities and other state bodies, financial management documents, publications, exhibitions catalogues, etc.), held since 1960 at the Department of Visual Arts, Architecture, Photography and Contemporary Culture Museums of the Hellenic Ministry of Culture. Additionally, material from the archives of the Institute of Contemporary Greek Art (ISET) was used, while important elements were drawn from relevant press publications of the time and from specialized articles and bibliography.

In recent decades, Metapolitefsi has been the subject of study by disciplines such as history, political science, sociology, social anthropology, international relations, cultural management, philology, literary criticism, history of art and cinema, theater and musicology. The intensified interest in searching for a variety of primary sources and the willingness to re-examine the political and cultural trends of the time, as an introspective process of searching for the causes that caused the Greek economic crisis, established Post-colonization as a field of historical research. This specific work follows exactly this research path, attempting to contribute to an already incomplete field of knowledge that has not been systematically and comprehensively investigated, at least for the aspects we are referring to. However, what makes the

present study interesting is the fact that it draws sources and correlates information from an unpublished administrative file that refers to critical periods of modern Greek history, such as the archival material of the period 1967 - 1974. Although the files of the Septenary that were saved from the fire of 1989 are few, the material kept is rare and indicative of a political atmosphere that has rightly been described as dark and gloomy.

This particular study aims at two important research questions. The first concerns the recording, identification and documentation of the many and scattered information coming from publications and archival sources with the aim of creating a single corpus - narrative that will help future scholars to obtain a clear and unified picture of the administrative and artistic actions of this season. The second has to do with our intention to answer a series of questions related to whether and to what extent the Greek state contributed to the shaping of developments in the field of contemporary artistic creation and in what ways certain forms of state intervention were exercised in the examined historical periods. Within this theoretical framework, answers will be given to key questions for the development of the research, such as: 1) What were the main axes of the state cultural policy in each period and how are they connected to the dominant models of cultural perception developed in the country in the decades of 1970s and 1980s? 2) Did and - if so - to what extent did the state machine assimilate the frequent political changes and the rotation of governments in this period? 3) Has the continuity of the state been present on every change of leadership? 4) How much did the political cost influence the planning of public policy? 5) With which extra-institutional actors and agencies did the Ministry of Culture collaborate? 6) What is the role of exhibition curators in shaping state policy for the visual arts? 7) How did the state react each time to the requests and expectations of Greek artists? 8) Was the approach to the emerging problems always dynamic or consensual, or did the administration (political superiors and senior civil servants) prefer the path of inaction and distancing? 9) Were procedures and practices of various cultural standards (elements, values, perceptions) assimilated from abroad - and primarily from the EEC countries - in the fields of development, promotion and promotion of contemporary artistic creation? 10) Did the various artistic movements influence the exercise of public policy and if so in what way? 11) How were the gaps left behind by the exercise of public policy covered and what role did private initiative play in this? 12)

What policy did the Ministry of Culture follow in the field of artistic representation in international exhibitions abroad? 13) Did the necessity of adapting to strict fiscal discipline policies play a role and in which periods? And, finally, 14) what practices and initiatives of the period were transferred as a "legacy" to today's public administration?

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Δεν υπάρχει μια ερμηνεία για τον όρο πολιτιστικό αγαθό. Υπάρχουν πράγματα, ομάδες και συνθέσεις πραγμάτων που έχουν σημασία για την ιστορία, την παρούσα κατάσταση και τις προσεχείς εξελίξεις. Ο πολιτισμός δεν είναι ιδιοκτησία ατόμων, τάξεων και μεμονωμένων χωρών. Ανήκει σε όλους».

Giulio Carlo Argan, «Πολιτιστικά αγαθά, αλλά τίνοσ;», *Insegnare*, 7-8 (1986), σελ.7.

Η ιστορική έρευνα στην παρούσα εργασία ακολουθεί τις θεωρίες περιοδολόγησης της μεταπολιτευτικής περιόδου που τονίζουν τον κομβικό ρόλο και τα στοιχεία ενότητας της δεκαετίας του '80, η οποία παρουσιάζει διαφορετικά χαρακτηριστικά σε σχέση με τη δεκαετία του '70, αν και θεωρείται συνέχειά της, αλλά και τη δεκαετία του '90, που σηματοδοτεί πλέον την έναρξη μιας διαφορετικής προσέγγισης στα ζητήματα του σχεδιασμού της δημόσιας πολιτικής.¹

Οι δημόσιες πολιτικές συνιστούν σε κάθε περίοδο διακυβέρνησης αποτέλεσμα πολιτισμικών ζυμώσεων και θεσμικών διεργασιών που διαμορφώνονται από τις εκάστοτε κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις. Άλλωστε η πολιτική και ο πολιτισμός είναι δύο λέξεις ομόρριζες που η αμφίδρομη σχέση τους βασίζεται στην εξουσία.² Έτσι, αν κανείς μελετήσει τα κύρια χαρακτηριστικά όλων αυτών των φαινομένων που εκτυλίσσονται σε κάθε περίοδο θα διαπιστώσει ότι ο αντίκτυπός τους συχνά αντανακλάται στις ιδεολογικές πτυχές και παραμέτρους των κρατικών παρεμβάσεων σ' ένα χώρο, όπως οι εικαστικές τέχνες, που από τη μεταπολεμική περίοδο τουλάχιστον δεν βρίσκεται στην αιχμή του δόρατος του σχεδιασμού της εκάστοτε ελληνικής κρατικής πολιτιστικής πολιτικής.

Στον αντίποδα αυτών των θέσεων, βέβαια, οφείλουμε να είμαστε προσεκτικοί στις διατυπώσεις μας, καθώς θα ήταν αδόκιμο εξαιτίας του οντολογικού χαρακτήρα και του ιδιαίτερου τρόπου διακίνησης και πρόσληψης των έργων τέχνης να εντάξουμε τις εικαστικές τέχνες στην κατηγορία της μαζικής παραγωγής πολιτιστικών προϊόντων με συνέπεια ορισμένα από τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά

¹ Βλ. σχετικά, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικός εκσυγχρονισμός, πολιτικός αρχαϊσμός, πολιτισμικός πλουραλισμός», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014, σελ. XXXV.

² Βλ. σχετικά, Νικηφόρος Διαμαντούρος, *Πολιτισμικός διϊσμός και πολιτική αλλαγή στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σελ. 11.

να μην μπορούν σε κάποιες χρονικές στιγμές να ταυτιστούν επακριβώς με τις καλλιτεχνικές, πολιτικές και θεσμικές εξελίξεις που δρομολογούνται στη σύγχρονη τέχνη κατά τις υπό εξέταση περιόδους.³ Στο πλαίσιο αυτό η ανάλυση πολιτιστικών μοντέλων και πρακτικών που διαμορφώνονται διεθνώς από τα τέλη της δεκαετίας του '70 συνδέεται στην παρούσα εργασία κυρίως με την εξέταση των αιτημάτων τόσο των καλλιτεχνών όσο και του κοινού για την άμβλυνση των πολιτιστικών ανισοτήτων, την εξάλειψη των διακρίσεων και την εξασφάλιση της ισότητας των ευκαιριών πρόσβασης στα πολιτιστικά αγαθά και την εν γένει πολιτιστική εξέλιξη.

Όπως υποστηρίζει στα κείμενά της και η Μυρσίνη Ζορμπά, τις δεκαετίες του '70 και του '80 θα χαθούν αντίστοιχα δύο χρυσές ευκαιρίες προκειμένου ο σύγχρονος πολιτισμός να συνδεθεί με την ανάδειξη των ζωντανών πολιτιστικών κυττάρων της ελληνικής κοινωνίας και την ποιοτική ενδυνάμωση του συνολικού τρόπου ζωής των πολιτών. Η πρώτη αφορά την περίοδο αμέσως μετά την πτώση του δικτατορικού καθεστώτος και την άνοδο της Ν.Δ. στην εξουσία και η δεύτερη την έλευση του ΠΑΣΟΚ και τα χρόνια των μεγάλων προσδοκιών που θα φέρει η πολιτική και κοινωνική αλλαγή. Ωστόσο, οι πολιτικοί ιθύνοντες εκείνη την εποχή θα αντιπαραθέσουν τον ελιτισμό στη μία περίπτωση και τον εθνολαϊκισμό στην άλλη, προκρίνοντας αμφότεροι τον εθνοκεντρισμό και τους μηχανισμούς ανάδειξης της πολιτιστικής κληρονομιάς εξαιτίας του πλούσιου ιστορικού και πολιτισμικού παρελθόντος της χώρας.

Στο πρώτο κεφάλαιο η μελέτη επικεντρώνεται «αντί προλόγου» σε μια ενδελεχή έρευνα των κύριων πολιτισμικών χαρακτηριστικών της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου: από το 1974 έως το 1981. Εντός του συγκεκριμένου χρονικού πλαισίου διερευνήθηκαν: α) οι νοηματοδοτήσεις της έννοιας του πολιτισμού και τα αντίστοιχα μοντέλα πολιτισμικής αντίληψης στην άσκηση της δημόσιας πολιτικής· β) τα κύρια πολιτισμικά χαρακτηριστικά της περιόδου σε συνάρτηση με τις πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές εξελίξεις· γ) η εμφάνιση ενός ευρωπαϊκού μοντέλου πολιτιστικών δράσεων με κοινή ιδεολογική αφετηρία, το οποίο εξετάστηκε παράλληλα στην Ελλάδα και την Ιταλία, δύο χώρες της Μεσογείου με

³ Βλ. σχετικά, Λία Γυιόκα, Παναγιώτης Μπίκας, «Εισαγωγή. 1967-1974: ιστορία της τέχνης ως πολιτισμικές σπουδές», στο Λία Γυιόκα, Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την Επταετία 1967-1974*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2021, σελ. 9-10.

κοινά χαρακτηριστικά, όπως η έντονη πολιτικοποίηση, οι ισχυροί κομματικοί μηχανισμοί και οι πλούσιες πολιτισμικές αναφορές στο παρελθόν.

Στο δεύτερο κεφάλαιο η έρευνα επικεντρώνεται στη διερεύνηση των ιδεολογικών πτυχών της δημόσιας πολιτικής στον χώρο της εικαστικής δημιουργίας κατά την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Παράλληλα, το συγκεκριμένο κεφάλαιο αποτελεί και μια εισαγωγική μελέτη για την κατανόηση των πολιτισμικών, κοινωνικών, οικονομικών και καλλιτεχνικών φαινομένων που λαμβάνουν χώρα στις αρχές της δεκαετίας του '70, σε μια σημαντική ιστορική περίοδο που παρεμβάλλεται μεταξύ της επονομαζόμενης «Καχεκτικής Δημοκρατίας» και της Μεταπολίτευσης. Στη συγκεκριμένη ενότητα διερευνήθηκαν: α) οι πολιτικές, οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες της εποχής· β) η ιδεολογική πολιτική και η άσκηση προπαγάνδας και ελέγχου στο εσωτερικό του Δημοσίου· γ) οι μηχανισμοί καταστολής και οι πολιτικές ελέγχου, λογοκρισίας και προπαγάνδας που εφάρμοσε το δικτατορικό καθεστώς στον χώρο της τέχνης· δ) ο ρόλος του ιδιωτικού τομέα στην προβολή και ανάπτυξη της σύγχρονης εικαστικής παραγωγής και η διαφορετική πολιτική προσέγγιση του καθεστώτος ανάμεσα στη δημόσια και την ιδιωτική πρωτοβουλία· ε) η δημόσια πολιτική και οι κρατικές παρεμβάσεις της Χούντας στον χώρο του πολιτισμού και της τέχνης (ίδρυση Υπουργείου Πολιτισμού, καλλιτεχνικές συντάξεις, ανέγερση μνημείων και ανδριάντων, καλλιτεχνικά βραβεία, Πανελλήνιες εκθέσεις, οργάνωση ελληνικών συμμετοχών σε διεθνείς περιοδικές εκθέσεις του εξωτερικού)· στ) η διαφοροποίηση του κρατικού παρεμβατισμού μετά τα πρώτα χρόνια άσκησης της εξουσίας ως αποτέλεσμα της σταθεροποίησης του δικτατορικού καθεστώτος· ζ) η προσπάθεια του καθεστώτος για την επιβολή συγκεκριμένων ιδεολογικών και ακαδημαϊκών προταγμάτων σε αντιδιαστολή με τις σύγχρονες διεθνείς καλλιτεχνικές τάσεις και τη δριμεία κριτική που ασκούνταν διεθνώς στις μέχρι τότε διαδικασίες παραγωγής, παρουσίασης, πρόσληψης και κατακύρωσης της τέχνης· η) η στάση των Ελλήνων εικαστικών απέναντι στο καθεστώς και τους θεσμούς του: η συμμετοχή-καιροσκοπική συμπόρευση, η σιωπή, η φυγή και η αντίσταση· θ) η επινόηση νέων μεθόδων καλλιτεχνικής προσέγγισης του κοινού και η δημιουργία νέων κωδίκων επικοινωνίας για την αποφυγή των κατασταλτικών μηχανισμών του καθεστώτος· ι) οι επιδράσεις του Κριτικού Ρεαλισμού και η αντιπαράθεσή του με τη χουντική μιντιακή προπαγάνδα και κ) οι συνέπειες και ο αντίκτυπος των γεγονότων της εποχής στην περίοδο της Μεταπολίτευσης.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζονται τα γεγονότα και οι ιδεολογικές πτυχές της δημόσιας πολιτικής στο χώρο της εικαστικής δημιουργίας κατά την πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης (1974-1981). Η κατάρρευση της δικτατορίας επέφερε μια σειρά από αλλαγές, όπως η σταθεροποίηση του δημοκρατικού πολιτεύματος και η παρουσία των κομμάτων στο προσκήνιο της πολιτικής ζωής. Η μετάβαση από το δικτατορικό καθεστώς στην Δημοκρατία ήταν ήπια και στο πλαίσιο της κρατικής πολιτικής δεν αλλάζουν ούτε τα πρόσωπα ούτε και οι διαδικασίες. Αυτό που μεταβάλλεται σαφώς είναι το περιεχόμενο της πολιτικής και η ποιότητα των καθιερωμένων δράσεων. Ωστόσο, οι στόχοι της πολιτιστικής πολιτικής στη διάρκεια αυτών των χρόνων ήταν προκαθορισμένοι και οι πολιτικές κατευθύνσεις στόχευαν κυρίως μέσα από ιδεολογικά προτάγματα στη διάσωση και προβολή της πολιτιστικής κληρονομιάς, αφήνοντας σε δεύτερο ρόλο τον σύγχρονο πολιτισμό, οι νέες πρακτικές του οποίου εξακολουθούν να βρίσκουν πεδίο δράσης έξω από το Υπουργείο Πολιτισμού και την κρατική πρωτοβουλία, όπως και στην περίοδο της Δικτατορίας, γεγονός που αποδεικνύει ότι η δεκαετία του '70 θα μπορούσε σε καλλιτεχνικό επίπεδο να ιδωθεί ως μια ενιαία περίοδος. Οι γενικές αρχές διακυβέρνησης στον τομέα του πολιτισμού κατά την περίοδο 1974 - 1981 ακολουθούν πιστά τις θεμελιώδεις διακηρύξεις της Νέας Δημοκρατίας και του ιδρυτή της, ιδιαίτερα ως προς την προσπάθεια των κυβερνώντων να αντιμετωπίσουν το παρόν μέσα από μια διαδικασία συμφιλίωσης κατά την οποία η μνήμη του επίμαχου και τραυματικού παρελθόντος, όντας επιλεκτική, δεν θα διακύβευε το παρόν και το μέλλον της χώρας. Στο πλαίσιο αυτό διερευνήθηκαν: α) οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής· β) η έντονη πολιτικοποίηση, η δημιουργία καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων και οι απόπειρες αυτοδιαχείρισης των καλλιτεχνών στον τομέα της πώλησης έργων τέχνης· γ) η ανάδειξη του εκπαιδευτικού, πολιτικού και κοινωνικού χαρακτήρα της τέχνης· δ) οι συνέπειες και ο αντίκτυπος της κραυγαλέας απουσίας δημόσιων υποδομών στον σύγχρονο πολιτισμό σε σχέση με τη μεγάλη ζήτηση του κοινού για πολιτιστικά προϊόντα και υπηρεσίες· ε) η άκρατη εμπορευματοποίηση της τέχνης και ο ρόλος των ιδιωτικών αιθουσών τέχνης στην προβολή και ανάπτυξη της σύγχρονης εικαστικής παραγωγής· στ) οι προσδοκίες της καλλιτεχνικής κοινότητας από το κράτος και τα πάγια αιτήματα για την ίδρυση μουσείου σύγχρονης τέχνης και την αλλαγή του ιδρυτικού νόμου του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου· ζ) οι πρωτόγνωρες πρακτικές οργάνωσης στην Πανελλήνια Έκθεση του 1975 και οι επιμελητικοί νεωτερισμοί στον Ελληνικό Μήνα του Λονδίνου· η) οι θυελλώδεις διαμάχες που ξέσπασαν στους

κύκλους των καλλιτεχνών, των θεωρητικών και των ιστορικών της τέχνης, αφενός για τη συμμετοχή κάποιων εξ αυτών στις διοργανώσεις της Χούντας και αφετέρου για το ρόλο των καλλιτεχνών της Διασποράς στο υπό διαμόρφωση πολιτισμικό οικοδόμημα της Μεταπολίτευσης· θ) οι συνέπειες της νέας οργανωτικής δομής του Υπουργείου Πολιτισμού, οι αγορές έργων τέχνης, οι επιχορηγήσεις φορέων, η συγκρότηση επιτροπών και η οργάνωση των εθνικών συμμετοχών σε εκθέσεις του εξωτερικού· ι) η λήψη πρωτοβουλιών για την κάλυψη νομοθετικών κενών και η προσπάθεια επαναπροσδιορισμού διάφορων ανορθολογικών πεποιθήσεων, στάσεων και αντιλήψεων του κράτους απέναντι στις εικαστικές τέχνες στις αρχές της δεκαετίας του 1980· κ) η προσπάθεια των κυβερνώντων να αντιμετωπίσουν το παρόν μέσα από μια διαδικασία συμφιλίωσης κατά την οποία η μνήμη του παρελθόντος δεν θα αναζωπύρωνε τα πολιτικά πάθη και λ) οι λογοκριτικές πρακτικές που εστιάζονταν σε καλλιτεχνικές δημιουργίες οι οποίες αναφέρονταν στην Εθνική Αντίσταση και τον Εμφύλιο πόλεμο.

Στο τέταρτο και πέμπτο κεφάλαιο της διατριβής η μελέτη εστιάζεται τόσο στη διερεύνηση των πολιτικών, κοινωνικών και πολιτισμικών χαρακτηριστικών της δεκαετίας του '80 όσο και στην ανάλυση των ιδεολογικών παραμέτρων της δημόσιας πολιτικής στον χώρο του πολιτισμού και ιδιαίτερα της εικαστικής δημιουργίας κατά τη δεύτερη περίοδο της Μεταπολίτευσης (1981-1989). Σ' αυτό το σημείο της εργασίας η έρευνα επικεντρώνεται στην άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία και στις πολυσυλλεκτικές και σε πολλές περιπτώσεις αντιφατικές πολιτικές που εφαρμόστηκαν εντός ενός ιδεολογικού πλαισίου που φαίνεται να διαφοροποιείται στα μέσα της δεκαετίας εξαιτίας της εγκατάλειψης των αρχικών προγραμματικών θέσεων και της τελεσίδικης αποδοχής της ευρωπαϊκής πορείας της χώρας από το κυβερνών κόμμα. Η δεκαετία του 1980 συνιστά μια μεταβατική περίοδο για την εξέλιξη των δημόσιων πολιτικών και των κυβερνητικών παρεμβάσεων στον χώρο της σύγχρονης τέχνης. Θετικό πρόσημο αποτελεί το γεγονός ότι αυτή την εποχή αρχίζουν να μπαίνουν ορισμένες βάσεις για τον εκσυγχρονισμό των διαδικασιών και των πρακτικών που θα ακολουθηθούν στις επόμενες δεκαετίες. Αρνητική εντύπωση δημιουργούν ο αντιφατικός χαρακτήρας των πολιτικών που υλοποιούνται σε σχέση με τις αρχικές προγραμματικές διακηρύξεις, η υιοθέτηση συγκυριακών και αποσπασματικών μέτρων, οι κριτικές για κακοδιαχείριση του δημοσίου χρήματος ακόμα και σε περιόδους απαιτούμενης δημοσιονομικής πειθαρχίας και η δημιουργία εξαρτώμενων από τη κρατική επιχορήγηση μη δημόσιων φορέων. Η διαχείριση του

πολιτισμού στα «χρόνια της αλλαγής» συνδέθηκε με τον εθνοκεντρικό λόγο, τον λαϊκισμό και αυτό που οι Βαμβακάς και Παναγιωτόπουλος αποκαλούν «πολιτικό αρχαϊσμό».

Συγκεκριμένα, στο τέταρτο κεφάλαιο διερευνήθηκαν: α) το ζήτημα της περιοδολόγησης της μεταπολιτευτικής περιόδου και οι διάφορες νοηματοδοτήσεις του όρου· β) οι πολιτικές, οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις σε συνάρτηση με την εμφάνιση μιας σειράς φαινομένων, όπως ο ατομικισμός και η καταναλωτική ηδονοθηρία, η τάση προς την αποπολιτικοποίηση κυρίως της νεολαίας, ο λαϊκισμός, ο εθνοκεντρισμός, ο καταναλωτισμός, η μεσοστρωματοποίηση της ελληνικής κοινωνίας και οι βασικές αντιλήψεις για την κουλτούρα που αναπτύσσονται στη χώρα αυτή την περίοδο· γ) ο προσδιορισμός και ο ρόλος του «λαϊκού» και η σύνδεσή του με την αυθεντικότητα της παράδοσης· δ) ο πλουραλισμός των πολιτισμικών συμπεριφορών και πρακτικών που έχουν να κάνουν με τον εκδημοκρατισμό του γούστου και την άνοδο του ατομικισμού· ε) η εμφάνιση των μεταμοντερνιστικών τάσεων στα γράμματα και τις τέχνες και η επιρροή τους στη διαμόρφωση του εγχώριου πολιτιστικού γίνεσθαι και στ) οι σχέσεις που διαμορφώνονται στις τάξεις των διανοούμενων και η σύνδεσή τους με το κράτος.

Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο η έρευνα εστιάζεται στο Υπουργείο Πολιτισμού και στις εικαστικές τέχνες. Διερευνήθηκαν διεξοδικά α) οι εξαγγελίες του κυβερνώντος κόμματος για τον πολιτισμό και οι κύριοι άξονες της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής (η Επιστροφή των Μαρμάρων του Παρθενώνα, η «Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης» και η κρατική περιφερειακή πολιτική)· β) τα χαρακτηριστικά της τέχνης και οι εξελίξεις που δρομολογούνται εκείνη την περίοδο στον χώρο των εικαστικών τεχνών (οι αντιθετικές τάσεις και ρεύματα στη σύγχρονη εικαστική δημιουργία, οι ομαδοποιήσεις καλλιτεχνών, η διαμεσολάβηση των θεωρητικών της τέχνης και ο ρόλος των επιμελητών στην παρουσίαση εκθέσεων κρατικής ή ιδιωτικής πρωτοβουλίας, η ανάπτυξη νέων τεχνολογιών, η αγορά της τέχνης και το άνοιγμα στο ευρύ κοινό των ιδιωτικών συλλογών)· γ) οι κυρίαρχες κρατικές πολιτικές για την ανάπτυξη, προβολή και διάδοση της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας· δ) η πολιτική διοργάνωσης μεγάλων μαζικών καλλιτεχνικών γεγονότων και οι οργανωτικές επιτυχίες αλλά και η δυστοκία αυτής της πολιτικής· ε) η απουσία μόνιμων εκθεσιακών υποδομών και η εμφάνιση ενός νέου μοντέλου πολιτιστικής επανάχρησης παλαιών κτιριακών συγκροτημάτων· στ) η αύξηση των κρατικών δαπανών για την επιχορήγηση φορέων και την αγορά έργων τέχνης· ζ) η πολιτική

αναβάθμισης των ελληνικών συμμετοχών στις μεγάλες μπιενάλε του εξωτερικού, η αύξηση των προϋπολογισμών τους και η είσοδος ιδιωτών χορηγών και η) τα στοιχεία της κρατικής πολιτικής για τις τέχνες που θα μεταβιβαστούν ως κληρονομιά στη δημόσια διοίκηση από τη δεύτερη μεταπολιτευτική περίοδο έως τις μέρες μας. Οι συνέχειες και οι ασυνέχειες, ο εκσυγχρονισμός και οι παλινωδίες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι

Μαζική κατανάλωση και διεύρυνση του κοινού. Μητροπολιτικό εφήμερο: η γέννηση μιας νέας πρότασης για τον εκδημοκρατισμό των πολιτιστικών θεσμών στα τέλη της δεκαετίας του '70.

1. Δημόσια πολιτική και νοηματοδοτήσεις της έννοιας του πολιτισμού

Στην παρούσα ενότητα, αντί προλόγου, αναλύονται μια σειρά από δίπολα και δυαδικές αντιθέσεις σε σχέση με τις διάφορες νοηματοδοτήσεις της έννοιας του πολιτισμού - όπως, οι όροι **culture** και **civilization**, οι διαφορές του **πνευματικού πολιτισμού** με τον **υλικό (τεχνητό) πολιτισμό** και οι αντιθέσεις μεταξύ **υψηλής και μαζικής κουλτούρας** - που προϋποθέτουν διαφορετικές ιστορικές πολιτισμικές αφηγήσεις και καθορίζουν την **προνεωτερική** (κάθετη) και τη **νεωτερική** (οριζόντια) πολιτισμική αντίληψη στην άσκηση της δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής.

Στον τομέα άσκησης της δημόσιας πολιτικής για τον πολιτισμό παρατηρείται ότι κατά την μεταπολιτευτική περίοδο οι δημόσιες πολιτικές σχεδιασμού και υλοποίησης δεν ήταν ομοιογενείς, καθώς διαμορφώνονταν σύμφωνα με τα κύρια χαρακτηριστικά των πολιτισμικών φαινομένων κάθε υποπεριόδου, όπως, ο εκδημοκρατισμός, η συλλογικότητα και η έντονη πολιτικοποίηση της δεκαετίας του '70, η ατομικότητα και η σταδιακή αποπολιτικοποίηση της δεκαετίας του '80 και η εκσυγχρονιστική αντίληψη της δεκαετίας του '90.⁴

Βέβαια, αν εξετάσει κανείς τις κρατικές πολιτικές για τον πολιτισμό που ασκήθηκαν διαχρονικά στην Ελλάδα, θα διαπιστώσει ότι πάντοτε εντοπίζεται ένα εκλεκτικό ενδιαφέρον για την ανάδειξη της αρχαίας πολιτιστικής κληρονομιάς και ταυτοχρόνως μια υποτονική ενασχόληση με τους τομείς του σύγχρονου πολιτισμού, αφού ο ρόλος των αρχαιοτήτων είναι σίγουρα καθοριστικός στη δόμηση του εθνικού φαντασιακού και στη δημιουργία του έθνους-κράτους.⁵

⁴ Οι Βασίλης Βαμβακάς και Παναγής Παναγιωτόπουλος εντοπίζουν στη δεκαετία του '80 την εμφάνιση μιας νέας πολυσχιδούς υποκειμενικότητας, η οποία δεσμεύεται χαλαρά από ιστορικές αφηγήσεις και πολιτικά προτάγματα. Η εξέλιξη σηματοδοτεί την υποχώρηση της συλλογικής δράσης ήδη από τις αρχές της δεκαετίας και συνεπάγεται την έναρξη μιας «δεύτερης Μεταπολιτευτικής περιόδου», η οποία καλύπτει τη δεκαετία του '80. Βλ. σχετικά, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *ό.π.* σελ. XXXV, LXVIV.

⁵ Βλ. σχετικά Γιάννης Χαμηλάκης, *Το έθνος και τα ερείπιά του. Αρχαιότητα, Αρχαιολογία και Εθνικό Φαντασιακό στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Εικοστός Πρώτος, Αθήνα 2012.

Διερευνώντας, λοιπόν, την έννοια του πολιτισμού, προκύπτουν μια σειρά ερωτημάτων. Πώς προσδιορίζεται αυτή η έννοια; ποια η διαφορά της από την έννοια της κουλτούρας και πώς μπορούμε να καθορίσουμε νοηματικά τα όριά της; Σύμφωνα με τον Norbert Elias ο «πολιτισμός» δεν σημαίνει το ίδιο πράγμα για τα διάφορα έθνη της Δύσης. Η γαλλική και αγγλική έννοια του «πολιτισμού» είναι δυνατόν να αναφέρεται σε πολιτικά, οικονομικά, θρησκευτικά, τεχνικά, ηθικά και κοινωνικά δεδομένα. Αντίθετα η γερμανική έννοια «κουλτούρα» αναφέρεται κατ' ουσίαν σε πνευματικά, καλλιτεχνικά και θρησκευτικά δεδομένα, έχοντας την ισχυρή τάση να προβάλλει μια αδρή διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στα δεδομένα αυτής της κατηγορίας αφ' ενός, και στα πολιτικά, οικονομικά και κοινωνικά δεδομένα αφ' ετέρου. Ο Γερμανός κοινωνιολόγος, ωστόσο, μας δίνει ακόμη μια σημαντική διαφορά μεταξύ των δύο εννοιών. Ο «πολιτισμός» αναφέρεται σε κάτι που κινείται διαρκώς προς τα εμπρός. Στον αντίποδα η γερμανική έννοια «κουλτούρα» έχει άλλη κατεύθυνση: αναφέρεται σε ανθρώπινα προϊόντα που ήδη υπάρχουν, σε έργα τέχνης, βιβλία, θρησκευτικά ή φιλοσοφικά συστήματα, μέσω των οποίων βρίσκει την έκφρασή της η ιδιοτυπία ενός λαού, τονίζοντας τις εθνικές διαφορές και την ιδιαιτερότητα των ομάδων.⁶

Για τη διάκριση αυτή έγινε ήδη από την περίοδο της Βιομηχανικής Επανάστασης μια έντονη συζήτηση στην Ευρώπη, η οποία κορυφώθηκε στις αρχές του 20ου αιώνα. Ο Γιώργος Κόκκινος μας εισάγει στον πυρήνα του ζητήματος της νοηματοδότησης της έννοιας «κουλτούρα», εξετάζοντας ιστορικά την απαρχή της δυαδικής αντίθεσης μεταξύ κουλτούρας και πολιτισμού στη γερμανική διάνοηση του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα. Κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, η κυρίαρχη γερμανική κουλτούρα αποσυνδέεται από την εξελισσόμενη πραγματικότητα και τις νεωτερικές αξίες, αναδεικνύοντας ένα κλειστό σύστημα οργανωτικών αρχών που βασίστηκε στον εθνοκεντρισμό, την παραδοσιακότητα και το κλασικό ιδεώδες. Στα τέλη του 19ου αιώνα, η αρμονική σχέση του τρίπτυχου «κράτος - ακαδημαϊκή διάνοηση - κυρίαρχη κουλτούρα», αρχίζει να διαταράσσεται από τις νέες κοινωνικο-οικονομικές εξελίξεις, εξαιτίας μιας σειράς γεγονότων που εισάγουν τη γερμανική κοινωνία στον κόσμο της νεωτερικότητας, δηλαδή την ανάδυση της μαζικής κουλτούρας, τη μαζική πρόσβαση

⁶ Βλ. σχετικά, Νόρμπερτ Ελίας, *Η εξέλιξη του Πολιτισμού. Ήθη και κοινωνική συμπεριφορά στην νεότερη Ευρώπη. Αλλαγές της συμπεριφοράς στα κοσμικά ανώτερα στρώματα της Δύσης*, (πρώτος τόμος), επιμέλεια Παναγιώτης Κονδύλης, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Νεφέλη, Αθήνα 1997, σελ. 71-73.

στην τριτοβάθμια εκπαίδευση των μεσαίων και χαμηλών στρωμάτων - γεγονός που προσλαμβάνεται από την ακαδημαϊκή διανόηση ως μαζοποίηση και απαρχή της «αμερικανοποίησης» και του εκδημοκρατισμού της κουλτούρας - και τέλος, την καταλυτική δυναμική του οικονομικού εκσυγχρονισμού και του έντονου ενδιαφέροντος για σπουδές στις θετικές επιστήμες. Ο Παναγιώτης Κονδύλης συνηγορεί με την άποψη αυτή και στην έρευνά του για τον αστικό πολιτισμό αναφέρεται στο μαζικό χαρακτήρα του, ο οποίος σε αντιδιαστολή με τον αριστοκρατικό (προνεωτερικό) πολιτισμό, εκδηλώνεται μέσα από την ανάπτυξη του αναγνωστικού κοινού και τη συγκέντρωση μορφωμένου πλήθους σε θέατρα, μουσεία, όπερες και αίθουσες συναυλιών.⁷

Έναντι της διαφαινόμενης υποβάθμισης του ρόλου της ακαδημαϊκής διανόησης των αριστοκρατικών ελίτ και κατά συνέπεια της υπονόμησης των προταγμάτων της εθνικής κουλτούρας που αυτές πρέσβευαν, η γερμανική διανόηση επινόησε μια σειρά ιδεολογημάτων, μανιχαϊστικού χαρακτήρα, με επίκεντρο τις δυαδικές αντιθέσεις που εισήγαγαν η καντιανή φιλοσοφία με τη διάκριση εσωτερικού (Kultur) και εξωτερικού (Zivilisation), ο γερμανικός ρομαντισμός και ο γερμανικός εθνικισμός, όπως «Γερμανία» εναντίον «Δύσης» και «Κουλτούρα» εναντίον «Πολιτισμού», σε συνδυασμό με τη φυλετική ερμηνεία και την απαξίωση του εβραϊκού πνεύματος ως φορέα της νεωτερικότητας, του καπιταλιστικού εκσυγχρονισμού, της αντιπροσωπευτικής δημοκρατίας και του σοσιαλισμού.⁸

Απέναντι σ' αυτό το διακριτό δίπολο που αναπτύσσεται στις περισσότερες δυτικές κοινωνίες και γλώσσες, στη χώρα μας χρησιμοποιούμε συχνά την ίδια λέξη, «πολιτισμός». Ο Γιώργος Τζιρτζιλάκης δίνει τις δικές του εκδοχές και απαντά στο ερώτημα για το τι μπορεί να σημαίνει αυτό, αναφέροντας ότι από τη μια, μπορεί να θεωρηθεί ενδεικτικό μιας ελλιπούς αφομοίωσης του εκσυγχρονισμού στις πολιτιστικές μας συμπεριφορές, και από την άλλη, ότι η χρήση μιας και μόνο λέξης για τις δύο πολιτισμικές κατευθύνσεις του δυτικού κόσμου (πνευματική και υλική), οι

⁷ Βλ. σχετικά, Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στην μεταμοντέρνα εποχή κι από τον φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Θεμέλιο, Αθήνα 1991, σελ. 92.

⁸ Βλ. σχετικά, Γιώργος Κόκκινος, *Κουλτούρα και ιστορία. Η νοηματοδότηση της έννοιας «Κουλτούρα» από τη γερμανική διανόηση του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα (1807-1918)*, Μνήμων, 18, 1996, σελ. 166-167 και Γιώργος Κόκκινος, «Γερμανία: Είσοδος στη νεωτερικότητα και εθνική ενοποίηση» στο Γιώργος Κόκκινος (επιμ.), *Το Πολύχρωμο μωσαϊκό της γερμανικής ιστορίας. Από τις αρχές του 19ου αιώνα έως και τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο*, Επέκεινα, Αθήνα, 2016, σελ. 9-96.

οποίες μάλιστα συνήθως αποκτούν ιεραρχικό χαρακτήρα, προϋποθέτει την προνομιούχο αντίληψη ότι ο πολιτισμός είναι ένα σώμα ενιαίο και αδιάσπαστο. Οι γλωσσικές χρήσεις, στην περίπτωση αυτή, σύμφωνα με τον Έλληνα θεωρητικό, δεν αποτελούν μόνο τακτικές χειραγώγησης και οικειοποίησης μιας γλώσσας αλλά και συγκεκριμένων πολιτιστικών πρακτικών, συμπεριφορών και τρόπων ζωής. «Όπως και να 'χει, πάντως, είναι σίγουρο ότι και οι δύο εκδοχές, προϋποθέτουν διαφορετικού τύπου κοινωνίες ή, εν πάση περιπτώσει, κοινωνίες με διαφοροποιήσεις που δεν πρέπει να αγνοούμε».⁹

Το 1964 ο Umberto Eco δημοσίευσε ένα δημοφιλές βιβλίο το οποίο από τον τίτλο και μόνο μας εισάγει σ' έναν καίριο διαχωρισμό: Κήνσορες και θεράποντες.¹⁰ Δηλαδή εκείνοι που υιοθετούν μια αποκαλυπτική και αριστοκρατική στάση απέναντι στη μαζική κουλτούρα και τη «χυδαιότητα του πλήθους» και εκείνοι που πιστεύουν ότι τα νέα μέσα επικοινωνίας και έκφρασης διευρύνουν το πολιτιστικό πεδίο και διανέμουν σε όλο και περισσότερους τα προϊόντα του, εισάγοντας νέες μορφές λόγου και αντίληψης.¹¹ Σχηματοποιώντας, οι κήνσορες ανατρέχουν για θεωρητική υποστήριξη στη Σχολή της Φρανκφούρτης και οι θεράποντες στον Marshall McLuhan¹² και στις «Μυθολογίες» του Roland Barthes¹³.

Τη δεκαετία του '60 εξακολουθούν να συγκρούονται δύο ιστορικές πολιτισμικές αφηγήσεις και κατ' ουσίαν δύο μορφολογικά πολιτισμικά σχήματα. Το πρώτο έχει να κάνει με μια δυσπιστία απέναντι στον «υλικό πολιτισμό», θέτοντας καίρια ερωτήματα για το αν η συγκεκριμένη μορφή πολιτισμού είναι επιφανειακή και εφήμερη και ως

⁹ Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, «Το μουρμουρητό του πολιτισμού σήμερα», Απόδοση προφορικής παρέμβασης στη συζήτηση με θέμα *Ποια πολιτική για τον πολιτισμό στην Ελλάδα της κρίσης; Που ήμασταν και που πάμε;*, Θέατρο των Εξαρχείων, 17.3.2014. Έντυπη έκδοση: Χρόνος 17 (2014), σελ. 3.

¹⁰ Βλ. σχετικά Ουμπέρτο Έκο, *Κήνσορες και θεράποντες. Θεωρία και Ιδεολογία των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα 1994.

¹¹ Γρηγόρης Πασχαλίδης, «Μαζική κουλτούρα και υψηλή τέχνη», στο Αγγελική Βελοπούλου (επιμ.), *Οι διαστάσεις των πολιτισμικών φαινομένων*, τ. Α, ΕΑΠ, Πάτρα 2002, σελ. 112.

¹² Ο Marshall McLuhan (1911 - 1980) είναι ο πρώτος στοχαστής που αναφέρθηκε στη μαζική κουλτούρα του «παγκόσμιου χωριού» και καθιέρωσε τη λέξη «media», όπως την γνωρίζουμε σήμερα. Στις προβλέψεις που έκανε για το μέλλον είχε μιλήσει για την ηγεμονία των μέσων και τις επιπτώσεις τους πάνω στην ανθρώπινη συνείδηση και τον ανθρώπινο πολιτισμό. Βλ. σχετικά Μάρισα Μακλούαν, *Media. Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, μτφρ. Σπύρος Μάνδρος, Κάλβος, Αθήνα 1990.

¹³ Ο Roland Barthes από το 1954 μέχρι το 1956 δημοσιεύει τακτικά άρθρα στο γαλλικό περιοδικό *Lettres Nouvelles* πάνω σε ζητήματα επικαιρότητας, τα οποία εκδίδει το 1957 σε βιβλίο με τίτλο *Μυθολογίες*. Στην έρευνά του χρησιμοποιεί εργαλεία σημειολογίας για να αποκαλύψει τους μηχανισμούς κατασκευής και εδραίωσης των στερεοτύπων και των πεποιθήσεων που θεωρούνται δεδομένες και αυτονόητες στη σύγχρονη κοινωνία. Βλ. σχετικά Ρολάν Μπαρτ, *Μυθολογίες. Μάθημα*, μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέττα Ράλλη, Κέδρος - Ράππα, Αθήνα 1979.

εκ τούτου καταδικασμένη να συγκαλύπτει και να συσκοτίζει ό,τι θεωρείται ουσιαστικό, αληθινό και αιώνιο. Η εν λόγω αντίληψη αναπτύσσει από τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα μια τάση που εξιδανίκευε τις προνεωτερικές μορφές πολιτισμού, δηλαδή εκείνες που συνδέονται με την εθνική παράδοση (Αρχαιότητα και Βυζάντιο) και βρίσκονται στο κέντρο της κουλτούρας, δηλαδή του «πνευματικού πολιτισμού».

Στον αντίποδα βρίσκεται μια δεύτερη ιστορική αφήγηση, η οποία προκρίνει τις διαδικασίες της νεωτερικότητας, στη βάση των οποίων βρίσκεται η έννοια του «υλικού πολιτισμού», ο οποίος στην ανθρωποκεντρική του μορφή συνδέεται με τα αντικείμενα, τις ιδέες, τις αξίες, τις συμπεριφορές και τις συνήθειες μιας συγκεκριμένης κοινωνίας μέσα σε μια δεδομένη χρονική στιγμή.¹⁴ Στην περίπτωση αυτή η νεωτερικότητα αποτιμάται ως κάτι θετικό. Η εκδοχή αυτή εδράζεται στην αντίληψη ότι οι πολιτιστικές διαδικασίες του νεωτερικού «υλικού πολιτισμού» οδηγούν σ' έναν ανθρωπολογικό ατομοκεντρισμό και στον γενικευμένο εκμοντερνισμό των θεσμών, των συμπεριφορών και των τρόπων ζωής, που είναι βασική προϋπόθεση για τη συγκρότηση μιας σύγχρονης κοινωνίας.

Αυτό είναι λοιπόν ένα άλλο αντιθετικό ζεύγος που συνδέει τις πολιτισμικές πρακτικές και τις αντιλήψεις μας με τη νεωτερικότητα. Ο ένας πόλος κινείται με χαρακτηριστικά κήνσορα και ο άλλος με χαρακτηριστικά θεράποντος.

Το παραπάνω δίπολο αντιστοιχεί σε δύο βασικούς τύπους αντίληψης του πολιτισμού. Ο πρώτος, που χαρακτηρίζει το διαχρονικό σημείο σύγκλισης των κρατικών επιλογών στη χώρα μας, βασίζεται στη διαμόρφωση μιας δημόσιας πολιτικής που πάντα προέκρινε σε ιδεολογικό επίπεδο τους μηχανισμούς ανάδειξης της πολιτιστικής κληρονομιάς και του ιδεολογήματος της ελληνικότητας, αποδίδοντας κάθε φορά έναν δευτερεύοντα ρόλο στη σύγχρονη κυκλοφορία περιεχομένων, δηλαδή, στις ιδέες, στο στυλ, στο γούστο, στη μόδα, στις μορφές δημιουργικότητας, στις συμπεριφορές και στις τέχνες του πράττειν (*art de faire*), η οποία δεν δύναται ιεραρχικά να αντιμετωπισθεί «κάθετα» ως μνήμη ή ίχνος του παρελθόντος. Είναι αυτό που ο Ρέιμοντ Γουίλιαμς αναφέρει ως κουλτούρα της καθημερινότητας, η οποία υπερβαίνει τις δραστηριότητες της τέχνης ή της παιδείας και αφορά την ίδια την κοινωνία και την ταυτότητά της.

¹⁴ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις θεωρίες του υλικού πολιτισμού και την ιστορικότητα της ερμηνείας των πραγμάτων βλ. Ειρήνη Νάκου, *Μουσεία: Εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός*, Νήσος, Αθήνα 2001.

Εξαιτίας του πλούσιου ιστορικού και πολιτισμικού παρελθόντος, στη χώρα μας επικρατεί η αντίληψη του πολιτισμού ως διαχρονικής παρακαταθήκης αξιών και επιτευγμάτων. Η προτεραιότητα της πολιτισμικής μνήμης έχει επιφέρει την καθιέρωση ενός αξιολογικού συστήματος, μέσα από το οποίο ο πολιτισμός γίνεται αντιληπτός ως ένα σύστημα αξιών, το οποίο βασίζεται κυρίως στην ιεράρχηση και την επιλογή. Η κουλτούρα της επιλεκτικής παράδοσης, η οποία αποτελεί τον παράγοντα που συνδέει τη βιωμένη κουλτούρα με τις κουλτούρες του παρελθόντος, λειτουργεί με επιλεκτικό ή εξιδανικευτικό τρόπο, ανυψώνοντας από ολόκληρο το σώμα των δραστηριοτήτων του παρελθόντος μόνο αυτές που θέλει να τονίσει. Τα στοιχεία που επιβιώνουν σε αυτή τη «διαλογή» δεν αφορούν τόσο το παρελθόν όσο το παρόν και τις ιδιαιτερότητές του.¹⁵ Σε αυτή τη διαδικασία το βασικότερο ρόλο διαδραματίζουν οι κοινωνικοί θεσμοί, οι οποίοι επιλέγουν εκείνα τα πολιτισμικά στοιχεία που αξίζει να διατηρηθούν και να διανεμηθούν με βάση την έννοια του πολιτισμού που γίνεται αντιληπτή υπό την μορφή του ίχνους, του κειμένου και του μνημείου. Σ' αυτό το πλαίσιο, οι δημόσιες πολιτικές καλούνται να ρυθμίσουν τη διάκριση εκείνου που πολιτισμικά θεωρείται «αξιόλογο» ή «υψηλό» από εκείνο που θεωρείται «ευτελής» και «αδιάφορο», επανεισάγοντας, κάθε φορά, ένα σύστημα ιεραρχήσεων προκειμένου να οργανώσουν τον τρόπο με τον οποίο παράγονται, αξιολογούνται και προβάλλονται τα πολιτιστικά προϊόντα, τα οποία ορίζονται ως δημόσια αγαθά.

Ο δεύτερος τύπος αντίληψης που μοιάζει πιο σύγχρονος αντιμετωπίζει τον πολιτισμό ως ένα επικοινωνιακό δίκτυο μεταβαλλόμενης και συνεχούς ροής περιεχομένων. Ο εφήμερος χαρακτήρας και η διαρκής μεταβατικότητα των χαρακτηριστικών του αποτελούν αντιπροσωπευτικό παράδειγμα οριζόντιας αντίληψης για τον πολιτισμό.¹⁶

Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο η έννοια του «λαού» άρχισε να αποκτά μια νέα οικονομική, κοινωνική, πολιτική και πολιτισμική διάσταση. Στο πλαίσιο αυτής της εξέλιξης, οι ιστορικοί έδωσαν μεγαλύτερη έμφαση στις έννοιες του «πολιτισμού» και της «κουλτούρας», η οποίες μέχρι εκείνη τη στιγμή ήταν κυρίως ταυτισμένες με τη διανοητική και πολιτισμική ζωή της ελίτ. Σημείο αναφοράς για την αλλαγή του ενδιαφέροντος των ιστορικών στη διαμόρφωση του πολιτισμού και της κουλτούρας

¹⁵ Βλ. σχετικά, Ρέιμοντ Γουίλιαμς, *Κουλτούρα και ιστορία*, εισαγωγή - μετάφραση Βενετία Αποστολίδου, Γνώση, Αθήνα 1994, σελ. 148-149.

¹⁶ Βλ. σχετικά, Γιώργος Τζιρτζιλάκης, *ό.π.*, σελ. 4-5.

από τα κάτω, αποτέλεσε η διαλεκτική συνάντηση με άλλα επιστημονικά πεδία όπως η κοινωνιολογία, οι οικονομικές και πολιτικές επιστήμες, η ψυχολογία, η πολιτισμική γεωγραφία και η ανθρωπολογία, που έδιναν έμφαση και σε παραμέτρους τις οποίες οι ιστορικοί δεν μελετούσαν συστηματικά. Κατά συνέπεια οι έννοιες της κουλτούρας και του πολιτισμού άρχισαν να αναπτύσσονται και να ολοκληρώνονται σε όλο το κοινωνικοοικονομικό φάσμα, δίνοντας παράλληλα το έναυσμα για την ανάπτυξη του κλάδου των πολιτισμικών σπουδών, μέσα από τον οποίο επαναπροσδιορίστηκαν και εμπλουτίστηκαν έννοιες, όπως είναι αυτές της κοινωνικής τάξης, της νεανικής κουλτούρας, του φύλου, του γένους, της εθνικότητας και της συμβολικής έκφρασης. Με αυτό τον τρόπο, οι αντιλήψεις, οι σκέψεις, οι γνώσεις, οι συνήθειες και ο τρόπος ζωής που παράγονται από μια συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων άρχισαν να αναγνωρίζονται ως καταλυτικά στοιχεία για τη σύνθεση του συνόλου μιας κουλτούρας και ενός πολιτισμού, σύμφωνα με τον ανθρωπολογικό ορισμό τους.¹⁷

Η συγκεκριμένη πολιτισμική στροφή εκφράστηκε στα μέσα της δεκαετίας του '60, μέσα από ένα ερευνητικό και θεωρητικό έργο που είχε ως στόχο την ανασκευή των παραδοσιακών αντιλήψεων για τη μαζική κουλτούρα και το κοινό της, με κύριο εκπρόσωπο το Κέντρο Σύγχρονων Πολιτισμικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του Μπέρμιγχαμ. Βασικοί σκοποί αυτής της έρευνας ήταν η αναθεώρηση της ελιτίστικης στάσης απέναντι στη μαζική κουλτούρα και η αναζήτηση μιας πολιτικής που να προάγει τον εκδημοκρατισμό της πολιτισμικής δημιουργίας. Η αντίληψη αυτή στηρίχθηκε στο γεγονός ότι η κουλτούρα διέπεται από ετερογένεια και ανταγωνιστικότητα, λόγω των ετερόκλητων κοινωνικών εμπειριών και των ποικιλόμορφων κοινωνικών ανισοτήτων και συγκρούσεων.¹⁸

Όπως θα δούμε και στη συνέχεια ένα τέτοιο πρόγραμμα πολιτικής για τον πολιτισμό σχεδιάστηκε και εφαρμόστηκε από το 1977 έως το 1985 από τις δημοτικές αρχές στη Ρώμη, προκαλώντας έναν ζωνήρο διεθνή διάλογο σχετικά με τους τρόπους πολιτιστικής δράσης των θεσμικών φορέων και τη διοργάνωση εκδηλώσεων για ένα ευρύ κοινό, οριζόντιας και όχι κάθετης αντίληψης του πολιτισμού, αντιστρέφοντας το αρνητικό πρόσημο που συνόδευε έως τότε τη μαζική κουλτούρα και εκείνο που οι

¹⁷ Νίκος Πουλιόπουλος, Ιφιγένεια Βαμβακίδου, «Κριτική παρουσίαση του βιβλίου Peter Burke, Τι είναι πολιτισμική ιστορία;», επιμέλεια - μετάφραση Σπύρος Σηφακάκης, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, στο *Σύγχρονη Εκπαίδευση*, 166, (2011), σελ. 170.

¹⁸ Γρηγόρης Πασχαλίδης, *ό.π.*, σελ. 115.

Adorno και Horkheimer αποκάλεσαν «πολιτιστική βιομηχανία».¹⁹ Για πρώτη φορά και σε τέτοια κλίμακα καταλύθηκε ο πολιτιστικός συγκεντρωτισμός, που παραδοσιακά αποτελεί προνόμιο των ελίτ, και επιχειρήθηκε μια σύγκλιση με την όλο και αυξανόμενη περιθωριοποίηση των προαστίων της πόλης. Όπως θα δούμε λεπτομερώς και παρακάτω, ένας τέτοιος διπλός στόχος επιτεύχθηκε μέσα από την αμοιβαία σύμπτυξη της υψηλής και λόγιας κουλτούρας με τις νεότερες όσο και παραδοσιακές μορφές της λαϊκής κουλτούρας.

Εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι στην παρούσα μελέτη η χρήση του όρου «μαζική κουλτούρα» παραπέμπει στον ορισμό ενός συνόλου πολιτιστικών προϊόντων τα οποία κατασκευάστηκαν a priori για τη διανομή και τη χρήση τους από ένα μαζικό κοινό. Η παραγωγή και η κατανάλωση και, κατά συνέπεια, η προσφορά και η ζήτηση των πολιτιστικών αγαθών είναι μια σχέση που ενυπάρχει στη σύγχρονη κοινωνία και φυσικά δεν μπορούμε να αποφύγουμε. Η διαφορά λοιπόν που επισημαίνεται, δεν σχετίζεται τόσο με τις διακρίσεις ανάμεσα σε υψηλή και χαμηλή κουλτούρα όσο στον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουμε τα πολιτιστικά αγαθά ή έχουμε συνηθίσει πλέον να λειτουργούμε ως καταναλωτές όταν ερχόμαστε σε επαφή με την τέχνη, είτε πρόκειται για μια κινηματογραφική ταινία, μια παράσταση, ένα βιβλίο, μια τηλεοπτική σειρά, μια συναυλία, μια διαφήμιση, ένα κόμικ κ.λπ. Πώς και τι καταναλώνουμε είναι σημαντικό: ή γινόμαστε παθητικοί δέκτες μηνυμάτων και έργων για να ικανοποιήσουμε τις πλασματικές μας ανάγκες ή ενεργοποιούμε την κριτική μας σκέψη για επαγρύπνηση και δράση μέσα από τα προσφερόμενα πολιτιστικά αγαθά.²⁰

Μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους της πολιτισμικής έρευνας από τη διαδικασία πρόσληψης στη διαδικασία παραγωγής των πολιτιστικών προϊόντων, θα διαπιστώσουμε ότι και αυτό το πεδίο συνδέεται με τη λογική της εμπορευματοποίησης και της συσσώρευσης του κεφαλαίου των παγκόσμιων καπιταλιστικών τάσεων από τις οποίες, προφανώς, ο χώρος της τέχνης δεν μπορεί να απεγκλωβιστεί. Η τέχνη αποτελεί ένα κυριαρχούμενο πεδίο δραστηριότητας, και ο

¹⁹ Σύμφωνα με τον John Hartley, η αντίληψη περί Πολιτιστικών Βιομηχανιών όπως αυτή περιγράφηκε από τους ερευνητές της Σχολής της Φρανκφούρτης, έχασε το αρνητικό της πρόσημο στις δεκαετίες του '70 και '80. Στο πλαίσιο της πολιτιστικής πολιτικής, ο όρος απέκτησε περιεχόμενο εκδημοκρατικοποίησης και ισότητας, ενώ σε επίπεδο πολιτικής αναγνωρίστηκε η δυνατότητα συμβολής του στην κρατική οικονομική ανάπτυξη. Βλ. σχετικά John Hartley, *Creative industries*, Malden, MA, 2005, σελ. 13.

²⁰ Λέο Λόβενταλ, «Ιστορικές προοπτικές της προοριζόμενης για το πλατύ κοινό κουλτούρας», στο Ζήσης Σαρίκας (επιμ. μτφρ., εισαγωγή), *Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χόρκχαϊμερ. Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Ύψιλον, Αθήνα 1984, σελ. 139 - 157.

στοχασμός για την πιθανή συνεισφορά της στον κοινωνικό μετασχηματισμό πρέπει να ξεκινήσει από την τοποθέτησή της μέσα στην παγκόσμια κοινωνική διαδικασία που την κυριαρχεί. Το καπιταλιστικό σύστημα της τέχνης έχει τους δικούς του κανόνες, τις δικές του συμβάσεις, τους δικούς του θεσμούς, τις δικές του τάσεις, τις δικές του απολαύσεις και εξαναγκασμούς, πέρα από τους θεωρητικούς ισχυρισμούς της συρρίκνωσης της τέχνης στην πολιτιστική βιομηχανία ή της μετατροπής της σε μια γενική τεχνική αισθητικής υποκειμενοποίησης. Βέβαια, αν το δούμε διαλεκτικά, αυτό το σύστημα έχει τις ουτοπικές και κριτικές στιγμές του, οι οποίες όταν δεν είναι εντελώς αποκλεισμένες, αναδεικνύουν τη σχετική της αυτονομία και την αντιπολιτευτική αξία της χρήσης της. Σύμφωνα με τον θεωρητικό τέχνης, Gene Ray, υφίστανται ιστορικά τρεις αποδεδειγμένοι τρόποι ή μοντέλα καλλιτεχνικής πρακτικής, τα οποία είναι διαθέσιμα και μπορούν να προσφέρουν μέχρι και σήμερα βιώσιμες στρατηγικές για την παραγωγή ριζοσπαστικής τέχνης και κουλτούρας. Αυτά τα μοντέλα είναι ο «ασύμφωνος μοντερνισμός» του Theodor Adorno που εκπροσωπείται από τους Franz Kafka και Samuel Beckett, ο «λειτουργικός μετασχηματισμός» ή η «επαναλειτουργία» των θεσμών μέσω της αποστασιοποίησης και του διαλεκτικού ρεαλισμού του Berthold Brecht και η «καταστασιακή μεταστροφή» (détournement) της τέχνης του Guy Debord, που στοχεύει στην διάρρηξη και την αποαποικιοποίηση της εγκλιματισμένης καθημερινής ζωής.²¹

Εντός αυτού του θεωρητικού πλαισίου, ο Μπρεχτ και οι συνεργάτες του (Erwin Piscator, Hanns Eisler, Sergei Tretyakov) διάνοιξαν άλλες δυνατότητες, μετατοπίζοντας το εστιακό σημείο από το έργο τέχνης στους θεσμούς και τις συνθήκες πρόσληψης, αποδεχόμενοι το υφιστάμενο κυριαρχούμενο πλέγμα θεσμού και παράδοσης ως έγκυρο πεδίο για μια πρακτική που αντιστέκεται σε αυτό.²²

Στις περίφημες σημειώσεις του για το Μαχαγκόνι, ο Μπρεχτ σκιαγραφεί τις λειτουργίες των καλλιτεχνικών θεσμών και ζητά το «λειτουργικό μετασχηματισμό» τους. Τα θέατρα, οι όπερες, οι κινηματογράφοι, οι γκαλερί, οι εκδόσεις, κ.ο.κ., είναι πρωτίστως επικερδή σχήματα της τονωτικής ψυχαγωγίας και διασκέδασης. Η

²¹ Gene Ray, «Αντόρνο, Μπρεχτ και Ντεμπόρ: Τρία μοντέλα αντίστασης στο καπιταλιστικό καλλιτεχνικό σύστημα», στο Ελπίδα Καραμπά, Πολύνα Κοσμαδάκη (επιμ.), *Κριτική των θεσμών - Κριτικοί θεσμοί, Κριτική+Τέχνη*, τεύχος 5, AICA HELLAS, Αθήνα 2013, σελ. 31-38.

²² Βλ. σχετικά Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Μικρό Όργανο για το Θέατρο» στο Συλλογικό έργο, *Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ: πέντε θεατρικά κείμενα για το θέατρο - Αριστοτέλης, Λόπε Ντε Βέγα, Κορνέιγ, Σίλλερ, Μπρεχτ*, μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη, Ευγενία Ζωγράφου, Ιουλία Ιατρίδη, Κάλβος, Αθήνα 1979, σελ. 233-280 και Δημήτρης Μυράτ, *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Ο καλός άνθρωπος του Αουγκσμπουργκ*, Πλειάς, Αθήνα 1974.

αυτονομία της τέχνης και οι κριτικές στιγμές της καταπατούνται, εκτός και αν ο καλλιτέχνης ιδιοποιηθεί το θεσμό ή το μηχανισμό για να τον βάλει να επιτελέσει άλλες λειτουργίες. Για τον Μπρεχτ, αυτή η επαναλειτουργία αρχίζει από την διάρρηξη των ενσυναισθητικών συμβάσεων και των προσδοκιών του θεατή. Η αποστασιοποίηση (*Verfremdung*) υποδηλώνει την τεχνική μέσω της οποίας θα μικρύνει η απόσταση από τον κριτικό στοχασμό. Αντίθετα με τις συμβάσεις της ταύτισης του κοινού και του παθητικού θεατή, ο Μπρεχτ οραματιζόταν ένα νέο θεατή - κριτικό, ο οποίος στη συζήτηση αξιολογεί ψύχραιμα την παραγωγή και την παράσταση. Στα έργα του διαρρηγνύει το κλειστό έργο τέχνης, τεμαχίζοντας την πλοκή σε επεισόδια που διευκολύνουν τη συζήτηση και το διάλογο. Σ' αυτές τις νέες συνθήκες πρόσληψης, ο «τέταρτος τοίχος» πέφτει, το θέατρο γίνεται εργαστήριο και οι θεατές ενεργοί συνεργάτες. Αυτές οι καινοτομίες και αυτοί οι πειραματισμοί αναπτύχθηκαν σε μια συγκεκριμένη συγκυρία της ταξικής πάλης, αυτήν του αντιναζισμού και σαφώς αποτελούν τα θεμέλια ενός μεγάλου μέρους του ριζοσπαστικού θεάτρου και κινηματογράφου των δεκαετιών του '60 και '70. Αυτό που κάνει τις συγκεκριμένες στρατηγικές να ξεχωρίζουν από τον μοντερνισμό του Αντόρνο είναι ότι λειτουργούν σε διαφορετικό επίπεδο ή σε διαφορετικές στιγμές της καλλιτεχνικής διαδικασίας.

Στο μπρεχτικό έργο, οι καλλιτέχνες βλέπουν πέρα από τη δογματική λογική του έργου τέχνης και ασχολούνται με τη μορφή και τις λειτουργίες του θεσμικού πλέγματος, το οποίο ρυθμίζει την πρόσληψη και τις πιθανές επιδράσεις του. Η βασική λογική εδράζεται πάνω στη στενή σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο έργο τέχνης και τον θεατή, σε ένα πεδίο όπου η Αισθητική Θεωρία του Αντόρνο δημιουργεί τις δικές της διασπάσεις.

Συμπερασματικά και όσον αφορά στην παρούσα μελέτη, το μπρεχτικό μοντέλο αντίστασης στο καπιταλιστικό καλλιτεχνικό σύστημα συνιστά, αφενός, μια έγκυρη και ιστορικά δόκιμη μορφή ριζοσπαστικής κουλτούρας και, αφετέρου, προσφέρει μια βιώσιμη στρατηγική για την παραγωγή της τέχνης και την πρόσληψή της από το ευρύ κοινό. Στο πεδίο των σχέσεων τέχνης και θεσμών ενεργεί με βάση την κοινωνική διαδικασία, προτάσσοντας τη ριζοσπαστική και κριτική αξία της χρήσης του και της συνεισφοράς του μέσω εκείνων των πολιτικών που εμμένουν να προσδιορίζουν την τέχνη ως κοινωνική διαδικασία, παρ' όλες τις αντιφάσεις και τους ανταγωνισμούς της μέσα στο καπιταλιστικό σύστημα της τέχνης.

2. *Estate Romana* και μητροπολιτικό εφήμερο²³

Το «Ρωμαϊκό Καλοκαίρι» ήταν μια διάσημη πολιτιστική εκδήλωση που ξεκίνησε να διοργανώνει ο Δήμος της Ρώμης σε αρχαιολογικούς και άλλους δημόσιους χώρους στην πρωτεύουσα της Ιταλίας από το 1977. Η ιδέα για την πραγματοποίηση της συγκεκριμένης δράσης προέκυψε κατά τη διάρκεια της αριστερής δημοτικής διακυβέρνησης της πόλης, αντλώντας έμπνευση από την τεράστια λαϊκή ζήτηση για «πολιτισμό» που εκδηλώθηκε ένα χρόνο νωρίτερα στο Φεστιβάλ του Προλεταριάτου των Νέων, το οποίο διοργανώθηκε από το περιοδικό *Re Nudo* στο πάρκο Lambro του Μιλάνου με τη συμμετοχή 150.000 θεατών.²⁴ Η μεγάλη επιτυχία της πραγματοποίησης μιας σειράς καλλιτεχνικών δράσεων σε δημόσιους μητροπολιτικούς χώρους διαμόρφωσε ένα πολιτιστικό μοντέλο που ακολουθούν πολλοί ευρωπαϊκοί θεσμικοί φορείς την ίδια περίοδο, ως προς την αναζήτηση μεθόδων παρέμβασης της δημόσιας πολιτικής για την προώθηση πολιτιστικών δράσεων που απευθύνονται στο ευρύ κοινό.²⁵

Η εκδήλωση σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Renato Nicolini, Δημοτικό Σύμβουλο Πολιτισμού της παράταξης του κομμουνιστή Δημάρχου και επιφανούς μέλους της ανανεωτικής Αριστεράς, Giulio Carlo Argan, με στόχο να επιτρέψει στους πολίτες να επωφεληθούν από τους δημόσιους χώρους της μητρόπολης, ως απάντηση τόσο στην περιθωριοποίηση των προαστίων και στην τεράστια ζήτηση για πολιτισμό που προερχόταν από τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα όσο και στην έξαρση του φαινομένου της πολιτικής και τρομοκρατικής βίας που ταλάνιζε την πόλη εκείνη την περίοδο. Τη δεκαετία του '70 στη Ρώμη η πολιτική και κοινωνική σύγκρουση ήταν έντονη. Κατά τη διάρκεια των φοιτητικών εξεγέρσεων, οι πλατείες και οι δρόμοι της

²³ Σύμφωνα με το ιταλικό λεξικό *Treccani*, ο όρος *effimero* παραπέμπει, εκτός των άλλων, και στην παράδοση των λαϊκών γιορτών της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, στις οποίες γίνονταν χρήση προσωρινών υποδομών και εγκαταστάσεων για θεαματικούς λόγους. Ο όρος υιοθετήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '70 για να χαρακτηρίσει το σύνολο μιας σειράς πολιτιστικών και ψυχαγωγικών δράσεων, περιοδικού χαρακτήρα, που υλοποιήθηκαν σε μητροπολιτικούς χώρους ως δημόσια πολιτική για τον πολιτισμό, παράλληλα και σε ανταγωνισμό με τις επίσημες θεσμικές πρωτοβουλίες.

²⁴ Το περιοδικό *Re Nudo* (Γυμνός Βασιλιάς) ήταν ένα από τα πιο σημαντικά περιοδικά νεανικής αντικουλτούρας στην Ιταλία. Ιδρύθηκε στο Μιλάνο τον Νοέμβριο του 1970 από μια ομάδα καλλιτεχνών και διανοούμενων που αντιτάχθηκαν στον πολιτικό δογματισμό και στην πόλωση του φοιτητικού κινήματος. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, το περιοδικό προώθησε μια σειρά pop και rock πολιτιστικών εκδηλώσεων, υπό τον τίτλο Φεστιβάλ του Προλεταριάτου των Νέων, έχοντας ως κεντρικό σύνθημα «Ας αφήσουμε τον ελεύθερο χρόνο να απελευθερωθεί», σε αντιπαράθεση με την αδιαφορία της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς προς την pop και rock μουσική. Βλ. σχετικά Matteo Guarnaccia, *Re Nudo Pop & Altri Festival. Il Sogno di Woodstock in Italia 1968-1976*, a cura di Claudio Fucci, *VoloLibero*, Milano 2010.

²⁵ Βλ. παρακάτω για τη γέννηση της Παγκόσμιας Ημέρας της Μουσικής και το μουσικό φεστιβάλ *Rock in Athens*.

πόλης είχαν μετατραπεί σε πεδία σφοδρών αντιπαραθέσεων μεταξύ νεοφασιστικών και ακροαριστερών ομάδων. Μετά την οικονομική κρίση του 1973, η κοινωνική σύγκρουση γίνεται σφοδρότερη εξαιτίας και των βίαιων κατασταλτικών μέτρων των οργάνων της τάξης που δυσκολεύονταν να διακρίνουν τις μορφές βίας από τις μορφές διαμαρτυρίας. Οι αντιπαραθέσεις γενικεύονται και εξαπλώνονται σε πολλαπλά σημεία του αστικού ιστού, από τις πανεπιστημιακές σχολές στα σχολεία και από τους κεντρικούς δρόμους και τις πλατείες στην περιφέρεια και στις γειτονιές της πόλης. Εξίσου αιφνίδια ήταν και η ριζοσπαστικοποίηση των μεθόδων δράσης και η βαρβαρότητα των συγκρούσεων: ξυλοδαρμοί, επιθέσεις, φακελώματα αντιπάλων και εμφάνιση ένοπλων ομάδων κρούσης. Η μιλιταριστική λογική της αντιπαραθέσης δημιούργησε αστικά περιβάλλοντα και γειτονιές με αόρατα σύνορα, τα οποία δεν μπορούσαν να παραβιάσουν οι αντίπαλοι. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70, στην πόλη δρούσαν αρκετές ένοπλες ακροαριστερές οργανώσεις, όπως οι Ένοπλοι Προλεταριακοί Πυρήνες (Nuclei Armati Proletari), οι Κομμουνιστικές Ομάδες Μαχητών (Unità Comuniste Combattenti) και οι Ερυθρές Ταξιαρχίες (Brigate Rosse), που στη Ρώμη κατάφεραν την πιο σημαντική επιχείρησή τους με την απαγωγή του Aldo Moro στις 16 Μαρτίου 1978.

Στον αντίποδα, η νεοφασιστική τρομοκρατία πρωτοεμφανίστηκε στη Ρώμη στις 12 Δεκεμβρίου 1969, με την τοποθέτηση εκρηκτικών μηχανισμών σε πολλά σημεία της πόλης, σχεδόν ταυτόχρονα με τη βομβιστική επίθεση της Piazza Fontana στο Μιλάνο. Ωστόσο, το αποκορύφωμα της «μαύρης τρομοκρατίας» στην ιταλική πρωτεύουσα επήλθε στις 10 Ιουλίου 1976, όταν το ακροδεξιό πολιτικό κίνημα «Νέα Τάξη» (Ordine Nuovo) εκτέλεσε το δικαστή Vittorio Occorsio. Η νεοφασιστική βία βρήκε γόνιμο έδαφος στη Ρώμη με τη γέννηση μιας σειράς τρομοκρατικών οργανώσεων όπως η Τρίτη Θέση (Terza Posizione), το Costruiamo L' Azione και οι Ένοπλοι Επαναστατικοί Πυρήνες (Nuclei Armati Rivoluzionari), οι οποίοι στις 2 Αυγούστου 1980 τοποθέτησαν εκρηκτικό μηχανισμό στον σιδηροδρομικό σταθμό της Μπολόνια, προκαλώντας το θάνατο 85 ανθρώπων και τον τραυματισμό περισσότερων από 200.²⁶

Μια σύντομη αναφορά στα στατιστικά στοιχεία της συγκεκριμένης περιόδου μπορεί να βοηθήσει στην κατανόηση της έκτασης που έλαβε το τρομοκρατικό

²⁶ Guido Panvini, «Grande terrorismo e terrorismo diffuso a Roma», στο Francesco Bartolini, Bruno Bonomo e Francesca Socrate (a cura di), *Lo spazio della storia: studi per Vittorio Vidotto*, Roma - Bari, Laterza 2013, σελ. 165-178.

φαινόμενο και η πολιτική βία στην πόλη της Ρώμης. Μεταξύ του 1969 και του 1980 πραγματοποιήθηκαν 4.360 επιθέσεις, εκ των οποίων 2.539 αφορούσαν υλικές καταστροφές, 1.715 ξυλοδαρμούς, 67 ανθρωποκτονίες και 39 τραυματισμούς. Οι επιθέσεις που έλαβαν χώρα στις έδρες του Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος, του Χριστιανοδημοκρατικού Κόμματος και του Ιταλικού Κοινωνικού Κινήματος στη Ρώμη αποτέλεσαν αντίστοιχα το 41,2%, το 45% και το 73% επί του συνόλου των επιθέσεων στις έδρες των τριών κομμάτων σε όλη την Ιταλία. Μολονότι δεν υπήρξαν τόσο πολλά θύματα όπως στο Μιλάνο και την Μπολόνια, η Ρώμη, σε σύγκριση με τις υπόλοιπες ιταλικές πόλεις, ήταν αυτή που επλήγη περισσότερο από την τρομοκρατία και την πολιτική βία.²⁷

Ανταποκρινόμενος στην αυξανόμενη κοινωνική αναταραχή, το 1976 ο ιστορικός τέχνης Giulio Carlo Argan, ανεξάρτητος αριστερός ενταγμένος στις τάξεις του Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος, θέτει υποψηφιότητα και εκλέγεται δήμαρχος της Ρώμης. Η επιλογή ενός μετριοπαθούς διανοούμενου ήταν μέρος της εθνικής στρατηγικής του Κομμουνιστικού Κόμματος, με στόχο την εξουδετέρωση σε τοπικό επίπεδο της αυξανόμενης ριζοσπαστικοποίησης των κοινωνικών και πολιτικών συγκρούσεων.

Το «Ρωμαϊκό Καλοκαίρι», λοιπόν, γεννιέται μέσα σ' ένα αστικό περιβάλλον που χαρακτηρίζεται από την οικονομική και κοινωνική κρίση και τη γενικευμένη πολιτική βία και τρομοκρατία. Ο σχεδιασμός του προέβλεπε την επανάκτηση της δημοκρατικής προσβασιμότητας σ' έναν αστικό ιστό που καταστράφηκε από την τρομοκρατική βία. Η επιστροφή του πληθυσμού στους δρόμους και στις πλατείες αντιπροσώπευε έτσι ένα πραγματικό αντίδοτο στη «στρατιωτικοποίηση» των κοινωνικών συγκρούσεων.

Σε πολλές συνοικίες της Ρώμης οργανώθηκαν αυτόνομα πολλές εκδηλώσεις, σπάζοντας το φράγμα των αστικών γκέτο και ανοίγοντας το ιστορικό κέντρο της πόλης στα προάστια. Η πολιτιστική πολιτική που προώθησε ο Nicolini αντιστρατεύτηκε την επικρατούσα ιστορική τάση της ταξικής κατανομής για την πρόσβαση στη γνώση και τον πολιτισμό ως παραδοσιακό προνόμιο των ελίτ.

Στις υπαίθριες πολιτιστικές δράσεις που προγραμματίστηκαν από τον Ιταλό αρχιτέκτονα και τους συνεργάτες του συνυπήρχαν η ποπ, η κλασική και η

²⁷ Mauro Galleni (a cura di), *Rapporto sul terrorismo*, Milano, Rizzoli, 1981, σελ. 119-128 και Donatella Della Porta e Maurizio Rossi, *Cifre crudeli: bilancio dei terrorismi italiani*, Bologna, Istituto Carlo Cattaneo, 1984, σελ. 16-17, 22-26, 34-36.

πρωτοποριακή μουσική, η ποίηση, το μπαλέτο, το θέατρο του δρόμου, οι επιτελεστικές δράσεις (performances), οι μαραθώνιες προβολές κινηματογραφικών ταινιών ποικίλης έκφρασης και τα κόμικς, με σκοπό τη σύζευξη των πρακτικών της υψηλής τέχνης και της μαζικής κουλτούρας. Σε συνέντευξή του σχετικά με το θέμα το 1987 ο Ρενάτο Νικολίνι θα επισημάνει: «*Τώρα ποια εικόνα πολιτισμού βρίσκεται πίσω από τις ενέργειές μας; Δίχως αμφιβολία όχι αυτή που στηρίζεται στη διάκριση μεταξύ “υψηλών” και “χαμηλών πρακτικών”.* Μας φάνηκε πιο λειτουργική η άποψη που εγκαταλείπει αυτό το μονοπάτι και που αποφεύγει πράγματι κάθε περιορισμό για να διεισδύσει δίχως προκαταλήψεις στο βασίλειο της συλλογικής φαντασίας [...] Για μένα δεν υπάρχει διαφορά (μεταξύ χαμηλής και υψηλής κουλτούρας). Υπάρχουν καλά κόμικ και κακά κόμικ, όπως υπάρχουν καλά αρχιτεκτονήματα και κακά αρχιτεκτονήματα. Πρέπει πάντα να διατηρούμε σε επιφυλακή τη δική μας ικανότητα της κριτικής ή αντίθετα την ικανότητα της απόλαυσης. Έχω επανειλημμένα αναφέρει τη συμπάθειά μου για το πλήθος. Η αίγλη των μοναχικών διανοούμενων έχει χαθεί από τον καιρό του Μπωντλαίρ και δεν χρειάζεται να την αναζητήσουμε γιατί αναλώθηκε για πάντα. Δεν μου αρέσει όμως το πλήθος αυτό να αισθάνεται αμηχανία και φόβο στα μουσεία ή μπροστά στο έργο τέχνης. Γιατί να μην μπορεί να τινάζει από πάνω του το βάρος των αριστουργημάτων του παρελθόντος και να τα οικειοποιηθεί ως αντικείμενα μιας καθημερινής χρήσης; Γιατί να μην μπορεί να χρησιμοποιήσει τα βιβλία της ποίησης όπως χρησιμοποιεί και την τηλεόραση, δίχως συμπλέγματα;»²⁸ Η βούληση για τη σύνθεση των διαφορετικών εννοιών κουλτούρας ξεδιπλώνεται επίσης και με την πρόθεση να αναμειχθούν ποικίλα ακροατήρια διαφορετικού κοινωνικού υπόβαθρου: από τους διανοούμενους μέχρι τους φοιτητές, από τους κατοίκους του ιστορικού κέντρου μέχρι τις λαϊκές μάζες της περιφέρειας. Η ουσία του εν λόγω πολιτιστικού εγχειρήματος έγκειται ακριβώς στη συμμετοχή του τεράστιου κοινού στα γεγονότα και στη μετατροπή του ακροατηρίου από απλό θεατή σε πραγματικό πρωταγωνιστή της παράστασης. Οι πολυεδρικές εκδηλώσεις του «Ρωμαϊκού Καλοκαιριού» προσφέρουν στο κοινό ή, μάλλον, στα διάφορα κοινά, τη δυνατότητα να γίνουν οι αποδέκτες ενός νέου τρόπου χρήσης του πολιτισμού και του αστικού χώρου που αναπτύσσεται σε διαφορετικά μονοπάτια καρποφορίας και απόλαυσης.²⁹

²⁸ «Μια πολιτιστική πολιτική με μια διαφορετική άποψη. Συνέντευξη του Ιταλού βουλευτή Ρενάτο Νικολίνι στους Γιώργο Σημαιοφορίδη και Γιώργο Τζιρτζιλάκη», *Αντί*, 341 (1987), σελ. 55.

²⁹ Antonio Trimarco (a cura di), *Omaggio a Renato Nicolini. Una Lunga Estate*, Biblioteca Renato Nicolini - Biblioteche di Roma, Roma 2013, σελ. 3-4.

Εδώ, πρέπει να επισημάνουμε ότι η ιταλική Αριστερά, στην ανανεωτική της διάσταση, ερωτοτροπεί συχνά με τη μαζική κουλτούρα και την αποδοχή της πολιτισμικής ετερογένειας. Οι απόψεις του μαρξιστή Ιταλού πολιτικού φιλοσόφου Antonio Gramsci και, πιο συγκεκριμένα, η εκτίμησή του ότι η κουλτούρα της κοινής καθημερινής ζωής και η δημοφιλής κουλτούρα αποτελούν ένα πεδίο ιδεών, αξιών και πρακτικών που διατρέχεται από την προσπάθεια της ηγεμονικής ιδεολογίας να κερδίσει την αποδοχή της, αποτέλεσαν τη βασική ιδεολογική αφετηρία για την προσπάθεια αναθεώρησης των προνεωτεριστικών αντιλήψεων από την ιταλική Αριστερά για τη μαζική κουλτούρα και το ευρύ κοινό της.³⁰

Η ιδέα της συμμετοχής του μεγάλου κοινού σε πολιτιστικά γεγονότα υψηλής καλλιτεχνικής έκφρασης αποκτά μεγάλη απήχηση και γίνεται η απαρχή ενός πολιτισμικού φαινομένου που μελετάται και γίνεται αντικείμενο μίμησης από πολλές άλλες δημοτικές και εν γένει δημόσιες αρχές στην Ιταλία. Η εποχή της μαζικής πολιτιστικής διάδοσης δίνει ζωή σε μια συζήτηση που αναπτύσσεται γύρω από την κατηγορία του «εφήμερου», ενός όρου που υποδηλώνει την άμεση συμμετοχή των δημόσιων θεσμών στην οργάνωση μαζικών πολιτιστικών εκδηλώσεων στις πόλεις. Ο όρος, βέβαια, περιλαμβάνει και υποτιθέμενους συνειρμούς από τους αρνητές του, όταν αντιπαραβάλλεται με τις δημόσιες παρεμβάσεις που δεν περιορίζονται στη δημιουργία παροδικών γεγονότων με υψηλό βαθμό θεαματικότητας και συνάθροισης, αλλά προσβλέπουν στη βελτίωση των υποδομών της πόλης.

Η μεγάλη προσέλευση και οι διάφοροι τρόποι πρόσληψης από το κοινό των πολιτιστικών πρωτοβουλιών που μελετώνται από τον Δήμο της Ρώμης συγκλονίζουν τους ίδιους τους διοργανωτές. Η ιταλική πραγματικότητα στα τέλη της δεκαετίας του '70 βρίσκεται σε πλήρη μετασχηματισμό, αλλά η επαλήθευση των αλλαγών συχνά κρύβεται από τα επείγοντα γεγονότα της επικαιρότητας. Ο κοινωνικός μετασχηματισμός μπορεί αντιθέτως να γίνει αισθητός μέσα από τη μελέτη της αλλαγής της πολιτιστικής κατανάλωσης και ακριβώς το «Ρωμαϊκό Καλοκαίρι» υπογραμμίζει τη μετατροπή των πολιτιστικών εθίμων της χώρας.

Το συγκεκριμένο μοντέλο πολιτιστικών δράσεων απαντά στο αίτημα των ευρύτερων μητροπολιτικών στρωμάτων να μπορούν να απολαμβάνουν πολιτιστικά

³⁰ Για περισσότερα στοιχεία, βλ. Stephen Gundle, *I Comunisti Italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Giunti, Firenze 1995.

θεάματα που δεν υπόκεινται αυστηρά στις επιταγές της εμπορικής κατανάλωσης. Εξάλλου, το υψηλό κόστος των μουσικών συναυλιών σε πολλές περιπτώσεις προκάλεσε σκληρές διαμαρτυρίες, με αποτέλεσμα το κοινό να στραφεί σε άλλες εναλλακτικές καλλιτεχνικές προτάσεις και αυτό εξηγεί τη μεγάλη επιτυχία που γνώρισαν οι ποιητικές βραδιές, οι συναυλίες λαϊκής μουσικής και οι παραστάσεις πειραματικού θεάτρου.

Η πρόταση της συγκεκριμένης δημόσιας πολιτικής θέτει υπό αμφισβήτηση τις ιστορικές παραμέτρους των ορίων μεταξύ λαϊκής και υψηλής κουλτούρας στην Ιταλία. Η αντιστροφή των αξιών λειτουργεί με τη συμμετοχή διαφορετικών κοινών στις μεγάλες εκδηλώσεις που αναμιγνύουν τις πολιτιστικές κατηγορίες, όπως οι τεχνικές του patchwork και του bricolage, τυπικών καλλιτεχνικών μέσων της νεωτερικότητας.

Η εννοιολογική κατηγορία που χρησιμοποιείται με συνειδητή πρόθεση να σπάσει τους παραδοσιακούς πολιτιστικούς φραγμούς, βασίζεται στην πολιτιστική κατανάλωση και στις μορφές της συλλογικής επιθυμίας. Με τις πρωτοβουλίες της, η εν λόγω εκδήλωση μετατρέπει την αρνητική σημασία που ενυπάρχει στην έννοια της κατανάλωσης, καθώς η έμφαση μετατοπίζεται από την καλλιτεχνική παραγωγή στην πρόσληψη του καλλιτεχνικού προϊόντος. Η μαζική πολιτιστική κατανάλωση, που παραδοσιακά θεωρείται περιττή από τους θεματοφύλακες της υψηλής κουλτούρας, βρίσκει υπερασπιστές στους θεωρητικούς του «εφήμερου», λόγω της γενναιοδωρίας που προσφέρει στο ευρύ κοινό, σε αντίθεση με την αυστηρή οικονομική λογική που ενυπάρχει στα πολιτιστικά μοντέλα του καπιταλισμού.

Η επιτυχία του «ρωμαϊκού μοντέλου», καθώς και των άλλων πρωτοβουλιών που εμπνέονται από αυτό, βασίζεται στην κατανόηση του μετασχηματισμού της ιταλικής κοινωνίας ως προς τη σχέση της με την πολιτιστική κατανάλωση. Η εποχή κατά την οποία εξελίσσεται η περιπέτεια των «Μαξεντιστών»³¹ αποτελεί το χρονικό σημείο τερματισμού μιας κλιμακούμενης από το παρελθόν διαδικασίας αποσύνθεσης των παραδοσιακών αξιών της ιταλικής κοινωνίας. Η περίοδος από τα μέσα της δεκαετίας του '70 μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '80 χαρακτηρίζεται από μια φάση επαναπροσδιορισμού των ιδανικών, είτε αυτά προέρχονται από το μαρξιστικό χώρο και αφορούν στην αφύπνιση των μαζών ενόψει ενός ριζικού μετασχηματισμού του

³¹ Ο όρος παραπέμπει στο μεγάλο κοινό που παρακολουθούσε τους κινηματογραφικούς μαραθόνιους της διοργάνωσης στους χώρους της Βασιλικής του Μαξέντιου, τελευταίου παγανιστή αυτοκράτορα της Ρώμης.

συστήματος, είτε από τον Καθολικισμό και την αναπροσαρμογή των στερεοτύπων της οικογένειας, της θρησκείας και της ηθικής. Οι νέες πολιτισμικές μορφές που εμφανίζονται στην Ιταλία στα τέλη της δεκαετίας του '70 ενσωματώνονται μέσα σε μια πολλαπλή, αντιφατική και ανομοιογενή σύγχυση αναγκών, αξιών και πολιτισμικών εκφάνσεων. Η κρίση των ιδεολογιών και ο μετασχηματισμός του κοινωνικού σώματος προετοιμάζουν το έδαφος για μια συνολική επανατοποθέτηση των παραδοσιακών σημείων αναφοράς. Οι παλιές αξίες εμφανίζονται ξαφνικά απαρχαιωμένες και αδύναμες να παράσχουν επαρκή μοντέλα ταυτότητας και ερμηνείας της κοινωνίας. Η απάντηση του Nicolini και των συνεργατών του μπροστά στην επερχόμενη αδυναμία κατανόησης του κοινωνικού συστήματος ήταν να προτείνει μαζικής κλίμακας πολιτιστικές δράσεις, εγκάρσιου κοινωνικού χαρακτήρα, που παραδοσιακά εκλαμβάνονταν ως αποκλειστική έκφραση της υψηλής κουλτούρας.

Η πρόταση του «Ρωμαϊκού Καλοκαιριού» αντίκειται στις παλιές παραμέτρους της διάδοσης του πολιτισμού στην Ιταλία. Η πολιτιστική πολιτική του «*dada per le masse*», ορισμός που υιοθέτησε ο Argan αναφερόμενος στις συγκεκριμένες εκδηλώσεις, στην πραγματικότητα θέτει υπό αμφισβήτηση την ιερότητα της τέχνης και πάνω απ' όλα τη σοβαρότητα της πρόσληψής της, καθώς αρνείται τον ισχυρισμό ότι ο μόνος τρόπος για αξιοπρεπή απόλαυση των προϊόντων του πολιτισμού είναι η ασκητική και σιωπηρή παρουσία του κοινού εντός χώρων που κατασκευάστηκαν για το σκοπό αυτό.³² Δεν είναι τυχαίο ότι η ρήση του Argan συνδέεται συμβολικά με ένα ιστορικό καλλιτεχνικό κίνημα του μοντερνισμού, το οποίο επιτέθηκε με σφοδρότητα στις έννοιες του αριστουργήματος, της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας και της παράδοσης, ακόμα και της ίδιας της τέχνης, προσβάλλοντας ευθέως την επίσημη πολιτισμική ιεραρχία με την προκλητική ανάμειξη της υψηλής τέχνης με τη μαζική κουλτούρα.

Η μαζική προσέγγιση, από την άλλη πλευρά, συνδέει τις μεθόδους της λαϊκής διασκέδασης που είναι χαρακτηριστικές της μαζικής κουλτούρας και της προηγμένης βιομηχανικής ψυχαγωγίας, ανατρέποντάς τες με συνεχή πρόσμιξη πολιτιστικών προϊόντων υψηλής κουλτούρας που προσφέρονται στο κοινό.

Με τις πρωτοβουλίες του «Ρωμαϊκού Καλοκαιριού», οι δημόσιες αρχές αρχίζουν να μετρούν τις δυνάμεις τους, για πρώτη φορά στην Ιταλία, στο χώρο της μαζικής κουλτούρας και της πολιτικής. Αυτή η καινοτόμος προσέγγιση από τις τοπικές αρχές έρχεται σε αντιπαράθεση με την παράδοση των προνομιούχων θεσμικών φορέων που

³² Antonio Trimarco, *ό.π.* σελ. 6.

ήταν αρμόδιοι για τη διάδοση του πολιτισμού στον λαό. Ο Nicolini αποφασίζει να αναθέσει την οργάνωση των πολιτιστικών δράσεων σε διάφορες πολιτιστικές οντότητες που αντλούν την έμπνευσή τους από τα νέα πολιτιστικά ερεθίσματα των κοινωνικών αστικών κινήσεων που δεν ανήκουν στο συνηθισμένο θεσμικό και νομικό εταιρικό μοντέλο. Η ρήξη με τους θεσμικούς φορείς ήταν αναπόφευκτη, καθώς διάφορες ανεξάρτητες θεατρικές ομάδες, κινηματογραφικές λέσχες, ποιητικοί κύκλοι, εικονογράφοι κόμικς και ανεξάρτητοι διοργανωτές rock και jazz συναυλιών πρωτοστατούν στη διάδοση του πολιτισμού στο ευρύ κοινό. Επίσης, πολλές επικρίσεις προέρχονται από τους συντηρητικούς κύκλους, καθώς αρκετές καλλιτεχνικές δράσεις θεωρούνται προκλητικές εξαιτίας του πειραματικού χαρακτήρα τους και του περιεχόμενου αμφισβήτησης των πολιτικών και πολιτισμικών προτύπων της εθνικής παράδοσης. Οι επιθέσεις που δέχεται το «Ρωμαϊκό Καλοκαίρι» και η πολιτιστική πολιτική του «εφήμερου» είναι, επομένως, διαφόρων ειδών: από κατηγορίες σπατάλης των δημόσιων πόρων για πρωτοβουλίες που στερούνται μόνιμων υποδομών και διαρθρωτικής συνέχειας σε υπαινιγμούς για «ανιστορικότητα» του περιεχομένου της πολιτιστικής προσφοράς και άσκηση πελατειακής και ψηφοθηρικής πρακτικής.³³

3. Η γέννηση του «εφήμερου» στην Ελλάδα κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης

Ο εκδημοκρατισμός των πολιτιστικών θεσμών και η αναγκαιότητα διάχυσης των πολιτιστικών αγαθών στο ευρύ κοινό αποτελούν καθολικά αιτήματα μετά την πτώση της δικτατορίας, καθώς η ζήτηση για πολιτισμό που προέρχεται, κυρίως, από τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα βαίνει αυξανόμενη, όχι μόνο λόγω της πολιτιστικής ανέχειας που επέβαλε το δικτατορικό καθεστώς, αλλά και των προσδοκιών που διαφαίνονται σε πολιτικό, κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο με την έλευση της Δημοκρατίας. Ως προς το οικονομικό επίπεδο, βέβαια, ο Γιάννης Βούλγαρης υποστηρίζει ότι οι αύξουσες προσδοκίες των κινητοποιημένων μαζών της Μεταπολίτευσης δεν ξεκινούν από το αίσθημα της στέρησης και της χειροτέρευσης των βιοτικών όρων επί δικτατορίας, καθώς αυτοί είχαν αυξηθεί σταθερά, παρά τις ανισότητες, δεδομένου ότι η δικτατορία κάλυψε την τελευταία και πιο δυναμική

³³ Για σχετικές πληροφορίες βλ. Renato Nicolini, *Estate Romana 1976-85: Un Effimero lungo Nove Anni*, Città del Sole, Reggio Calabria 2011 και Maurizio Melabruzzi e Giada Petrone (a cura di), «Meraviglioso Urbano: Trent'anni di Estate Romana» στο Giovanni Minoli, *La Storia Siamo Noi*, RAI Educational 2007. doi: <https://www.youtube.com/watch?v=IDpfzHGaaFs>

περίοδο του πιο εκπληκτικού κύκλου ανάπτυξης. Στην πραγματικότητα, όμως, η βελτίωση αυτή ήταν προϊόν μιας γενικευμένης ανάπτυξης που σημειωνόταν σε όλες τις δυτικές χώρες εκείνη την περίοδο, με αποτέλεσμα οι αυξημένες απαιτήσεις των μαζών να εκδηλώνονταν ως συνέχεια της ήδη ανοδικής καμπύλης.³⁴

Σ' ένα από τα άρθρα της στο *Αντί*, η κριτικός θεάτρου Άννυ Κολτσιδοπούλου αναφέρει ότι τον Ιούνιο του 1975, ο αύξων αριθμός των καταστατικών από νεοϊδρυθέντες οργανισμούς και εταιρίες πολιτιστικού περιεχομένου έφτανε στο Πρωτοδικείο Αθηνών στις 132 εγγραφές, γεγονός εντυπωσιακό για την εποχή του, που αποδεικνύει την άνθηση των ιδιωτικών πρωτοβουλιών μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα στον τομέα του σύγχρονου πολιτισμού αμέσως μετά την κατάρρευση του δικτατορικού καθεστώτος.³⁵

Επίσης, ο αντίκτυπος των νεανικών εξεγέρσεων και η συμμετοχή στην πολιτική δράση που εξελίσσεται κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70, προκαλεί στα κοινωνικά στρώματα που ήταν αποκλεισμένα από την πολιτιστική κατανάλωση των ελίτ, μια βαθιά ανάγκη που δεν καλύπτονταν από τα τότε μέσα μαζικής επικοινωνίας και τη γενικότερη παραδοσιακή πολιτιστική προσφορά.

Σ' αυτή την ανάγκη για πολιτισμό έρχεται να προστεθεί και η επιθυμία για κοινωνικοποίηση από μέρους μεγάλων τμημάτων του κοινού, ιδίως των νέων, που βρίσκει ευχαρίστηση στις μαζικές συναθροίσεις. Όμως, η επιθυμία για κοινωνικότητα τίθεται υπό αμφισβήτηση από την απουσία αξιόλογων δημόσιων υποδομών και πολιτιστικών προσφορών, καθώς και από το όλο και αυξανόμενο κοινωνικό φαινόμενο του εργασιακού οράματος που συνδέεται με τον εξατομικευμένο υλικό ευδαιμονισμό και θεωρεί χάσιμο χρόνου την απόλαυση πνευματικών αγαθών.

Η υπερκαταναλωτική συνθήκη που προκύπτει μεταπολεμικά και ιδίως μετά τη δεκαετία του '60 για τις περισσότερες χώρες της Δύσης, όλο και λιγότερο προσιδιάζει με τα στοιχεία της μαζικής κουλτούρας και αυτά που της καταμαρτυρούσαν οι θεωρητικοί της Σχολής της Φρανκφούρτης, δηλαδή τη διαμόρφωση τυποποιημένων προϊόντων και ομοιόμορφων καταναλωτών, την υποκατάσταση πραγματικών αναγκών με πλαστές (φετιχισμός) και την παθητική αλλοτρίωση συνειδήσεων. Όσο απομακρυνόμαστε από το φορντικό πρότυπο παραγωγής τόσο αλλάζει και η μορφή της κατανάλωσης, από μαζική και τυποποιημένη, σε εξατομικευμένη και

³⁴ Βλ. σχετικά Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Σταθερή δημοκρατία σηματοδωμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα 2008, σελ. 122-123.

³⁵ Βλ. σχετικά, Άννυ Κολτσιδοπούλου, «Εταιρίες και Οργανισμοί», *Αντί*, 25 (1975), σελ. 57.

διαφοροποιητική. Σημαντικές μελέτες που έχουν γίνει για τον βασικό κώδικα του καταναλωτισμού, τη διαφήμιση, σημειώνουν ενδιαφέρουσες μετατοπίσεις στη δεκαετία του '50 για τη Δύση και στα τέλη της δεκαετίας του '70 για τη χώρα μας. Σε μεγάλο βαθμό αυτές συνδυάζονται με την επέλαση της τηλεόρασης και του πολλαπλασιασμού της εικόνας εντός του οίκου. Η διαφήμιση υιοθετεί τις στρατηγικές της προσωποποίησης, τα μηνύματά της εκπέμπουν κυρίως τη συναισθηματική ικανοποίηση του χρήστη του προϊόντος, σφυρηλατώντας το πολιτισμικό πλαίσιο του ναρκισσισμού που θα επικρατήσει από εκείνη την περίοδο και τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του '70 οπότε και θα αντικατασταθεί από τον τοτεμισμό και την αποθέωση των καταναλωτικών προϊόντων ως σύμβολα συγκεκριμένων τρόπων ζωής και κοινωνικών ομάδων.³⁶

Η μαζική προσέλευση του κοινού αμέσως μετά την πτώση της Χούντας στις μεγάλες συναυλίες που πραγματοποιήθηκαν ανά την Ελλάδα, όπως αυτή του Μίκη Θεοδωράκη και του Γιάννη Μαρκόπουλου στο Στάδιο Καραϊσκάκη και στο Γήπεδο του Παναθηναϊκού, συνιστά ενδεικτικό παράδειγμα της επιθυμίας μιας μεγάλης μερίδας πολιτών για ελεύθερη και μαζική απόλαυση των πολιτιστικών προϊόντων.

Στον αντίποδα, η κρατική πολιτική στον τομέα της διάχυσης των πολιτιστικών αγαθών στο ευρύ κοινό υποδεικνύει μια άλλη αντίληψη, καθώς απουσιάζει παντελώς η θέσπιση ενός τρόπου επικοινωνίας που θα μεσολαβήσει στη γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στον ελληνικό λαό και τη σύγχρονη πολιτιστική δημιουργικότητα. Στο επίκεντρο της κρατικής πολιτικής, ο πολιτισμός συνδέεται επιτακτικά με την τουριστική ανάπτυξη και την κυβερνητική βούληση για την προβολή μιας καλής, εν είδει τουριστικής καρτ ποστάλ, εικόνας της Ελλάδας στο εξωτερικό.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο μεγαλύτερος και αρχαιότερος θεσμός περιοδικών πολιτιστικών εκδηλώσεων στην Ελλάδα, το Φεστιβάλ Αθηνών, που ιδρύθηκε στο πλαίσιο της τουριστικής πολιτικής της Κυβέρνησης Παπάγου το 1955, ως μια κοσμοπολίτικη «γιορτή των τεχνών του υψηλού», καθώς υιοθετεί έναν ελιτίστικο χαρακτήρα με διεθνή προσανατολισμό, χωρίς να στοχεύει επικοινωνιακά στη διάχυση των πολιτιστικών προϊόντων του στο ευρύ κοινό.

Το κλίμα ελευθερίας που επικράτησε στη χώρα με την έλευση της δημοκρατίας, οι εναλλακτικές επιλογές παρουσίασης καλλιτεχνικών δρώμενων που σιγά σιγά

³⁶ Βλ. σχετικά, Βασίλης Βαμβακάς, «Η καταναλωτική κοινωνία», *Η Καθημερινή*, 19.1.2014. doi: <https://www.kathimerini.gr/world/552735/i-katanalotiki-koinonia/>.

εμφανίστηκαν αλλά και το περιρρέον κλίμα επαναστατικότητας άσκησαν μικρή επιρροή στο Φεστιβάλ Αθηνών. Ο συνδυασμός της ανάθεσης του σε γραφειοκρατικούς μηχανισμούς του Ελληνικού Τουρισμού με μια όλο και μεγαλύτερη κρατική επεμβατικότητα στις προτεινόμενες καλλιτεχνικές επιλογές, οδήγησαν το Φεστιβάλ Αθηνών σε έναν θολό υδροκεφαλισμό. Ο στόχος χάθηκε γρήγορα και το Φεστιβάλ πορεύτηκε μέσα σε μια μετριότητα, όπου σημαντικές εκδηλώσεις αναμίχθηκαν με ασημαντότητες στο όνομα της κοσμικότητας και της επίπλαστης δημοφιλίας. Ο μουσικολόγος Γιώργος Λεωτσάκος γράφει με αφορμή την πραγματοποίηση του πρώτου μεταπολιτευτικού Φεστιβάλ Αθηνών, το 1975: *«Το Φεστιβάλ Αθηνών φαίνεται πως ποτέ πια δεν θα ξαναβρεί την περιωπή του 1964 - 1966. Ως τώρα η εποχή αυτή στάθηκε το μόνο ευτυχισμένο ξεγλίστρημά του από τα νύχια του συντηρητισμού και της αρτηριοσκλήρωσης, που το διεκδίκησαν με πείσμα και το κέρδισαν σχεδόν από τη βρεφική του ηλικία. Στα χρόνια της δικτατορίας πέτυχαν να το μεταβάλουν σε απεχθές όργανο πνευματικής αποχάνωσης της πιο άπληστης για μουσική κουλτούρα μερίδας του κοινού: με σχεδόν ψυχαναγκαστική ελλειπτικότητα προσφερόταν ό,τι πιο φθηνά δημοφιλές, ό,τι πιο ξεδιάντροπα κατεστημένο»*. Και προσθέτει: *«Όμως ειλικρινά πιστεύομε ότι ο τελευταίος συνοικιακός κινηματογράφος που παίζει ούέστερν καλλιέργει το πνεύμα περισσότερο απ' αυτό το όργιο σκοταδισμού (ας μη ξεγελά ο επιφανειακός καθωσπρεπισμός των πραγμάτων: αυτός ίσα - ίσα, στάθηκε ο μεγαλύτερος εχθρός της ψυχικής χειραφέτησης του λαού μας!) στο οποίο καλούνται να συμπράξουν κι ανύποπτες ξένες διασημότητες και το οποίο φέρει το πομπώδες όνομα Φεστιβάλ Αθηνών»*.³⁷

Είναι καταφανές, λοιπόν, ότι η οργάνωση της πολιτειακής δομής, ο καθορισμός του διεθνούς προσανατολισμού της χώρας και κατά συνέπεια το ιδεολογικό μοντέλο προβολής της στο εξωτερικό αποτέλεσαν τη μέγιστη πολιτική προτεραιότητα της Δεξιάς παράταξης, ενώ η Αριστερά επιβλήθηκε στο πεδίο της οργάνωσης των μαζών, στους μαζικούς κοινωνικούς φορείς και στο επίπεδο του ιδεολογικού λόγου και των συμβόλων.³⁸ Η άποψη του Γιάννη Βούλγαρη περί «δυαδισμού της εξουσίας» κατά την πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο φαίνεται να βρίσκει πεδίο ανάπτυξης και στο χώρο της διαμόρφωσης της δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής, γεγονός το οποίο θα διαφανεί ακόμη περισσότερο όταν η παρούσα μελέτη

³⁷ Γιώργος Λεωτσάκος, «Το φεστιβάλ στο ναδίρ», *Αντί*, 26-27 (1975), σελ. 52-53.

³⁸ Γιάννης Βούλγαρης, *ό.π.*, σελ. 37-43.

θα επικεντρωθεί στον τομέα της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής και στην ιδιαίτερη σημασία που απέδιδε η «κρατική μηχανή» στην προώθηση της ευρωπαϊκής πορείας της χώρας.

Οι πολιτισμικές τάσεις στη μεταδικτατορική περίοδο της δεκαετίας του '70 δεν αντανακλούσαν απλά, αλλά συνδιαμόρφωσαν αυτές τις πολιτικές εξελίξεις. Ένα βασικό χαρακτηριστικό των πολιτισμικών διεργασιών αυτής της περιόδου ήταν η βαρύνουσα σημασία των συμβόλων της Αριστεράς σε μεγάλο τμήμα της παραγωγής και πρόσληψης του πολιτισμού. Στο χώρο της μουσικής, έντονη ήταν η παρουσία του πολιτικού τραγουδιού στις ποικίλες εκφάνσεις του, οι περισσότερες από τις οποίες συνδέονταν με τις πολιτισμικές διεργασίες στην Αριστερά από τη δεκαετία του '60 ή από τις αρχές της δεκαετίας του '70. Στο χώρο του κινηματογράφου, επίσης, η πολιτικοποίηση και η έκρηξη μνήμης για το πρόσφατο παρελθόν άφησαν το στίγμα τους, ενώ στο θέατρο παρουσιάστηκαν σε σχέση με την περίοδο της επταετίας μια σειρά τομών, όπως η εμφάνιση νέων θεατρικών δημιουργών, θιάσων και παραγωγών.³⁹

Το 16σέλιδο δακτυλογραφημένο σημείωμα του πρώτου προέδρου της Δημοκρατίας, Κωνσταντίνου Τσάτσου, που επέδωσε στον πρωθυπουργό Κωνσταντίνο Καραμανλή και περιελάμβανε υποδείξεις και παρατηρήσεις σχετικές με το κυβερνητικό έργο, είναι ενδεικτικό της ανησυχίας που επικρατούσε στους κόλπους της μετριοπαθούς συντηρητικής παράταξης για την κυριαρχία της Αριστεράς στον πνευματικό και καλλιτεχνικό κόσμο: *«Και ο περίφημος Ελληνικός Μήνας του Λονδίνου υπήρξε ένα άλλο μέσον προβολής των αριστερών διανοουμένων και καλλιτεχνών, με την διαφανή κάλυψη μερικών καθιερωμένων ονομάτων (Γκίκας, Τσαρούχης κ.λπ.) για να μην είναι κραυγαλέα αλλά απλώς επιτήδεια η προπαγάνδα [...] Συμπέρασμα. Χωρίς επ' ελάχιστον να παραβιασθή η ελευθερία της εκφράσεως, θα έπρεπε η πολιτεία, κατά περίπτωσιν, να τονώσει τον μη αριστερό πνευματικό κόσμο. Ας υπάρξει επί τέλους ίση μεταχείριση και όχι δυσμένεια».*⁴⁰

³⁹ Βλ. σχετικά Νικόλαος Παπαδογιάννης, «Ο πολιτισμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης», στο *Μεταπολίτευση 1974-1989*, Διαδικτυακό αφιέρωμα, Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας, 2020, doi: <http://metapolitefsi.com/%CE%95%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B5%CF%82/%CE%A0%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82>

⁴⁰ Το έγγραφο εντοπίστηκε στο Αρχείο Καραμανλή (Φ.70Β, φ. 973-988), με τίτλο: «Απογραφή δυνάμεων στο τέλος του 1975» και δημοσιεύθηκε το 2016 από την Εφημερίδα των Συντακτών. Βλ. σχετικά Τάσος Κωστόπουλος «Το φάντασμα της Ιστορίας. Ο Κομματάρχης Πρόεδρος», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 10.7.2016. doi: https://www.efsyn.gr/arheio/fantasma-tis-istorias/75664_o-kommatarhis-proedros .

Η κριτική που ασκείται την εποχή εκείνη δεν αφορά μόνο στην ποιότητα των καλλιτεχνικών προγραμμάτων που σχεδιάζονται από το κράτος, αλλά και στις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των δημιουργών και του κοινού. Στο πλαίσιο αυτό, ο κριτικός κινηματογράφου Δημήτρης Σταύρακας υποστηρίζει ότι η εξουσία έχει τη δυνατότητα να εκμεταλλεύεται την υπάρχουσα διάσταση μεταξύ λαού και διανοουμένων και τη συμμετρική άγνοια των μεν προς τους δε, για να προξενήσει, αν όχι την εχθρότητα, τουλάχιστον την αδιαφορία αυτού που ονομάζουμε: Το πλατύ κοινό. Το αίτημα, λοιπόν, για εκδημοκρατισμό της πολιτιστικής δημιουργίας και την ανάγκη αναθεώρησης της ελιτίστικης στάσης απέναντι σ' ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά των πρακτικών της μαζικής κουλτούρας, που είναι η μαζική πρόσληψη, διαπερνά τον πυρήνα των σχέσεων μεταξύ της παραγωγής και της κατανάλωσης του καλλιτεχνικού προϊόντος. *«Είναι αλήθεια, αξιοπερίεργο, πως γίνεται, άνθρωποι με αναγνωρισμένη διανοητική εμβέλεια να μην έχουν αντιληφθεί αυτήν την τόσο απλή αλήθεια: ότι όσο δεν θα έχουν σύμμαχό τους τη μοναδική δύναμη που μπορεί να επιβάλλει αλλαγές, κάθε είδους, δηλαδή τον λαό, οι ελπίδες τους για ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία θα εξακολουθήσουν να είναι ό,τι και μέχρι σήμερα: μια μυθολογία χωρίς κανένα αντίκρουσμα στην πραγματικότητα».*⁴¹

Το κενό ενός μεγάλου μέρους από την απουσία της επίσημης κρατικής πολιτικής στη διάχυση του σύγχρονου πολιτιστικού αποθέματος προς το ευρύ κοινό έρχονται να καλύψουν στη δημόσια σφαίρα τα κόμματα και οι νεολαίες τους. Από την πρώτη φάση της Μεταπολίτευσης γίνεται σαφές ότι τα κόμματα αποτελούν τους πρωταγωνιστές της Δημοκρατίας που γεννιέται, καθώς η πολιτική αντιπροσώπευση της κοινωνίας θα μονοπωλείται από αυτά. Σύμφωνα με τον Γιάννη Βούλγαρη, όπως συμβαίνει σε κάθε περίοδο μετάβασης από καταπιεστικά καθεστάτα, η οργάνωση των κομμάτων έγινε σε κατάσταση υψηλής κινητοποίησης των μαζών, η οποία στην Ελλάδα επιμηκύνθηκε πολύ πέραν της «έκτακτης περιόδου» της Μεταπολίτευσης, λόγω της εκτεταμένης οργάνωσής τους. Η οργάνωση των μαζών σε κόμματα συνδέεται παραδοσιακά με την Αριστερά, ενώ κατά την μεταπολιτευτική περίοδο υιοθετείται πρώτα από το ΠΑΣΟΚ και αργότερα από τη Νέα Δημοκρατία, κυρίως όταν αυτή βρίσκεται στην αντιπολίτευση.⁴²

⁴¹ Δημήτρης Σταύρακας, «Λογοκρισία: Κριτική του θεσμού ή κριτική των θεσμών», *Αντί*, 36 (1976), σελ. 46-47.

⁴² Βλ. σχετικά, Γιάννης Βούλγαρης, *ό.π.*, 49-51.

Ο ρόλος των κομματικών οργανώσεων στη διαμόρφωση της πολιτιστικής πολιτικής που ακολούθησαν οι μαζικοί φορείς της νεολαίας ήταν σημαντικός. Στο χώρο της Αριστεράς, από τη μετεμφυλιακή περίοδο έως και τη Μεταπολίτευση, οι νεολαίες χαράζουν μια δική τους πορεία σε πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο. Δημιουργώντας οργανώσεις και δομές κινητοποίησης, συσπειρώνονται και ηγούνται της μαζικής αντίστασης και διεκδίκησης, αναλαμβάνοντας, ως αυτόνομες πολιτικές οντότητες, θεσμική υπόσταση που αναγνωρίζεται από τους πολιτικούς και κυρίως από τον ελληνικό λαό. Παρά τις σημαντικές ιδεολογικές διαφορές τους, κοινός τόπος ανάμεσα στις αριστερές οργανώσεις νεολαίας στα μέσα με τέλη της δεκαετίας του '70, όπως και κατά τις προηγούμενες δεκαετίες, υπήρξε η έμφαση που απέδιδαν στον πολιτισμό. Με την κατάρρευση της Χούντας, οι αριστερές νεανικές οργανώσεις υπήρξαν ιδιαίτερα δραστήριες στην οριοθέτηση και προώθηση του λεγόμενου «προοδευτικού πολιτισμού» όπως τον αντιλαμβάνονταν η καθεμιά. Ιδίως το δίπολο «αμερικανικός τρόπος ζωής» σε αντίστιξη ως προς την «ελληνική λαϊκή παράδοση», που είχε χρησιμοποιηθεί κυρίως από την ΕΔΑ και τις οργανώσεις νεολαίας της κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60, εμφανίζονταν πολύ συχνά σε κείμενα των αριστερών νεολαιίστικων παρατάξεων.⁴³

Αν θέλαμε να σχηματοποιήσουμε ερμηνευτικά τα κύρια πολιτισμικά χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης περιόδου θα ανατρέχαμε στον πυρήνα των απόψεων του Νικηφόρου Διαμαντούρου για τον «πολιτισμικό δυϊσμό» και τη σύγκρουση δύο συστημάτων κατανόησης και νοηματοδότησης των εξελίξεων που διακρίνει την ιστορία του νεοελληνικού κράτους. Τα συστήματα αυτά διαίρεσαν βαθύτατα την ελληνική κοινωνία σε δύο παραδοσιακά αντικρουόμενες τάσεις, ο αντίκτυπος των οποίων είναι εμφανής τόσο στις πολιτικές, οικονομικές και πολιτισμικές εξελίξεις όσο και στη διαμόρφωση της πολιτικής κουλτούρας, με αποτέλεσμα η ελληνική κοινωνία να στέκεται διστακτικά και να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στις δύο αυτές επιλογές.

Το πρώτο σύστημα θεώρησης απηχεί την ευθεία και αποκλειστική ταύτιση με τη Δύση, την πολιτική εξωστρέφεια και την αποδοχή των νεωτεριστικών τάσεων στο επίπεδο της κουλτούρας. Το δεύτερο σύστημα θεώρησης, αντίθετα, χαρακτηρίζεται από την τάση για τη διατήρηση των παραδοσιακών αξιών, υπό την έννοια της

⁴³ Βλ. σχετικά, Νικόλαος Παπαδογιάννης, «Νεανική πολιτικοποίηση και πολιτισμός στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης», στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα 2015, σελ. 133-150.

δυσπιστίας σε κάθε τι που θα την απομάκρυνε από μακροχρόνιες πρακτικές και πατροπαράδοτες συνήθειες και νοοτροπίες του παρελθόντος. Το σύστημα αυτό ως στροφή προς την ελληνική παράδοση, γίνεται αντιληπτό τόσο στην πολιτική όσο και στην πολιτισμική ρητορική της μεταπολιτευτικής περιόδου. Η θεώρηση αυτή ενέχει έναν βαθύ αντιαμερικανισμό ως αντιιμπεριαλιστικό και αντικαπιταλιστικό αντανακλαστικό, με έντονη εσωστρέφεια και με την απόρριψη εισαγόμενων νεωτερισμών που είναι συνδεδεμένοι με τον αμερικανικό τρόπο ζωής.⁴⁴

Η έννοια του αντιαμερικανισμού στη Μεταπολίτευση βασίσθηκε κυρίως στην παράδοση του αριστερού λόγου της προδικτατορικής περιόδου και στις εμπειρίες που συνδέονταν με τη δικτατορία και την υπόθεση της Κύπρου. Σύμφωνα με την Ζηνοβία Λιαλιούτη, ο αντιιμπεριαλιστικός και αντιαμερικανικός λόγος που είχε αυτές τις εμπειρίες ως σημείο αναφοράς εμπεριείχε σε σημαντικό βαθμό το στοιχείο του εθνικισμού, γεγονός που επέδρασε τόσο στην πρόσληψη της εθνικής ταυτότητας όσο και στην αντιπαραβολή της με την έννοια του αμερικανισμού. Στο εθνικολαϊκό αφήγημα του «αμερικανού εχθρού», όπως αυτό συγκροτήθηκε από στοιχεία του αριστερού και του κεντροαριστερού λόγου της μετεμφυλιακής περιόδου, αποδίδονταν και πολιτισμική διάσταση, καθώς το πρόταγμα της εθνικής ανεξαρτησίας ερμηνευόταν και υπό το πρίσμα της αντίστασης στην πολιτισμική διάβρωση που αντιπροσώπευε ο αμερικανισμός. Από αυτή τη σκοπιά, η διατήρηση της αγνότητας της ελληνικής παράδοσης και η καταγγελία των αμερικανικών πολιτισμικών προϊόντων οριζόταν ως εθνικό καθήκον.⁴⁵

Ο ελληνικός πολιτισμικός δυισμός κατά την μεταπολεμική περίοδο, βέβαια, αποτελεί απόρροια και του ευρύτερου διπολικού χαρακτήρα του διεθνούς πολιτικού συστήματος, στο οποίο η χώρα μας συμμετέχει αποφασιστικά. Σε όλη τη διάρκεια της μεταπολεμικής περιόδου, από το τέλος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου έως την πτώση του Τείχους του Βερολίνου και τη διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης, το διεθνές σύστημα χαρακτηρίστηκε από μια σημαντική ιδιομορφία στην κατανομή της οικονομικής, στρατιωτικής, πολιτικής και διπλωματικής ισχύος. Συγκεκριμένα, στην παγκόσμια σκηνή κυριάρχησαν δύο Μεγάλες Δυνάμεις, οι λεγόμενες υπερδυνάμεις, οι Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής και η Σοβιετική Ένωση, ως επικεφαλής δύο μεγάλων διεθνών συνασπισμών, του δυτικού και του ανατολικού αντίστοιχα. Με τον

⁴⁴ Νικηφόρος Διαμαντούρος, *ό.π.*, σελ. 13 και 33.

⁴⁵ Ζηνοβία Λιαλιούτη, *Ο αντιαμερικανισμός στην Ελλάδα 1947 - 1989*, Εκδόσεις Ασίνη, Αθήνα 2016, σελ. 494-495.

όρο «Ψυχρός Πόλεμος» περιγράφεται ο συνεχής ανταγωνισμός μεταξύ των κύριων πρωταγωνιστών του διεθνούς συστήματος με αφετηρία τις πολλαπλές διαμάχες και αμοιβαίες παρεξηγήσεις που αναπτύχθηκαν από το 1946 και κατάληξη την κατάρρευση των κομμουνιστικών φιλοσοβιετικών καθεστώτων στην Ανατολική Ευρώπη και τη διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης το 1991.⁴⁶

Ο Ψυχρός Πόλεμος αποτέλεσε πρωτίστως έναν αγώνα προπαγάνδας, στον οποίο ο ρόλος των ΜΜΕ ήταν καθοριστικός για την έκβασή του τόσο ως προς τη διαμόρφωση της κοινής γνώμης όσο και ως προς τον τρόπο με τον οποίο αναπαριστούσαν την ψυχροπολεμική αντιπαράθεση τα ίδια τα εμπλεκόμενα μέρη. Σε διεθνές επίπεδο και ήδη από τις κρίσιμες δεκαετίες του Ψυχρού Πολέμου, η τέχνη ταυτίστηκε, και από τις δύο ανταγωνιστικές πλευρές, με την πριμοδότηση ιδεολογικών προταγμάτων, που επηρέασαν τη διακίνηση των ιδεών στην κοινωνία. Ο πολιτισμός εργαλειοποιείται και κάθε πολιτιστική δράση προερχόμενη από τα δύο στρατόπεδα, γίνονταν αντιληπτή ως μέσο για την εξυπηρέτηση σαφώς καθορισμένων πολιτικών στόχων.⁴⁷

Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '50 η αμερικανικές υπηρεσίες στη χώρα μας άρχισαν να ανησυχούν ιδιαίτερος για τις εντεινόμενες προπαγανδιστικές επιθέσεις της ΕΣΣΔ, οι οποίες κατά την εκτίμησή τους, είχαν ως απώτερο σκοπό αφενός να αποτρέψουν την εγκατάσταση πυραυλικών βάσεων στην ελληνική επικράτεια και αφετέρου να καταστήσουν την Ελλάδα ουδέτερη χώρα. Η σοβιετική «διείσδυση» στο πεδίο της ελληνικής πολιτιστικής ζωής στις αρχές της δεκαετίας του 1960 ήταν ένα θέμα που απασχόλησε ιδιαίτερος την Πρεσβεία και το Υπουργείο Εξωτερικών των ΗΠΑ.⁴⁸ Παράλληλα, η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία θεωρούσε πως έπρεπε να αντεπεξέλθει στις προκλήσεις του πολιτιστικού αντιαμερικανισμού που είχε αναπτυχθεί στην Ελλάδα, τόσο μεταξύ των ελίτ όσο και ευρύτερα στην κοινή γνώμη, και κυρίως να αποδομήσει το εδραιωμένο στερεότυπο περί πολιτισμικής

⁴⁶ Ευάνθης Χατζηβασιλείου, *Εισαγωγή στην ιστορία του μεταπολεμικού κόσμου*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2018, σελ. 61.

⁴⁷ Ζηνοβία Λιαλιούτη, *Ο «άλλος» Ψυχρός Πόλεμος, Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα, 1953-1973*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2019, σελ. 277.

⁴⁸ Ανάμεσα στις σημαντικές «νίκες» που επέφερε η σοβιετική πολιτική στο παιχνίδι των εντυπώσεων στην Ελλάδα συγκαταλέγονται η εμφάνιση του βιολοντσελίστα Μστισλάβ Ροστρόποβιτς το 1962, η παρουσίαση του Γεωργιανού Μπαλέτου το 1963, οι παραστάσεις των Μπαλέτων Μπολσόι το 1963, καθώς και οι προσκλήσεις πολλών Ελλήνων δημιουργών, κάτω από εξαιρετικά ευνοϊκές συνθήκες και όρους σε παραστάσεις και εκπαιδευτικά προγράμματα στην ΕΣΣΔ και σε άλλες χώρες του Ανατολικού Μπλοκ. Βλ. Ζηνοβία Λιαλιούτη, *ό.π.*, σελ. 279 και 283.

κατωτερότητας των Ηνωμένων Πολιτειών. Μεταξύ των μέσων που επιστρατεύτηκαν ήταν, η σύνταξη άρθρων από την Αμερικανική Πρεσβεία που προέβαλλαν την αμερικανική πολιτιστική ζωή και εστάλησαν προς δημοσίευση σε ελληνικές εφημερίδες και περιοδικά (Τα Νέα, Το Βήμα, Νέα Εστία, κ.ά), η συγγραφή βιβλίων επ' αμοιβή σχετικά με την αμερικανική τέχνη, η παρουσίαση καλλιτεχνικών σχημάτων υψηλής κουλτούρας (όπως η Ομάδα χορού της Μάρθας Γκράχαμ στην Αθήνα το 1962, η Συμφωνική Ορχήστρα του Πίτσμπουργκ στο Φεστιβάλ Αθηνών το 1964, το Μπαλέτο της Ν. Υόρκης στο Φεστιβάλ Αθηνών το 1965, κ.ά) και τέλος, η εμφάνιση αστέρων του Χόλλυγουντ και λοιπών εκπροσώπων της μαζικής τέχνης και κουλτούρας (μουσική τζαζ, θέατρο, κινηματογράφος, κ.ά).⁴⁹

Στο χώρο των εικαστικών τεχνών, η αμερικανική προπαγάνδα μέσω της ζωγραφικής στόχευσε στην προώθηση συγκεκριμένων αισθητικών και θεματολογικών προσεγγίσεων που προσέφεραν καλλιτεχνικά κινήματα, όπως ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός, σαν αντίδοτο στην τέχνη με θεματική κοινωνικής κριτικής και ως συνειδητή προσπάθεια αποκοπής της από την κοινωνική πραγματικότητα.⁵⁰

Η CIA και το MoMA δαπάνησαν σημαντικά κεφάλαια για να στηρίξουν μια τέχνη που θεωρούσαν πολιτικά σιωπηλή. Την ίδια περίοδο τα εξαρτώμενα πολιτιστικά ιδρύματα ξεκίνησαν να σχεδιάζουν τη μεταπολεμική θεώρηση της τέχνης, αναδεικνύοντας τον μη πολιτικό και δογματικό χαρακτήρα της. Σε διεθνές επίπεδο στηρίχθηκαν περιοδικά και εκθέσεις τέχνης και θεσπίστηκαν βραβεία προκειμένου να δημιουργηθεί ένας πνευματικός χώρος που θα χωρούσε από τους οπαδούς του μακαρθισμού έως τη δημοκρατική Αριστερά, υπό την προϋπόθεση ότι δεν θα έμεναν ενεργοί οι δεσμοί της με τη Σοβιετική Ένωση. Η ανάμειξη της αμερικανικής πολιτικής στην πολιτιστική ζωή είχε έναν μακροχρόνιο στόχο: τη μετατροπή του αμερικανικού ονείρου σε ένα νέο παγκόσμιο διαφωτισμό.⁵¹

⁴⁹ Βλ. σχετικά, Ζηνοβία Λιαλιούτη, *ό.π.*, σελ. 152 και 279-281.

⁵⁰ Βλ. σχετικά, Άρης Προβελέγγιος, «Γύρω από την αφηρημένη τέχνη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, αρ. 44, 1958, σ. 143. Λεωνίδα Χριστάκης, «Η αφηρημένη Τέχνη και οι Αμερικανοί», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 44 (1958), σ. 144-145. Γιώργος Πετρής, «Η αφηρημένη Τέχνη κ' Εμείς», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 45 (1958), σελ. 223-224. Εύα Κόκροφτ, «Ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός, όπλο του ψυχρού πολέμου», μετάφραση Μαρίνα Παπαγιαννάκη, *Ο Πολίτης*, 23 (1978), σελ. 46-52.

⁵¹ Για το ρόλο της CIA και τον τρόπο διείσδυσής της σε πολιτιστικά ιδρύματα, φιλανθρωπικές οργανώσεις και αριστερές εκδοτικές πρωτοβουλίες κατά την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου βλ. Francis Stonor Saunders, *Who Paid the Piper; The CIA and the Cultural Cold War*, Granta books, London 1999 και Louis Menand, *The Free World, Art and Thought in the Cold War*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2021.

Την ίδια εποχή το μπλοκ του υπαρκτού σοσιαλισμού και των κομμουνιστικών κομμάτων αναζητεί στη συμμαχία με τους καλλιτέχνες και τους διανοούμενους επιχειρήματα νομιμοποίησης της πολιτικής του πρότασης στην συνείδηση των λαϊκών τάξεων. Η τέχνη αντιμετωπίζεται σαν ένα εργαλείο πολιτικής προπαγάνδας και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός θριαμβεύει. Το Κ.Κ.Σ.Ε. αποτέλεσε τον μόνο αρμόδιο για τη διαχείριση της αλήθειας και την εκφορά του νέου λόγου από τους στρατευμένους πολιτικά διανοούμενους και καλλιτέχνες. Οι πολιτικές ηγεσίες της Αριστεράς έθεταν ως βασικό κριτήριο στην τέχνη τον συμβολικό και εμβληματικό χαρακτήρα της θεματολογίας του έργου τέχνης με σκοπό να χρησιμοποιηθεί στην εκλαΐκευση της πολιτικής τους. Με αυτό τον τρόπο η αφηρημένη τέχνη θεωρήθηκε καθαρός ατομικισμός, καθώς δεν αποτελούσε προϊόν συλλογικών εμπειριών και γνώσης.⁵²

Εμβληματικό της αντίληψης για το διακύβευμα του πολιτιστικού Ψυχρού Πολέμου αποτελεί το άρθρο του κριτικού τέχνης και καθηγητή του ΕΜΠ Άγγελου Προκοπίου, με τίτλο «Τέχνη και ολοκληρωτισμός: Σοσιαλιστικός ρεαλισμός», το οποίο δημοσιεύτηκε το 1953 στο περιοδικό *Σύνορα των Δύο Κόσμων* και αναφέρει: «Έως τώρα θεωρούσαμε πως η αντίσταση της σοβιετικής τυραννίας ήταν θέμα των πολιτικών και των στρατιωτικών. Πόσο είχαμε λάθος! Αφήσαμε σ' αυτά τα μονόπλευρα στοιχεία της κοινωνίας μας μια πρωτοβουλία που ήταν κυρίως δίκη μας, των ανθρώπων του πνεύματος και της τέχνης. Τώρα η μάχη φαίνεται καθαρά πως αγγίζει τα τελευταία σύνορα της ηθικής μας προσωπικότητας. Δεν έχουμε καιρό γι' αμφιβολίες. Ο ρόλος είναι του πνεύματος. Με την ελευθερία ή τον θάνατό του».⁵³

Όπως αναφέραμε και παραπάνω, στο εσωτερικό αυτού του διπολικού συστήματος βασικό μέλημα των περισσότερων αριστερών νεολαιών ήταν να οριοθετήσουν τα «προοδευτικά» από αυτά που θεωρούσαν «αντιδραστικά» πολιτισμικά προϊόντα, καθώς η ελληνική Αριστερά, στα μέσα με τέλη της δεκαετίας του '70, εξακολουθεί να εκφράζει τους προβληματισμούς της για τη διάδοση της μαζικής κουλτούρας και των προϊόντων της με επίκεντρο τη νεολαία.

⁵² Βλ. σχετικά Θανάσης Μουτσόπουλος, Παντελής Αραπίνης, *Όταν η αντικουλτούρα συναντά την κοινωνία. Από τον Τσαρούχη στον Καρούρο*, Ιδιομορφή, Σπάρτη 2015, σελ. 30-34.

⁵³ Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Η πρόσληψη της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα (1945-1960) στο πεδίο της κριτικής της τέχνης», στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Πρακτικά Β' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης*, Νεφέλη, Αθήνα 2008, σελ. 90.

Προκειμένου να κατανοήσουμε το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο διαδραματίστηκε ο δημόσιος διάλογος μεταξύ των κύριων νεολαιίστικων παρατάξεων πρέπει να αναφερθούμε και στον ευρύτερο ρόλο της νεανικής κουλτούρας που αναπτύσσεται πριν και κατά τη διάρκεια της Μεταπολίτευσης σε σχέση με τους πολιτικοποιημένους νέους της Αριστεράς και το φαινόμενο του «πολιτισμικού δυϊσμού».

Η κατάρρευση της δικτατορίας των συνταγματαρχών τον Ιούλιο του 1974 σήμανε την αλλαγή της αντίληψης για τη νεολαία από την ελληνική κοινωνία. Τα γεγονότα του Πολυτεχνείου και η συμβολή στον αντιδικτατορικό αγώνα προσέδωσαν στη νεολαία το ρόλο του εγγυητή για τον εκδημοκρατισμό, την ανανέωση της πολιτικής ζωής της χώρας, την πολιτιστική και ηθική ανάταση της ελληνικής κοινωνίας. Η νεολαία, λοιπόν, που φαινόταν να συνιστά ένα κολοσσιαίο πρόβλημα για τις δεκαετίες του '50 και του '60, το οποίο έχρηζε άμεσης αντιμετώπισης και «σωφρονισμού», τώρα αποτελεί όχημα εκσυγχρονισμού και προόδου. Οι δημόσιες πολιτικές από τις αρχές της δεκαετίας του '80 μαρτυρούν ως προς τους όρους πρόσληψης της νεολαίας την πλήρη αναστροφή του σκηνικού: το 1981 εισάγεται στα σχολεία ο επίσημος εορτασμός της εξέγερσης του Πολυτεχνείου, το 1982 ιδρύεται το Υφυπουργείο Νέας Γενιάς και δημιουργούνται κέντρα νεότητας σε όλη την Ελλάδα, ενώ το 1985 επικυρώνεται στη δημόσια πολιτιστική πολιτική η νεολαιίστικη κουλτούρα, όπως αυτή υπογραμμίστηκε μέσα από την ένταξη του φεστιβάλ ροκ μουσικής «Rock in Athens» στις υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού ευρύτερες εκδηλώσεις της πρώτης Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης.⁵⁴

Η εισαγωγή βιομηχανικών προϊόντων και το «χαρτζιλίκι», ως δείγματα κοινωνικής αλλαγής και οικονομικής ανάπτυξης, συνιστούν τις βασικές προϋποθέσεις για την εμφάνιση μιας νέας νεανικής κουλτούρας.⁵⁵ Οι νέοι μεγαλώνουν στο πλαίσιο μιας νέας κοινωνικότητας που σχετίζεται με τη «φιλελευθεροποίηση» της ελληνικής κοινωνίας.⁵⁶ Αυτό το φαινόμενο ευνοεί τη

⁵⁴ Βλ. σχετικά, Κώστας Κατσάπης, *Το Πρόβλημα Νεολαία. Μοντέρνοι νέοι, παράδοση και αμφισβήτηση στη μεταπολεμική Ελλάδα, 1964-1974*, Εκδόσεις Απρόβλεπτες, Αθήνα 2013, σελ. 15-16.

⁵⁵ Βλ. σχετικά, Κωστής Κορνέτης, *Τα παιδιά της δικτατορίας: Φοιτητική αντίσταση, πολιτισμικές πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Πόλις, Αθήνα 2015, σελ. 55.

⁵⁶ Βλ. σχετικά, Nikolaos Papadogiannis, *The making of the Communist Youth Identity through the discourse about Culture: the case of the Communist Youth of Greece (KNE) in the first years of the Metapolitefsi (1974-78)*, Paper especially prepared for the 3rd PHD Symposium, organised by the Hellenic Observatory of LSE, London, June 2007, σελ. 9.

διαμόρφωση νέων ταυτοτήτων και τρόπων ζωής που απορρέουν, από το νέο οικογενειακό μοντέλο, τη μαζική συμμετοχή στην εκπαίδευση και την εργασία σε διαφορετικές ηλικίες και φύλα, τη συνεχή αστικοποίηση, την αξιοποίηση του όλο και αυξανόμενου ελεύθερου χρόνου, τη μαζική κατανάλωση και τη σταδιακή απελευθέρωση της σεξουαλικότητας.⁵⁷ Η ένταξη των νέων σ' αυτή τη «διαφορετικότητα» θα αποτελέσει ταυτόχρονα και μια ομογενοποίηση, συγκροτώντας μια μαζική κουλτούρα που θα στηρίζεται στη παγκόσμια πολιτισμική βιομηχανία. Η αντίδραση σε αυτό το είδος μαζικοποίησης θα προκαλέσει με τη σειρά της τη δημιουργία διαφόρων ειδών αντικουλτούρας, οι οποίες διαμορφώνονται μέσα από το σχηματισμό οργανωμένων και αναγνωρίσιμων αξιών, συμπεριφορών και δράσεων, που προτάσσονται ως διαφορετικότητα έναντι των κατεστημένων πρακτικών. Η έννοια του όρου «αντικουλτούρα» χρησιμοποιείται εδώ σε αντιδιαστολή με αυτή του όρου «υποκουλτούρα». Οι αντικουλτούρες θεωρούνται συνήθως αυτοπροσδιοριζόμενες και προτάσσουν τη διαφορετικότητά τους ως συνειδητή επιλογή. Οι υποκουλτούρες που διαμορφώνονται από τη νεολαία των μεσαίων και ανώτερων οικονομικών στρωμάτων απαντώνται στη βιβλιογραφία και ως «αντικουλτούρες». Στην Ελλάδα τα μέλη τους προέρχονται από τις χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις, ενώ οι νέοι που διαμορφώνουν αντικουλτούρες κατατάσσονται στα μεσαία οικονομικά στρώματα.⁵⁸

Καθώς η ελληνική κοινωνία ανακάμπτει μετά τον Εμφύλιο, οι αντικουλτούρες προκύπτουν ως κοινωνικά υποσύνολα με διεθνείς καταβολές, αφού μοιράζονται παγκόσμιες μαζικές τάσεις που έχουν ως αφετηρία την Αμερική και την Αγγλία. Αυτές οι τάσεις αξιολογούν τις επικρατούσες κοινωνικές αξίες ως παρωχημένες και προτείνουν εναλλακτικές φόρμες πολιτιστικής έκφρασης, αντικατοπτρίζοντας τον πλουραλισμό μέσα σε μια κουλτούρα.⁵⁹

Σύμφωνα με τον Κωστή Κορνέτη, στα τελευταία χρόνια της δικτατορίας εμφανίστηκε μια «γενιά» φοιτητών με αριστερό αντιδικτατορικό προσανατολισμό, η οποία ανέπτυξε ένα στυλ ζωής που δεν ακολουθούσε ταξινομήσεις του είδους:

⁵⁷ Βλ. σχετικά, Nikolaos Papadogiannis, *Greek Communist Youth and the Politicalisation of Leisure, 1974-1981*, PHD thesis, University of Cambridge, Faculty of History, 2010, σελ. 43.

⁵⁸ Βλ. σχετικά Michael Brake, *Comparative Youth Culture. The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*, Routledge, London and New York 1985, σελ. 23 και Αντώνης Αστρινάκης, *Νεανικές υποκουλτούρες: Παρεκκλίνουσες υποκουλτούρες της νεολαίας της εργατικής τάξης. Η βρετανική θεώρηση και η ελληνική εμπειρία*, Παπαζήσης, Αθήνα 1991, σελ. 12-13.

⁵⁹ Michael Brake, *ό.π.*, σελ. 8.

προοδευτικό - αντιδραστικό ή αμερικάνικο - παραδοσιακό. Οι φοιτητές αυτοί εμπνεύστηκαν από πολιτισμικά προϊόντα που τα συνέδεαν τόσο με την ελληνική λαϊκή παράδοση όσο και με τα κινήματα διαμαρτυρίας δυτικής προέλευσης. Η συγκεκριμένη ετερογένεια, βέβαια, δεν μεταφράστηκε στην αποκρυστάλλωση μιας διαφορετικής αριστερής πολιτιστικής πολιτικής στις αρχές της δεκαετίας του '70, καθώς, όπως θα δούμε και παρακάτω, οι αντιφατικές αυτές τάσεις μετασχηματίστηκαν, κυρίως στα τέλη της δεκαετίας του '70, σε αποκλίνουσες προσεγγίσεις που υιοθέτησαν οι νεανικές αριστερές οργανώσεις για τη σχέση μεταξύ πολιτικής και πολιτισμού.⁶⁰

Το ενδιαφέρον των κομματικών νεολαιών για τον πολιτισμό, βέβαια, δεν επικεντρώθηκε μόνο στις θεωρητικές αναλύσεις, καθώς από τα μέσα της δεκαετίας του '70 εισήγαγαν τον πολιτιστικό θεσμό των φεστιβάλ, μια καινοτομία για τα ελληνικά δεδομένα που πρακτικά αποσκοπούσε στη διάδοση των πολιτικών ιδεών και των πολιτισμικών τους πεποιθήσεων σε ευρύτερα στρώματα της ελληνικής κοινωνίας, συνδυάζοντας την πολιτική δράση με την ψυχαγωγία, σε πολλές περιπτώσεις ως μια συνολική πολιτιστική πρόταση. Το γεγονός μάλιστα ότι οι διοργανωτές ενσωματώνουν τις εκδηλώσεις μέσα στον αστικό ιστό των μεγαλουπόλεων και κυρίως των υποβαθμισμένων προαστίων, δεν υποδηλώνει μόνο τον αποκεντρωτικό τους χαρακτήρα, αλλά και την άμεση και μαζική δυναμική τους, δηλαδή την επιδίωξη της επαφής με τις λαϊκές μάζες και τον πραγματικό διάλογο μαζί τους.⁶¹

Μολονότι, η Δημοκρατική Νεολαία Λαμπράκη είχε επιχειρήσει στα μέσα της δεκαετίας του '60 να διοργανώσει φεστιβάλ, οι προσπάθειές της δεν καρποφόρησαν. Αντίθετα, το πρώτο φεστιβάλ διοργανώθηκε στην Ελλάδα από την ΚΝΕ το 1975 και έφερε τον τίτλο «Φεστιβάλ ΚΝΕ - Οδηγητή». Ακολούθησαν η ΕΚΟΝ Ρήγας Φεραίος το 1977 με το «Φεστιβάλ Αυγής - Θούριου», την ίδια χρονιά η Νεολαία ΠΑΣΟΚ με τη «Γιορτή Νεολαίας» και το 1978 η ΟΝΝΕΔ με τη «Γιορτή Δημοκρατίας».

Η σημαντικότερη εξέλιξη που δρομολογείται από τα τέλη της δεκαετίας του '70 στο πεδίο των εννοιολογήσεων του πολιτισμού έχει να κάνει με μια μερίδα της αριστερής νεολαίας, η οποία στο καλλιτεχνικό πρόγραμμα των φεστιβάλ της δεν

⁶⁰ Κωστής Κορνέτης, *ό.π.*, σελ. 352-396.

⁶¹ Η λέξη φεστιβάλ χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στα τέλη του 14ου αιώνα και προέρχεται από το λατινικό *festivus*, που σημαίνει εορταστικός. Ο όρος παραπέμπει στη λαϊκή γιορτή και στο πανηγύρι που οργανώνονταν σε επίπεδο κοινότητας για θρησκευτικούς, εμπορικούς και ψυχαγωγικούς λόγους. Κύρια χαρακτηριστικά του η περιοδικότητα και ο υπαίθριος χαρακτήρας του.

αναπαρήγαγε το διακριτό δίπολο μεταξύ του «προοδευτικού» και του «αντιδραστικού» προσφερόμενου πολιτιστικού προϊόντος. Αυτού του είδους ο προβληματισμός εμφανίστηκε στα Φεστιβάλ Αυγής - Θούριου, όταν η νεολαία του Ρήγα Φεραίου έθεσε στο επίκεντρο της πολιτιστικής της πολιτικής την ετερογένεια. Παραπέμποντας σε δομιστικές μαρξιστικές αναλύσεις που διατύπωσαν, πρώτα ο Antonio Gramsci και μετέπειτα οι Luis Althusser και Νίκος Πουλαντζάς, τα μέλη της οργάνωσης υιοθέτησαν έναν ορισμό του πολιτισμού με βάση τον οποίο κάθε πολιτισμικό προϊόν δεν είναι ούτε «προοδευτικό» ούτε «αντιδραστικό», αλλά αντιφατικό. Έτσι, ενώ η ετερογένεια στις ψυχαγωγικές προτιμήσεις των νέων αριστερών είχε εμφανιστεί τουλάχιστον από τα τελευταία χρόνια της δικτατορίας, στα τέλη της δεκαετίας ορίζεται για πρώτη φορά ως άξονας της πολιτιστικής πολιτικής μιας αριστερής οργάνωσης μέσω του θεσμού των φεστιβάλ.

Οι αναζητήσεις της συγκεκριμένης οργάνωσης, όπως και στο ιταλικό μοντέλο της Estate romana, συνδέονται ιδεολογικά με τον Ευρωκομμουνισμό, ένα ιδεολογικό ρεύμα του κομμουνιστικού κινήματος που ξεκίνησε να αναπτύσσεται λίγο πριν το 1970 και θεωρείται ως η βασική ιδεολογική αναφορά πολλών κομμάτων της Ευρωπαϊκής Αριστεράς.

Στο πλαίσιο αυτό, νεανικές ευρωκομμουνιστικές οργανώσεις στην Ελλάδα και σε άλλες χώρες της Δυτικής Ευρώπης, όπως η Ιταλία, η Γαλλία και η Ισπανία, προσπάθησαν να πειραματιστούν στην πολιτιστική πολιτική τους με την ετερογένεια του γούστου και τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του ατόμου και της συλλογικότητας σε κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο, με απώτερο σκοπό τη διάχυση ποικίλων πολιτιστικών προϊόντων στο ευρύ κοινό.⁶² Με αυτόν τον τρόπο, η rock και η jazz μουσική, το ρεμπέτικο⁶³ και μετέπειτα άλλα πολιτιστικά προϊόντα της μαζικής κατανάλωσης εισβάλλουν στις εκδηλώσεις των νεανικών φεστιβάλ και γίνονται πολιτισμικά πρότυπα κατά τις επόμενες δεκαετίες.

⁶² Για τις νεανικές αριστερές οργανώσεις και τα φεστιβάλ νεολαίας βλ. Νικόλαος Παπαδογιάννης, «Νεανική Πολιτικοποίηση και Πολιτισμός στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης», στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα 2015, σελ. 138-144.

⁶³ Οι ποικίλες τάσεις πρόσληψης του ρεμπέτικου τραγουδιού μπορούν να αναλυθούν στη βάση των ιδεολογικών διαφωνιών της Αριστεράς, οι οποίες κληρονομήθηκαν από τη γενιά της Μεταπολίτευσης και τροποποιήθηκαν με βάση τις πολιτικές ανάγκες του κάθε κόμματος. Σημείο αναφοράς της πρόσληψής του αποτελεί η αποδοχή του ταξικού χαρακτήρα του (απορρίπτοντας τη διασύνδεσή του με την παρανομία και την εγκληματικότητα) και το γεγονός ότι κατά το παρελθόν διώχθηκε από τη Δεξιά. Για μια λεπτομερή ανασκόπηση και κριτική ανάλυση του αριστερού λόγου για το ρεμπέτικο (1946-1988), βλ. Κώστας Βλησίδης, *Όψεις του Ρεμπέτικου*, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004.

Στις 12 Νοεμβρίου του 1978 ο Δημήτρης Χατζής σε ένα εμβληματικό άρθρο του στην εφημερίδα *Η Καθημερινή* επισημαίνει: «Μέσα στην καταστροφή των παλιών μορφών ζωής και των παλιών αξιών, είναι βέβαιο πως παντού, σιγά-σιγά, μυστικά, υπόγεια, με την αμείλιχτη δύναμη του νέου, της ανάγκης δηλαδή για την αλλαγή, δημιουργείται η νέα ζωή, συγκροτούνται οι νέες αξίες. Για μένα, για τις πολιτικές μου ιδέες, η υπόγεια αυτή κίνηση θα αποκρυσταλλωθεί στη δημιουργία νέων παραγωγικών πυρήνων που θα δώσουν τα νέα κοινωνικά πλαίσια, νέες δηλαδή κοινότητες των ανθρώπων που με ένα σύστημα νέων λαϊκών εξουσιών θα φτάσουν, έτσι ή αλλιώς, σε μια νέα ανθρώπινη κοινωνία, όπου τα σκορπισμένα σήμερα άτομα θα ξαναβρούνε τα κοινά τους συμφέροντα, τους κοινούς παρονομαστές και - αν θέλουν - τους κοινούς νέους μύθους. Είναι αυτό που οι Ιταλοί κομμουνιστές αποκαλούν εσωτερικό μετασχηματισμό της κοινωνίας».⁶⁴

Η σύντηξη διαφορετικών προϊόντων κουλτούρας, που αναδείχθηκε στα τέλη της δεκαετίας του '70 ως πολιτική για τη διεύρυνση του κοινού και τον εκδημοκρατισμό των δημόσιων θεσμών στο πολιτιστικό μοντέλο της Estate Romana, εμφανίστηκε σχεδόν ταυτόχρονα και στη χώρα μας, στα πολιτικά φεστιβάλ νεολαίας, με σημείο εκκίνησης τη συγκρότηση ανάλογων μοντέλων πολιτισμικής ετερογένειας που απέβλεπαν στη μαζικότητα, μέσω της ένταξης διαφορετικών πολιτικών υποκειμένων στην οργάνωση των κομματικών νεολαιών. Άλλωστε οι σχέσεις μεταξύ των νεολαιών της ανανεωτικής Αριστεράς των δύο χωρών ήταν δεδομένες, καθώς η εδραίωση των δια ζώσης συναντήσεων μεταξύ της ΕΚΟΝ Ρήγας Φεραίος και της Νεολαίας του Κομμουνιστικού Κόμματος Ιταλίας (Federazione Giovanile Comunista Italiana) καταγράφεται συχνά στα έντυπα της ελληνικής οργάνωσης.⁶⁵

Στο πλαίσιο των παραπάνω ιδεολογικών ζυμώσεων για τον πολιτισμό διατυπώθηκε η ανάγκη για την ανάπτυξη μιας πολύπλευρης και πλουραλιστικής ανανεωτικής κουλτούρας, που να απευθύνεται στο σύνολο των εκδηλώσεων της ζωής, και όχι μόνο σε μερικές πτυχές της. Συνεπώς, η γέννηση του «εφήμερου» στα φεστιβάλ νεολαίας της ανανεωτικής Αριστεράς, δηλαδή ενός πολιτιστικού μοντέλου

⁶⁴ «Δημήτρης Χατζής: Το τέλος της δικής του πολιτείας», *Θούριος*, 146 (1981), σελ. 27.

⁶⁵ Σημαντική θεωρείται το 1981 η επίσκεψη αντιπροσωπίας της ΕΚΟΝ Ρήγας Φεραίος στην Ιταλία με αφορμή την πρώτη επέτειο από τη «Σφαγή της Μπολόνια». Κατά την παραμονή της στην Μπολόνια η ελληνική αντιπροσωπία συναντήθηκε στα γραφεία του FGCI με τον γραμματέα και τον υπεύθυνο διεθνών σχέσεων της Περιφέρειας Εμίλια - Ρομάνια. Η συζήτηση περιστράφηκε γύρω από πολλά θέματα, όπως η δραστηριότητα των τρομοκρατών στην Ιταλία και την Ελλάδα, η νίκη της Αριστεράς στη Γαλλία, οι εξελίξεις στην Πολωνία, οι θέσεις του PCI για την κυβέρνηση Σπαντολίνι και οι εκλογές στην Ελλάδα. Βλ. σχετικά «Μπολόνια 2 Αυγούστου. Ένα χρόνο μετά τη σφαγή, η νεολαία διαδηλώνει στους δρόμους», *Θούριος*, 146 (1981), σελ. 9.

οριζόντιας αντίληψης για τον πολιτισμό, με σαφή στόχο την υπέρβαση των μέχρι τότε διχοτομικών κατηγοριοποιήσεων στα προσφερόμενα πολιτισμικά αγαθά, απαντά στα κοινά χαρακτηριστικά μιας διεθνούς τάσης πολιτισμικής εννοιολόγησης που εστιάζει στο «εδώ και τώρα» και στις σχέσεις που διαμορφώνονται μεταξύ της παραγωγής και κατανάλωσης ή προσφοράς και ζήτησης των πολιτιστικών αγαθών στη σύγχρονη κοινωνία.

Η μετεξέλιξη του θεσμού των φεστιβάλ των κομματικών νεολαιών της ανανεωτικής Αριστεράς σε ένα κυρίαρχο μοντέλο πολιτιστικών δράσεων δρομολογείται στο πέρασμα των δεκαετιών από το 1970 στο 1980, όταν στις αρχές τις δεκαετίας του '80 παρατηρείται μια τάση αποκομματικοποίησης του πολιτισμού και παράλληλα ένα θερμό ενδιαφέρον για την οικονομική ενίσχυση των ανεξάρτητων φεστιβαλικών πρωτοβουλιών, στο πλαίσιο της νέας κρατικής πολιτικής που εκφραζόταν πλέον από το ΠΑΣΟΚ και τη νέα διακυβέρνηση της χώρας.

Βέβαια, το ζήτημα του κομματικού δογματισμού και της ελευθερίας της ατομικής καλλιτεχνικής έκφρασης αποτέλεσε ένα προσφιλέθιμο θέμα στις τάξεις των κομματικών μελών της ανανεωτικής Αριστεράς ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '70. Ο Μανόλης Αναγνωστάκης στην εισήγησή του που έλαβε χώρα στις 20 Ιουνίου του 1977 κατά την εκδήλωση που διοργάνωσε το ΚΚΕ Εσωτερικού στο θέατρο Φλόριντα, με τίτλο «Προβλήματα της πολιτιστικής μας ανάπτυξης», αναφέρει: *«Δεν έχει λοιπόν το Κόμμα μια δική του αισθητική; ιδού το καίριο ερώτημα. Η απάντηση είναι όχι. Το Κόμμα δεν έχει, δεν πρέπει να έχει, μια δική του επίσημη αισθητική αντίληψη, υποχρεωτικά αποδεκτή από όλους. Επίσημη αισθητική αντίληψη σημαίνει μπλοκάρισμα, σταμάτημα της εξέλιξής της, των καλλιτεχνικών εκφραστικών δυνατοτήτων, βάλτωμα της τέχνης στην επανάληψη, στον αυτοευνουχισμό, στο φετιχισμό. Δεν είναι διόλου περίεργο ότι η τάση επέμβασης σε ζητήματα που έχουν σχέση με την καλλιτεχνική δημιουργία δεν αποτελεί επινοήση ή κοπυράιτ του σταλινισμού ή οποιουδήποτε δογματισμού [...] Όλοι μας, χωρίς να το παραδεχόμαστε ή και να το καταλαβαίνουμε ακόμη, έχουμε μια τέτοια τάση, όλοι κρύβουμε μέσα μας ένα μικρό τιμητή πίσω από τα γυαλιά του προσωπικού, του αυθαίρετου γούστου ή της αγουστίας μας, που είναι έτοιμος να κάνει υποδείξεις, παρατηρήσεις, συστάσεις, με τη σιγουριά της αυθεντίας ή της ορθής κρίσης»⁶⁶*

⁶⁶ Μανόλης Αναγνωστάκης, *Αντιδογματικά. Άρθρα και σημειώματα 1946-1977*, Εκδόσεις Στιγμή, Αθήνα 1985, σελ. 217-218.

Το *Αντί*, ένα από τα μακροβιότερα και σημαντικότερα πολιτικά περιοδικά του χώρου της ανανεωτικής Αριστεράς κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης, ήταν από τα πρώτα έντυπα της περιόδου που πλαισίωσαν την εκδοτική τους δραστηριότητα με ανοιχτές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στο περιβάλλον της πόλης. Το πρώτο ανεξάρτητο φεστιβάλ στην Ελλάδα διοργανώθηκε από το εν λόγω περιοδικό τον Μάρτιο του 1982 σε ένα κλίμα αυθορμητισμού, καθώς το «Αντι-Φεστιβάλ» διαμορφώθηκε συνεργατικά από το κοινό, τους ανθρώπους του περιοδικού, τους καλλιτέχνες και τους τεχνικούς της διοργάνωσης. Ομιλίες, συναντήσεις και συναυλίες μετέβαλαν τον «Τεχνοχώρο» (πρώην παγοποιείο του Φιξ) σε ένα χώρο κοινωνικής επαφής, αλληλεπίδρασης απόψεων και ψυχαγωγίας.

Στις ανοικτές συζητήσεις του φεστιβάλ συμμετείχαν η τότε υπουργός Πολιτισμού, Μελίνα Μερκούρη, η καθηγήτρια Λαογραφίας, Άλκη Κυριακίδου - Νέστορος, ο ιστορικός Κωστής Μοσκόφ, ο εικαστικός Χρόνης Μπότσογλου, καθώς και εκπρόσωποι της ευρωπαϊκής Αριστεράς, όπως, ο ηγέτης του Γαλλικού Μάη, Ντανιέλ Κον Μπεντίτ, το μέλος της οργάνωσης των Πρασίνων Οικολόγων της Δ. Γερμανίας, Κλάους Βάσνερ, η πρώην βουλευτής του Εργατικού κόμματος της Μ. Βρετανίας, Όλντριν Γουάιζ, ο εκπρόσωπος του βελγικού κινήματος για τον πυρηνικό αφοπλισμό, Ζαν Κλωντ Γκαρό, ο καθηγητής κοινωνιολογίας και ειδικός σε θέματα αυτοδιαχείρισης, Υβόν Μπουρντέ και ο υπεύθυνος για τον πολιτισμό στο Δήμο της Ρώμης, Ρενάτο Νικολίνι.

Παράλληλα, το τετραήμερο καλλιτεχνικό πρόγραμμα του φεστιβάλ περιελάμβανε, θεατρικές παραστάσεις, κουκλοθέατρο και θέατρο σκιών, happenings, ποιητικές βραδιές, προβολές ταινιών και ντοκιμαντέρ, εκθέσεις ζωγραφικής, φωτογραφίας, γελοιογραφίας και κόμικ, καθώς και μια σειρά συναυλιών στις οποίες συμμετείχαν: η Ζιζέλ Αβινί από το Καμερούν, η Ρακέλ Κουνιτάνα από την Αργεντινή, η Χαρούλα Αλεξίου, η Αφροδίτη Μάνου, ο Βαγγέλης Γερμανός, ο Δημήτρης Κοντογιάννης, ο Σάκης Μπουλάς, ο Λουκιανός Κηλαϊδόνης, ο Θάνος Μικρούτσικος, ο Διονύσης Σαββόπουλος, η Σοφία Βόσσου, η Μαρία Δημητριάδη, ο Γιάννης Ζουγανέλης, ο Δημήτρης Λέκκας, ο Νίκος Παπάζογλου, η Ισιδώρα Σιδέρη, η Μαρίζα Κωχ, ο Γιάννης Κούτρας, και τα μουσικά συγκροτήματα, Φατμέ, Ρεμπέτικη κομπανία, Ταξίμι, Χάνομαι γιατί ρεμβάζω, Χειμερινοί κολυμβητές, κ.ά.⁶⁷

⁶⁷ Σχετικά με το πρόγραμμα του φεστιβάλ βλ. «10 χρόνια, 200 τεύχη, ετοιμαστείτε για γιορτή», *Αντί*, 199 (1982), σελ. 12 και «Αντι Φεστιβάλ» *Αντί*, 200 (1982), σελ. 5-9.

Σχετικά με το ζήτημα της αποκομματικοποίησης του πολιτισμού και το θέμα των «περιορισμών» που επιβάλλονταν από τα παραδοσιακά κόμματα στην πολιτιστική προσφορά και αντίληψη, η διεύθυνση σύνταξης του περιοδικού με αφορμή τις εκδηλώσεις του «Αντί Φεστιβάλ», γράφει: «Μια μεγάλη μερίδα της νεολαίας αναμφίβολα ανήσυχη και ριζοσπαστική έχει ανάγκη να φλερτάρει, να το ρίξει έξω χορεύοντας και τραγουδώντας, αλλά φαίνεται πως τελικά δεν έχει αρνηθεί την ανάγκη της συζήτησης, φτάνει να αποκατασταθεί μια σχέση εμπιστοσύνης με όσους προκαλούν αυτή τη συζήτηση. Ότι δηλαδή δεν προτίθενται να καπελώσουν και να καθοδηγήσουν και ό,τι άλλο σχετίζεται με τη γνωστή πρακτική από μέρους των κομμάτων που έχουν ήδη απορρίψει».⁶⁸

Στο ίδιο περιοδικό και με κοινή ιδεολογική προσέγγιση ο Γιώργος Βέλτσος, ως επισκέπτης των δράσεων του φεστιβάλ, επισημαίνει: «Το τετραήμερο του ANTI-Φεστιβάλ δείχνει πως η κουλτούρα μπορεί να περάσει χωρίς πατρώνους - εμπόρους, αλλά και χωρίς πατρώνους - κόμματα. Η κουλτούρα αναδεικνύεται παντού και ξαφνικά γιατί απεχθάνεται τη στημένη εμπορική οργάνωση των γκαλερί του Κολωνακίου και την εξίσου στημένη πολιτική αγκύλωσή της, στα φθινοπωρινά φεστιβάλ. Το πρωτόγνωρο με το φεστιβάλ του Αντί είναι ότι το Αντί που το οργάνωσε απουσίαζε εντελώς».⁶⁹

Το γεγονός ότι η συγκεκριμένη δράση επιχορηγήθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού με το ποσό των 400.000 δρχ προκάλεσε ειρωνικά σχόλια και αρνητικές αντιδράσεις στις τάξεις των εκπρόσωπων του ΚΚΕ. Με τίτλο «Αλλού τα κακαρίσματα κι αλλού γεννάν οι κότρες», η εφημερίδα *Οδηγητής*, όργανο του Κεντρικού Συμβουλίου της ΚΝΕ, εξαπολύει μύδρους κατά του Υπουργείου Πολιτισμού, αναφέροντας: «Έτσι είναι αγαπητό ΥΠΠΕ! Και για να το κάνουμε πιο καθαρό, άλλοι πρέπει να ενισχυθούν και άλλοι ενισχύονται. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι άφθονοι πολιτιστικοί σύλλογοι που περιμένουν κι είναι ζήτημα ζωής γι' αυτούς, για τη συνοικία, για το χωριό τους, η ενίσχυσή τους απ' το Υπουργείο. Στη δεύτερη, πρόκειται για εκδηλώσεις που φιλοξενούν γνωστούς για τις αντιδραστικές τους απόψεις ομιλητές: τις εκδηλώσεις του περιοδικού της Αριστεράς Αντί, που προσκάλεσε τους πράσινους οικολόγους της Δ. Γερμανίας (ποτέ δεν καταλάβαμε τί σχέση έχουν με την Αριστερά) ή ξέθαψε απ' το βαθύ του ύπνο τον Ντανιέλ Κον Μπεντίτι που ασχολείται πια μόνο με χρηματικές του υποθέσεις...κι ίσως απορεί και ο ίδιος για την πρόσκληση

⁶⁸ «Αντι Φεστιβάλ, 10 χρόνια, 200 τεύχη...» *Αντί*, 201 (1982), σελ. 13.

⁶⁹ «Αντι Φεστιβάλ, 10 χρόνια, 200 τεύχη...», *ό.π.*, σελ. 22.

του. Στο όνομα του πλουραλισμού λοιπόν ενισχύονται και φιλοξενούνται τέτοιες προσωπικότητες κι αφήνονται ξεκρέμαστοι τόσοι και τόσοι πολιτιστικοί φορείς με πλούσια δράση;».⁷⁰

Η εξέλιξη των φεστιβαλικών εκδηλώσεων τη δεκαετία του '80, με βάση το νέο πολιτιστικό μοντέλο, παρατηρείται ευρέως στον Ευρωπαϊκό χώρο. Η «Παγκόσμια Ημέρα της Μουσικής», που καθιερώθηκε από τον Γάλλο Υπουργό Πολιτισμού Jack Lang, στο Παρίσι, το 1982, η «Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών των Ευρωπαϊκών Χωρών της Μεσογείου» και ο θεσμός της «Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης» αποτελούν διεθνώς τα πιο ενδεικτικά παραδείγματα της επιρροής του συγκεκριμένου πολιτιστικού μοντέλου στη δημόσια πολιτική κατά τις επόμενες δεκαετίες. Η «Παγκόσμια Ημέρα της Μουσικής» είναι ένα μεγάλο διεθνές πολιτιστικό γεγονός που διεξάγεται κάθε χρόνο, στις 21 Ιουνίου, την πρώτη ημέρα του θερινού ηλιοστασίου. Κάθε χρόνο, αυτή την ημέρα, επαγγελματίες και ερασιτέχνες μουσικοί κατακλύζουν δημοτικούς χώρους, πλατείες, δρόμους, σταθμούς, πάρκα και διάφορα άλλα μέρη, παρουσιάζοντας συναυλίες από όλο το μουσικό φάσμα. Το 1981, ο Γάλλος Υπουργός Πολιτισμού είχε επισκεφτεί τη Ρώμη κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων της Estate Romana και παρακολούθησε μαζί με 8.000 θεατές μπροστά από το Κολοσσαίο την προβολή της βουβής ταινίας «Ναπολέον» (1923) του Abel Gance (στην έκδοση που αποκαταστάθηκε από τον Francis Ford Coppola). Ένα χρόνο μετά, αυτή η εμπειρία θα αποτελέσει την έμπνευση για το σχεδιασμό του θεσμού της «γιορτής της μουσικής» στο Παρίσι και της μέχρι σήμερα εξέλιξής του σε Παγκόσμια Ημέρα της Μουσικής.⁷¹

Συμπερασματικά αναφέρουμε ότι οι πολιτιστικές πολιτικές κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60 αποτελούσαν σχετικά ασήμαντα, μη διαφιλονικούμενα πεδία στην χάραξη της κρατικής πολιτικής, καθώς στηρίζονταν σε μεγάλο βαθμό στη στενή ταύτιση του όρου «πνευματικός πολιτισμός» και στους ιδεολογικούς μηχανισμούς ανάδειξης της αποκαλούμενης «κάθετης αντίληψης» για τον πολιτισμό. Ωστόσο, στις αρχές της δεκαετίας του '70 μια σειρά από παράγοντες συμβάλουν στο να αποκτήσουν οι πολιτιστικές πολιτικές μεγαλύτερη πολιτική σημασία και να καταστούν ένα πεδίο έντονων ιδεολογικών ζυμώσεων. Στην Ευρώπη από τα μέσα της δεκαετίας του '70 οι πιο καινοτόμες και μεγάλης εμβέλειας πρωτοβουλίες που

⁷⁰ «Αντι Φεστιβάλ, 10 χρόνια, 200 τεύχη...», *ό.π.*, σελ. 18.

⁷¹ Jack Lang, «Prefazione», στο Renato Nicolini, *ό.π.*, σελ. 16.

υλοποιούνται στην Ελλάδα, την Ιταλία, τη Γαλλία, τη Δυτική Γερμανία και τη Βρετανία αναπτύχθηκαν από κομματικές νεολαίες και Δήμους ελεγχόμενους από την ανανεωτική Αριστερά, ξεκινώντας από την επίσημη κρατική πολιτιστική πολιτική, η οποία προσέδιδε στον πολιτισμό μια σχετικά ουδέτερη και απολιτική αξία. Η εμφάνιση αυτών των νέων πολιτιστικών στρατηγικών ήταν συνδεδεμένη με την άνθηση των αστικών κοινωνικών κινημάτων, όπως ο φεμινισμός, οι νεανικές-φοιτητικές εξεγέρσεις, ο περιβαλλοντισμός, η κοινοτική δράση, ο ακτιβισμός των ομοφυλοφίλων και των εθνοτικών και φυλετικών μειονοτήτων, των οποίων οι δραστηριότητες είχαν σαφή πολιτιστική διάσταση από δύο διαφορετικές σκοπιές.

Πρώτον, αυτά τα κινήματα συνδέονταν στενά με ένα «εναλλακτικό» πολιτιστικό τομέα, που περιελάμβανε πειραματικές θεατρικές ομάδες, συγκροτήματα ροκ μουσικής, ανεξάρτητους σκηνοθέτες κινηματογράφου και κινηματογραφικές αίθουσες, ποιητικούς κύκλους, ανεξάρτητες ομάδες εικαστικών και επιμελητών, ελεύθερους ραδιοφωνικούς σταθμούς, μικρούς εκδοτικούς οίκους και ριζοσπαστικές εφημερίδες και περιοδικά. Αυτός ο πολιτιστικός κόσμος αμφισβητούσε την παραδοσιακή διάκριση ανάμεσα σε υψηλές και ευτελείς πολιτισμικές μορφές και υιοθετούσε ένα πολύ ευρύ ορισμό για την έννοια του πολιτισμού, ο οποίος συνδύαζε με επινοητικότητα και φαντασία παλαιά και νέα, υψηλά και ταπεινά, πολιτισμικά στοιχεία.

Δεύτερον, τα νέα αυτά κοινωνικά κινήματα των πόλεων θεωρούσαν ότι η πολιτιστική και η πολιτική δράση είναι άρρηκτα συνδεδεμένες. Στο πλαίσιο αυτής της πολιτικής ήταν αδύνατο να χαραχθούν σύνορα ή προτεραιότητες ανάμεσά τους. Τα κινήματα αυτά απέρριπταν την υποταγή των πολιτιστικών αναγκών και θεμάτων σε ευρύτερες πολιτικές και οικονομικές προτεραιότητες, κάτι που χαρακτήριζε σε μεγάλο βαθμό την ιδεολογία και πρακτική τόσο της μετριοπαθούς Δεξιάς όσο και της παραδοσιακής Αριστεράς.

Το τμήμα της Αριστεράς που εισήγαγε τα ριζοσπαστικότερα πειράματα πολιτιστικής πολιτικής στις πόλεις της Δυτικής Ευρώπης, από τα τέλη της δεκαετίας του '70 και τις αρχές της δεκαετίας του '80, επηρεάζονταν συχνά από το ύφος και την ουσία της πολιτικής των νέων κοινωνικών κινημάτων των πόλεων. Πολλοί από αυτούς τους πολιτικούς είχαν αφομοιώσει τον ορισμό της πολιτισμικής ετερογένειας, που είχαν υιοθετήσει τα νέα κινήματα, και γνώριζαν ότι η πολιτιστική ανάπτυξη αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας ως τμήμα της ημερήσιας διάταξης της πολιτικής των πόλεων και του πολιτικού βίου.

Σε αντίθεση με την παραδοσιακή Αριστερά, οι πολιτικοί της «νέας Αριστεράς», όπως ο Ρενάτο Νικολίνι, δημοτικός σύμβουλος, αρμόδιος για την πολιτιστική πολιτική στο Δημοτικό Συμβούλιο της Ρώμης, κατά την περίοδο που αυτό ελεγχόταν από το ΙΚΚ (1976-1985) και ο Τόνυ Μπανκς⁷², Πρόεδρος της Επιτροπής Πολιτισμού και Ψυχαγωγίας του Συμβουλίου του Μείζονος Λονδίνου υπό την αριστερής τάσης Εργατική διοίκηση με επικεφαλής τον Κεν Λίβινγκστον (1981-1986), μεταβίβασαν εξουσίες και πόρους σε ομάδες βάσης, αναγνωρίζοντας ότι τα νέα μητροπολιτικά κινήματα είχαν δικαίωμα να έχουν υψηλό βαθμό πολιτικής και πολιτιστικής αυτονομίας.

Οι πολιτιστικές στρατηγικές, λοιπόν, χρησιμοποιήθηκαν από τη νέα γενιά αριστερών πολιτικών ηγετών και αρμοδίων για τη χάραξη δημόσιας πολιτικής και την επίτευξη διαφόρων κοινωνικών και πολιτικών στόχων. Ριζοσπαστικοποίησαν τον παραδοσιακό στόχο της «κοινωνίας της ευημερίας» για να προωθήσουν την αυτοαναφορική ατομική και ομαδική έκφραση και να διευρύνουν την πρόσβαση στις πολιτιστικές εγκαταστάσεις και δραστηριότητες σε όλους τους πολίτες. Κατά τον ίδιο τρόπο χρησιμοποιήθηκε η πολιτιστική πολιτική ως όχημα για την ενθάρρυνση μορφών δημόσιου βίου στις οποίες να έχουν πρόσβαση όλοι οι κάτοικοι και όχι μόνο οι προνομιούχοι. Αντιδρώντας στην αυξανόμενη διαφοροποίηση του τρόπου ζωής και στις αυξανόμενες κοινωνικο-οικονομικές ανισότητες μέσα στις πόλεις, οι πολιτικές για τον πολιτισμό χρησιμοποιήθηκαν για να ενθαρρυνθεί η διαπροσωπική αλληλεπίδραση και να προωθηθεί η ανασυγκρότηση της κοινότητας. Αυτό αποτέλεσε εν μέρει μια απόπειρα αντίδρασης στις υφιστάμενες τάσεις κοινωνικής εξατομίκευσης και ιδιωτικοποιημένης πολιτιστικής κατανάλωσης, επιβεβαιώνοντας τη λειτουργία της πόλης ως καταλύτη για την κοινωνική ταυτότητα και τη δημόσια έκφρασή της.

Η διοργάνωση πολιτιστικών φεστιβάλ και άλλων μορφών πολιτιστικής δραστηριότητας συνέβαλε στην εδραίωση ευκαιριών για συμμετοχή στο δημόσιο βίο ατόμων διαφορετικής ηλικίας, κοινωνικής τάξης, φύλου, τρόπων ζωής και εθνικής προέλευσης. Διάφορες πρωτοβουλίες χρησιμοποιήθηκαν, επίσης, για να προσδώσουν ζωντάνια και νόημα στην αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου των ηλικιωμένων και των ανέργων, έστω και αν αυτός δεν είχε οικονομική ανταποδοτικότητα ή

⁷² Ο Anthony Louis Banks, Βαρόνος του Stratford (1942 - 2006) ήταν Βρετανός Εργατικός πολιτικός που διετέλεσε μέλος του Κοινοβουλίου και της Βουλής των Λόρδων από το 1983 έως το 2005. Στην κυβέρνηση των Εργατικών, υπηρέτησε και ως Υπουργός Αθλητισμού από το 1997 έως το 1999.

αγοραστική αξία. Χρησίμευαν συχνά για να αναζωογονήσουν όχι μόνο τον «νεκρό χρόνο» αλλά και τον «νεκρό χώρο», όπως στις περιπτώσεις βιομηχανικών κτηρίων που είχαν αχρηστευτεί από τις οικονομικές εξελίξεις. Οι πρωτοβουλίες αναζωογόνησης του αστικού ιστού είχαν ιδιαίτερη επιτυχία, όταν συνδυάζονταν με άλλες δημόσιες πολιτικές, που περιελάμβαναν στρατηγικές πολεοδομικού σχεδιασμού για να δημιουργηθούν νέοι δημόσιοι χώροι και να γίνει η πόλη πιο ελκυστική και «ευανάγνωστη». Οι παραπάνω πολιτιστικές πολιτικές αποτελούσαν συχνά τμήματα στρατηγικών που είχαν αναπτύξει αριστερά κόμματα σε πολλές δυτικοευρωπαϊκές πόλεις προκειμένου να αντιμετωπίσουν την παρακμή των παραδοσιακών εργατικών εκλογικών τους περιφερειών και να αποκτήσουν μια νέα πολιτική βάση με τα καινούργια κοινωνικά κινήματα των πόλεων και τα αναδυόμενα κοινωνικά στρώματα όπως η μεσαία τάξη. Η πολιτιστική πολιτική ήταν χρήσιμη ως εναλλακτική μορφή πολιτικής επικοινωνίας και κινητοποίησης, που απαντούσε στην παρακμή της κινητήριας δύναμης των παραδοσιακών αριστερών κομμάτων και στην αυξημένη δημόσια αποστροφή προς τις προνεωτερικές κρατικές επιλογές για τον πολιτισμό.⁷³

Συνοψίζοντας, το «μητροπολιτικό εφήμερο», που ξεκινά ως δημόσια πολιτιστική πολιτική στα τέλη της δεκαετίας του '70 και έρχεται να καλύψει στην Ευρώπη και στην Ελλάδα την απουσία ανάλογων κρατικών πρωτοβουλιών, θα αποτελέσει, αρκετές φορές με λανθάνοντα τρόπο και πολλές αποκλίσεις, το βασικό εργαλείο για τον εκδημοκρατισμό των πολιτιστικών θεσμών και τη μαζική διάχυση των πολιτιστικών αγαθών από τη δεκαετία του '80 μέχρι τις μέρες μας. Άλλωστε, από τη δεκαετία του '80 εντοπίζεται η εμφάνιση μιας νέας πολυσχιδούς υποκειμενικότητας, η οποία δεσμεύεται χαλαρά από ιστορικές αφηγήσεις και πολιτικά προτάγματα. Η εξέλιξη αυτή σηματοδοτεί την υποχώρηση της συλλογικής δράσης ήδη από τις αρχές της δεκαετίας και συνεπάγεται για τη χώρα μας την έναρξη μιας «δεύτερης μεταπολιτευτικής περιόδου».⁷⁴ Δεν είναι τυχαίο ότι σ' αυτή την περίοδο ο θεσμός των φεστιβάλ των πολιτικών νεολαιών θα αρχίσει να παρουσιάζει εμφανή σημάδια κόπωσης. Το φαινόμενο της αποπολιτικοποίησης και η κακή σχέση

⁷³ Οι πληροφορίες για την πολιτικοποίηση των πολιτιστικών πολιτικών των πόλεων στη δυτική Ευρώπη, αντλήθηκαν από το Φράνκο Μπιανκίνι, «Η ανάπλαση των ευρωπαϊκών πόλεων: ο ρόλος των πολιτιστικών πολιτικών», στο Φράνκο Μπιανκίνι, Μάικλ Πάρκινσον (επιμ.), *Πολιτιστική πολιτική και αναζωογόνηση των πόλεων. Η εμπειρία της δυτικής Ευρώπης*, μετάφραση Ζήνα Ραζή, Γιάννης Μπαχάρας, Ελληνική Εταιρεία Τοπικής Ανάπτυξης και Αυτοδιοίκησης, Αθήνα 1994, σελ. 17-34.

⁷⁴ Βλ. σχετικά, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σελ. XXXV, L XXIV.

των νεότερων γενιών με την πολιτική σε αντίστιξη με την άκρατη κομματικοποίηση που γεννούσε η πολιτική πόλωση, η εμφάνιση των εξατομικευμένων μορφών επικοινωνίας και η γέννηση νέων χώρων συνάθροισης της νεολαίας θα συμβάλουν στην υποβάθμιση της σημασίας αυτών των φεστιβάλ. Σε συνέντευξή τους το 1987 στο περιοδικό *Αντί*, εκπρόσωποι όλων των κομματικών νεολαιών εκείνης της εποχής συνέκλιναν στο γεγονός ότι ένα μεγάλο μερίδιο ευθύνης είχαν και οι ίδιοι, εντοπίζοντας το πρόβλημα αφενός στη μορφή και το περιεχόμενό τους που προέκυπτε από την αυτοεπανάληψη και τη σχηματοποίηση των προγραμμάτων τους, και αφετέρου στον γιγαντισμό των παρουσιαζόμενων εκδηλώσεων, στην κομματικοποίηση, στις πλαστικές σημαίες, στην εμπορευματοποίηση και στον λαϊκισμό.⁷⁵ Στην ίδια συνέντευξη ο εκπρόσωπος της νεολαίας του Ρήγα Φεραίου που εκείνη την εποχή είχε ενταχθεί στις τάξεις του ΚΚΕ Εσωτερικού - Ανανεωτική Αριστερά θα δηλώσει με νόημα: *«Ας μη γελιόμαστε. Υπάρχει όντως μια κρίση της νεολαίας σε σχέση με την πολιτική. Και γι' αυτό δεν ευθύνονται οι ίδιοι αλλά η πολιτική η οποία έχει απομακρυνθεί από τους νέους. Ευθύνονται τα κόμματα εκείνα τα οποία συνέδεσαν την πολιτική με τα προνόμια, με το προσωπικό βόλεμα ή με την προσπάθεια για την επιβολή κάποιων απόψεων. Αρκετές είναι βέβαια και οι ευθύνες της Αριστεράς, όσον αφορά τον τρόπο λειτουργίας της στα μαζικά κινήματα τα οποία δεν μπόρεσε να εμπλουτίσει με κάποιες ευαισθησίες των νέων ανθρώπων, οδηγώντας τους στο σημείο να μην αντιπροσωπεύονται ακόμα και στους χώρους που υποτίθεται ότι τους εκπροσωπούσαν»*.⁷⁶

⁷⁵ Λίλιαν Αργυράκη, «Οι πολιτικές νεολαίες μιλούν στο Αντί για το θάνατο ενός θεσμού», *Αντί*, 356 (1987), σελ. 44-46.

⁷⁶ Λίλιαν Αργυράκη, «Οι πολιτικές νεολαίες μιλούν στο Αντί για το θάνατο ενός θεσμού», *ό.π.*, σελ. 46.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ

Τέχνη και δημόσιες πολιτικές κατά την περίοδο της Επταετίας

Οι πολιτικές και κοινωνικές συγκρούσεις του Εμφυλίου εξακολουθούσαν να στοιχειώνουν τη μνήμη της Ελλάδας κατά την περίοδο της «καχεκτικής δημοκρατίας», σε μια ιστορική στιγμή που η χώρα προσπαθούσε να διαμορφώσει σε πολιτικό, κοινωνικό, οικονομικό και πολιτισμικό επίπεδο μια ταυτότητα δυτικού και σύγχρονου κράτους. Η κουλτούρα της εποχής άλλαζε ραγδαία εξαιτίας μιας σειράς μεταβολών που άρχισαν ταυτόχρονα να συντελούνται στην ελληνική κοινωνία: στην οικογενειακή δομή, στις ηλικιακές ιεραρχίες, στην εκπαίδευση, στην εργασία, στην κοινωνική διαστρωμάτωση, στις σχέσεις των φύλων, στην αναδιαμόρφωση των πόλεων, στην οικονομική ανάπτυξη. Σημείο αναφοράς για όλες αυτές τις εξελίξεις αποτέλεσε ένα σημαντικό πολιτικό γεγονός. Πρόκειται για τις αμφισβητούμενες εκλογές του 1961 που κέρδισε η ΕΡΕ και έφεραν πιο κοντά το Κέντρο με την Αριστερά.⁷⁷ Ο κεντροαριστερός συνασπισμός έφερε στην κοινωνία έναν άνεμο συλλογικότητας και ελευθερίας, δημιουργώντας μια αίσθηση πολιτιστικής άνοιξης, μιας σύντομης άνοιξης που έμελλε, δυστυχώς, να εξελιχθεί σε «χαμένη άνοιξη», όπως ο Στρατής Τσίρκας θα τη χαρακτήριζε αργότερα στο ομώνυμο βιβλίο του.⁷⁸

Μέσα σ' αυτό το πολιτικό περιβάλλον αναπτύχθηκαν ως δείγμα έντονης πολιτιστικής κινητικότητας, συλλογικές πρωτοβουλίες μαθητών, φοιτητών και εξωραϊστικών συλλόγων, εκδόθηκαν λογοτεχνικά και σπουδαστικά περιοδικά, έγιναν συναυλίες, ιδρύθηκαν λέσχες κινηματογράφου, ανέβηκαν θεατρικές παραστάσεις, συστάθηκαν ερασιτεχνικοί όμιλοι, συγκροτήθηκαν ομάδες καλλιτεχνών που έδρασαν στις λαϊκές συνοικίες και δημιουργήθηκε ένα κύμα νέων τραγουδοποιών που κατέκλυσε τις μπουάτ. Παράλληλα η επικοινωνία με τον έξω κόσμο, τις δυτικές ευρωπαϊκές χώρες και τις ΗΠΑ είχε γίνει πιο εύκολη, με αποτέλεσμα να εισρεύσουν στη χώρα νέα πολιτιστικά προϊόντα, πληροφορίες, μόδες και τρόποι ζωής,

⁷⁷ Το τέλος του Εμφυλίου και η επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας προσδιορίζουν τα χρονικά όρια της ιστορικής περιόδου που ο Ηλίας Νικολακόπουλος χαρακτηρίζει ως καχεκτική δημοκρατία. Πρόκειται για μια εποχή ιδιότυπης σύζευξης και μιας σειράς παράλληλων αντιφάσεων αυταρχισμού και δημοκρατίας, αποκλεισμού και ευημερίας, ιδεολογικής οπισθοδρόμησης και πολιτικής άνοιξης. Βλ. Ηλίας Νικολακόπουλος, *Η καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές, 1948-1967*, Πατάκης, Αθήνα 2013.

⁷⁸ Στρατής Τσίρκας, *Η χαμένη άνοιξη. Δίσεχτα χρόνια*, Κέδρος, Αθήνα 1976.

προκαλώντας συζητήσεις για τον αμερικανικό τρόπο ζωής, την ελληνική ταυτότητα, τον καταναλωτισμό, την πολιτικοποιημένη κουλτούρα και την πρωτοποριακή τέχνη.⁷⁹

Όμως, αυτό το πρόσκαιρο άνοιγμα της Ελλάδας προς τον έξω κόσμο ανακόπτεται εξαιτίας των πολιτικών γεγονότων της διάσπασης της Ένωσης Κέντρου και της Αποστασίας, που οδηγούν στο πραξικόπημα των Συνταγματαρχών και μοιραία στην επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας τον Απρίλιο του 1967.

Η πραξικοπηματική κυβέρνηση του Γεωργίου Παπαδόπουλου ως προς την οικονομική πολιτική εμφανίστηκε υπέρμαχος της ιδιωτικής πρωτοβουλίας, της ταχύρρυθμης ανάπτυξης και του αντιπληθωρισμού. Η πολιτική αυτή απέδωσε κάποια αποτελέσματα μέχρι το 1969, οφείλονταν όμως κατά πολύ στις ευνοϊκές για την εποχή διεθνείς συγκυρίες, καθώς από το 1971 η οικονομία παρουσίασε αναπτυξιακή στασιμότητα και πληθωριστικές πιέσεις.

Η Χούντα επί της ουσίας συνέχισε την ίδια οικονομική πορεία που είχαν χαράξει οι κυβερνήσεις του Συναγερμού και της ΕΡΕ, οι οποίες είχαν προηγηθεί του πραξικοπήματος και είχαν οδηγήσει 1.600.000 Έλληνες προς αναζήτηση καλύτερης τύχης στο εξωτερικό. Η διαφορά ήταν ότι οι πραξικοπηματίες, θέλοντας να γίνουν άμεσα αρεστοί στο λαό, επιχείρησαν με τρόπο ανορθόδοξο να επιταχύνουν την ανάκαμψη, με αποτέλεσμα να επιφέρουν την «υπερθέρμανση» της οικονομίας που σε συνδυασμό με τη διεθνή πετρελαϊκή κρίση στις αρχές του 1970, άνοιξε πολλές «μαύρες» τρύπες, οι συνέπειες των οποίων θα φαινόντουσαν τα επόμενα χρόνια.

Το κατά κεφαλήν ΑΕΠ της Ελλάδας αυξήθηκε εντυπωσιακά στην περίοδο της δικτατορίας. Το 1966 πλησίαζε τα 700 δολάρια και το 1967 εκτινάχθηκε στα 800. Το πέρασμα από τα 700 στα 1250 δολάρια μέσα σε έξι χρόνια δεν ήταν ένα απλό στατιστικό φαινόμενο, καθώς αντικατόπτριζε μια πορεία, που σε άλλες χώρες χρειάστηκε δεκαετίες για να επιτευχθεί. Στην πραγματικότητα, όμως, αυτή η πορεία είχε ήδη ξεκινήσει πριν την επιβολή της δικτατορίας. Το 1953 το κατά κεφαλήν ΑΕΠ ήταν περίπου 300 δολάρια. Το 1965 είχε περάσει τα 600 και η πορεία του δείκτη στα δύο χρόνια πριν από το πραξικόπημα υπήρξε εξ ίσου εντυπωσιακή.

Από την άλλη πλευρά ο πληθωρισμός κάλπαζε, προσέγγισε το 40% στις αρχές του 1974, και οι δημόσιες δαπάνες αυξάνονταν διαρκώς, καθώς ένα μεγάλο μέρος τους απορροφήθηκε στη γιγάντωση του δημόσιου τομέα και στην αύξηση του

⁷⁹ Βλ. σχετικά, Μυρσίνη Ζορμπά, *Πολιτική του Πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*, Πατάκης, Αθήνα 2016, σελ. 258-280.

προσωπικού του. Παράλληλα μειώθηκαν οι δαπάνες για την εθνική άμυνα και διογκώθηκαν οι δαπάνες για την «εσωτερική ασφάλεια». Τέλος, το 1968 καθιερώθηκε η μονιμότητα των δημοσίων υπαλλήλων, αφού πρώτα το καθεστώς μονιμοποίησε όλους τους έκτακτους υπαλλήλους που είχε προσλάβει και εκκαθάρισε από τις υπηρεσίες όλα τα πρόσωπα που θεωρούνταν «ύποπτα» για τα κοινωνικά τους φρονήματα.⁸⁰

Μέσα σ' ένα περιβάλλον πολιτικής μισαλλοδοξίας και φόβου, ο πολιτισμός δέχεται ισχυρά πλήγματα και η ελληνική κοινωνία αποκόπτεται βιαίως από τους πολιτιστικούς της πόρους: την ελεύθερη έκφραση και το δημιουργικό έργο διανοούμενων και καλλιτεχνών, τη δημοκρατική λειτουργία των πολιτιστικών θεσμών, το διάλογο και τις ανταλλαγές με τον έξω κόσμο.

Η δημοκρατική παραγωγή της κουλτούρας των αρχών της δεκαετίας του '60 είχε μοιραία διακοπεί, δημιουργώντας μια περίοδο ασυνέχειας και παγώματος για τουλάχιστον μια επταετία. Ο διπλωμάτης, ιστορικός και κριτικός τέχνης Αλέξανδρος Ξύδης έγραψε σχετικά με την επικρατούσα κατάσταση στο χώρο των εικαστικών: *«Όπως σ' όλους τους άλλους τομείς, κ' εδώ η δικτατορία είχε οδηγήσει την κατάσταση στο έσχατο λίκνασμά της, όπου οι αναθυμιάσεις την καθιστούσαν σχεδόν απλησίαστη, αφού ανέκοψε ένα άνθισμα που άρχισε να εκδηλώνεται στις αρχές της δεκαετίας του '60»*.⁸¹

Η Ομάδα Τέχνης Α' που πρωτοεμφανίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του '60 διαλύεται το 1967 ως αποτέλεσμα των πολιτικών εξελίξεων και της ανατροπής του δημοκρατικού πολιτεύματος. Η ομάδα αυτή ήταν αρκετά πρωτοποριακή στις απόψεις της σχετικά με το ρόλο της τέχνης στην κοινωνία και την ευθύνη των ίδιων των καλλιτεχνών για την ευρύτερη διάχυσή της, διοργανώνοντας εκθέσεις και συζητήσεις σε γειτονιές της Αθήνας και της επαρχίας, αρκετά χρόνια πριν τον επαναστατικό Μάη του '68 στη Δυτική Ευρώπη και τα σχετικά κινήματα χειραφέτησης. Τα μέλη της έθεσαν ορισμένα καινοτόμα και επαναστατικά ζητήματα για την εποχή, όπως η συμμετοχή και η αλληλεπίδραση του κοινού με τον δημιουργό και το έργο τέχνης και

⁸⁰ Σχετικά με την οικονομία της Ελλάδας κατά την περίοδο της Επταετίας, βλ. Νίκος Ψυρούκης, *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας. Το καθεστώς της 21ης Απριλίου, 1967-1974*, Τέταρτος τόμος, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983 και Ηλίας Νικολακόπουλος, «Οικονομία και πολιτική την περίοδο της δικτατορίας (1967-1974)», στο Θεόδωρος Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Οικονομία και πολιτική στη σύγχρονη Ελλάδα*, Εκδόσεις Διόνικος, Αθήνα 2004.

⁸¹ Αλέξανδρος Ξύδης, «Σκέψεις και προτάσεις για μια πολιτική των τεχνών», *Αντί*, 14 (1975), σελ. 49.

η δυνατότητα του θεατή να διαμορφώνει τη δική του κριτική άποψη.⁸² Εντός του συγκεκριμένου θεωρητικού πλαισίου ο ζωγράφος Γιάννης Χαΐνης, ιδρυτικό μέλος της Ομάδας και ένας από τους πρωτεργάτες του περιοδικού «Επιθεώρησης Τέχνης», θα υποστηρίξει ότι η τέχνη είναι ένα σύστημα επικοινωνίας και ότι η ιστορική και αισθητική αποτίμηση του εικαστικού έργου από τους θεατές μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσω της προοδευτικής κριτικής, η οποία δεν μπορεί να εξαρτάται από τον κρατικό και οικονομικό παράγοντα και τις υποκειμενικές αξιολογήσεις των κριτικών. «Πρέπει να αποβλέπει στον βαθμιαίο εξοπλισμό του κοινού της με τις προσλαμβάνουσες εκείνες παραστάσεις που θα του επιτρέψουν τελικά να κινήσει τον δικό του προβληματισμό, βοηθώντας το έτσι να καταλήξει σε δικές του αισθητικές αξιολογήσεις και να εισπράξει για λογαριασμό του την αισθητική συγκίνηση και την όποια άλλη αξία περιέχει το έργο τέχνης».⁸³ Συμπερασματικά αναφέρουμε ότι η Ομάδα Τέχνης Α΄ τάχθηκε κατά της εμπορευματοποίησης της τέχνης και υπέρ της αισθητικής αγωγής των λαϊκών στρωμάτων, επηρεάζοντας, όπως θα δούμε στη συνέχεια, με τον λόγο και τις πρακτικές της τα προτάγματα των καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου που άρχισαν να συγκροτούνται περίπου από τα μέσα της δεκαετίας του '70.

Λίγες ημέρες μετά το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου του 1967, λοιπόν, η ελεύθερη διακίνηση ιδεών και ο χώρος του πολιτισμού δέχτηκαν επίθεση από το δικτατορικό καθεστώς με την έκδοση μιας σειράς *Στρατιωτικών Δελτίων* από το Υπουργείο Εθνικής Άμυνας, τα οποία εκδίδονταν υπό τη μορφή προκηρύξεων λαμβάνοντας υπ' όψιν τις διατάξεις του Νόμου ΔΞΘ/1912 *«Περί καταστάσεως πολιορκίας τεθέντος εις εφαρμογήν δια του υπ' αριθ. 280 της 21 Απριλίου 1967 Βασιλικού Διατάγματος»*.⁸⁴

⁸² Στην Ομάδα Τέχνης Α΄ συμμετείχαν οι Κ. Κλουβάτος, Δ. Κοκκινίδης, Γ. Μαλτέζος, Κοσμ. Ξενάκης, Π. Σαραφιανός, Αιμ. Φρέρης, Γ. Χαΐνης, και αργότερα οι Μ. Αργυράκης, Ε. Βερναδάκη, Γ. Νικολαΐδης, Β. Δημητράς, Γ. Ζογγολόπουλος, Χ. Καπράλος, Ν. Παπανικολακόπουλος, Κ. Λουκόπουλος, Β. Κατράκη, Γ. Κοσμάς, Δ. Περδικίδης, Β. Κανιάρης, Η. Δεκουλάκος, Γ. Βαλαβανίδης, Χ. Μπότσογλου, Κ. Κατζουράκης, Γ. Ψυχοπαΐδης, κ.ά. Βλ. σχετικά Τώνης Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης, 1660-1967*, τόμος Γ΄, Πάπυρος, Αθήνα 1979, σελ. 359.

⁸³ Γιάννης Χαΐνης, «Η κριτική των εικαστικών τεχνών», *Η Αυγή*, 25.3.1961. Σχετικά με την σημειολογική και νευροψυχοφυσιολογική προσέγγιση του εικαστικού έργου ως τρόπου επίτευξης της προοδευτικής κριτικής που προτείνουν ο Γ. Χαΐνης και η Ομάδα Τέχνης Α΄, βλ. Έλενα Χαμαλίδη, *Ιστορίες στο Μεταίχμιο. Μοντερνισμός και Πραγματικότητα στη Μεταπολεμική Τέχνη*, Μέλισσα, Αθήνα 2022. Μαρία Πούλου, «Ο διάλογος Χαΐνη - Κόττου για την τεχνοκριτική και η Ομάδα τέχνης α΄», *Η Αυγή*, 22.9.2013. doi: https://www.avgi.gr/politiki/67623_o-dialogos-haini-kottoy-gia-tin-tehnokritiki-kai-i-omada-tehnis.

⁸⁴ ΦΕΚ 58/Α/21-4-1967.

Στο πλαίσιο αυτό απαγορεύτηκε η λειτουργία πολλών πολιτιστικών σωματείων και συλλόγων καθώς και η κυκλοφορία συγκεκριμένων βιβλίων, εφημερίδων και περιοδικών. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών με έγγραφό του προς το Υπουργείο Εξωτερικών το 1972, ενημέρωνε ότι στην Ελλάδα λειτουργούσαν νομίμως μόνο πέντε καλλιτεχνικά σωματεία στον τομέα των εικαστικών τεχνών: η Διεθνής Γυναικεία Μορφωτική Ομοσπονδία - EIGE (τμήμα Ελλάδας), η Διεθνής Ένωση Καλών Τεχνών - IAG (τμήμα Ελλάδας), το Σωματείο Καλλιτεχνικών Ανταλλαγών Ελλάδας, το Καλλιτεχνικό Σωματείο Ελληνίδων και η Καλλιτεχνική και Μορφωτική Ένωση Βορείου Ελλάδος «*Πολύγνωτος - Παιώνιος - Αριστοτέλης*». Πρόκειται για σωματεία δυτικοευρωπαϊκής και αμερικανικής πολιτικής επιρροής που βρίσκονταν ήδη σε λειτουργία πριν το απριλιανό πραξικόπημα - εκτός από το τελευταίο που ιδρύθηκε το 1968 - τα οποία το στρατιωτικό καθεστώς, στο πλαίσιο της προπαγανδιστικής του πολιτικής, επιχορηγούσε τακτικά για την υλοποίηση εικαστικών εκδηλώσεων στην Ελλάδα και το εξωτερικό.⁸⁵

Στον αντίποδα όλες οι πρωτοβουλίες αριστερής ιδεολογικής προέλευσης απαγορεύτηκαν, μεταξύ αυτών και η έκδοση της *Επιθεώρησης Τέχνης*, το τελευταίο τεύχος της οποίας το 1967 καταστράφηκε από την Ασφάλεια στο τυπογραφείο και δεν κυκλοφόρησε ποτέ. Στον κατάλογο απαγόρευσης της Χούντας, η *Επιθεώρηση Τέχνης* κατατάσσεται ανάμεσα στις εκδόσεις της ΕΔΑ, ως τριμηνιαίο περιοδικό Γραμμάτων και Τεχνών.⁸⁶

Το κλείσιμο της *Επιθεώρησης Τέχνης* θεωρείται ιδιαίτερα καταλυτικό τόσο για τη φίμωση της έκφρασης του προοδευτικού κόσμου όσο και για την έλλειψη σχετικής ενημέρωσης των αναγνωστών, μεταξύ των οποίων δεν ήταν μόνο διανοούμενοι και καλλιτέχνες, αλλά και μαθητές, φοιτητές και εκπαιδευτικοί. Μέσα από τις σελίδες του περιοδικού πολλοί καλλιτέχνες και διανοούμενοι της εποχής επιχείρησαν ένα διάλογο με τις καινούργιες καλλιτεχνικές τάσεις και εξέφρασαν τις απόψεις τους, πολλές φορές ετερόκλητες και αντικρουόμενες, για την πολιτική αντιμετώπιση ζητημάτων τέχνης και κουλτούρας. Για πρώτη φορά μέσα από το περιοδικό έγιναν γνωστά στο ευρύ κοινό οι προβληματισμοί του Μπρεχτ, του Λούκατς, του Γκράμσι, η Σχολή της

⁸⁵ Σχέδιο εγγράφου με αρ. πρωτ. 34631/14.11.1972 και θέμα: «Περί των εν Ελλάδι καλλιτεχνικών σωματείων». Φάκελος με τίτλο: «Αρχείον και Σχέδια από 20.4.72». Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁸⁶ Στρατιωτικών Δελτίων Ν-Δ-Α υπ' αριθ. 35, με το οποίο κοινοποιούνται οι υπ' αριθ. 20/24.6.1967 και 21/24.6.6.1967 Προκηρύξεις του Γενικού Επιτελείου Στρατού, σελ. 32.

Φρανκφούρτης, ο Σαρτρ, ο Γκαρωντύ και μια ολόκληρη σειρά Ευρωπαίων μαρξιστών.⁸⁷

Στο πλαίσιο της κρατικής πολιτικής για τον πολιτισμό, η Χούντα των Συνταγματαρχών και η Κυβέρνηση Γεωργίου Παπαδόπουλου ίδρυσε το 1971 το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών με έκδηλα ελεγκτικά και προπαγανδιστικά κίνητρα. Οι συνταγματάρχες είχαν ως πρότυπο ανάλογη πρωτοβουλία του Ιωάννη Μεταξά, όταν το 1939 είχε αναλάβει το Υπουργείο Παιδείας και φρόντισε για την ίδρυση σ' αυτό ιδιαίτερου «*Τμήματος παρά τη Γενική Διευθύνσει Γραμμάτων και Καλών Τεχνών σκοπόν έχοντος την εποπτεϊάν και τον έλεγχον των καλλιτεχνικών πραγμάτων*».⁸⁸ Η ιδεολογική συγγένεια των δύο καθεστώτων στο πεδίο των δημόσιων πολιτικών για τον πολιτισμό επιβεβαιώνεται επίσης και από το γεγονός ότι πολλά πρότυπα του μεταξικού καθεστώτος της 4ης Αυγούστου, που αφορούσαν στον τομέα των εικαστικών τεχνών κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, ακολουθήθηκαν πιστά από τη Χούντα των συνταγματάρχων, προκειμένου, όπως θα δούμε και παρακάτω, να διασφαλιστεί η αποδοχή του καλλιτεχνικού κόσμου. Συγκεκριμένα, ο Ιωάννης Μεταξάς είχε εισηγηθεί ευρείες και συστηματικές αγορές έργων τέχνης από εκθέσεις καλλιτεχνικών σωματείων, είχε δρομολογήσει τη θέσπιση των Πανελληνίων Εκθέσεων, οι οποίες επιπρόσθετα αποτέλεσαν σημείο αναφοράς για την αγορά καλλιτεχνικών έργων και τον εμπλουτισμό των κρατικών συλλογών, ενώ στο πλαίσιο των Πανελληνίων είχε προβλέψει και τη βράβευση καλλιτεχνών.⁸⁹

Η ίδρυση για πρώτη φορά στα ελληνικά δεδομένα ενός επίσημου φορέα πολιτισμού ως κεντρικού άξονα άσκησης κρατικής πολιτικής, υπήρξε συμβατή με τα διεθνή πρότυπα της εποχής που ευνοούσαν τη διαχείριση των πολιτιστικών ζητημάτων σε συνολικό επίπεδο, γεγονός που καταδεικνύει θεσμικά τη σημασία που αποκτούσε πλέον στη διεθνή κοινότητα η πολιτιστική, πνευματική και καλλιτεχνική δραστηριότητα. Η ιδιαιτερότητα όμως της Ελλάδας ήταν εμφανές ότι συναρτώνταν με την πολιτική κατάσταση, εφόσον το στρατιωτικό καθεστώς αφενός επιδίωκε μια

⁸⁷ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το περιοδικό βλ. Γιώργος Ανδρειωμένος, *Από τη Στράτευση στην Αμφισβήτηση. Λόγοι και Αντίλογοι στην Επιθεώρηση Τέχνης*, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2020 και Μαρία Στεφανοπούλου (επιμ.), *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, Επιστημονικό συμπόσιο, 29 και 30 Μαρτίου 1996, Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1997.

⁸⁸ Μυρσίνη Ζορμπά, *ό.π.*, σελ. 282.

⁸⁹ Βλ. σχετικά Σπύρος Μοσχονάς, «Τα εθνικά βραβεία της απριλιανής δικτατορίας και η στάση των εικαστικών καλλιτεχνών: Η περίπτωση του Κλέαρχου Λουκόπουλου», στο Λία Γυϊόκα, Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2021, σελ. 60.

ιδεολογικά κατευθυνόμενη παρέμβαση και αφετέρου κατέτεινε στην προσπάθεια εξωραϊσμού της εικόνας του, τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό, επιδιώκοντας να αναδείξει ότι ενδιαφερόταν ζωηρά για την ανάπτυξη της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής της χώρας.⁹⁰

Στο νεοσύστατο υπουργείο μεταφέρθηκαν από το καταργηθέν τότε Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως, οι αρμόδιες υπηρεσίες για το σύγχρονο πολιτισμό, οι οποίες με τη σειρά τους το 1969 είχαν διαβιβαστεί σ' αυτό από το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων. Στο νέο φορέα περιήλθαν ακόμη τα επιστημονικά - ερευνητικά κέντρα Δημόκριτος, το Ινστιτούτο Ωκεανογραφικών και Αλιευτικών Ερευνών (Ι.ΩΚ.Α.Ε), το Εθνικό Ίδρυμα Γεωλογικών και Μεταλλευτικών Ερευνών (Ε.Θ.Ι.Γ.Μ.Ε), το Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών (Ε.Κ.Ε.Κ.Ε), τα οποία έως τότε υπάγονταν απευθείας στον Πρωθυπουργό, ενώ από το Υπουργείο Εσωτερικών μεταφέρθηκαν τα Ιστορικά Αρχεία του Κράτους. Τον κορμό του νεοσύστατου Υπουργείου αποτέλεσαν η Γενική Διεύθυνση Πολιτιστικών Υποθέσεων ως μετεξέλιξη της Διεύθυνσης Γραμμάτων και Τεχνών και η Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεων, οι οποίες μεταφέρθηκαν από το καταργηθέν Υπουργείο Προεδρίας της Κυβερνήσεως. Από το 1971 έως το 1977 το Υπουργείο Πολιτισμού λειτουργούσε χωρίς Οργανισμό, ο οποίος εφαρμόζονταν κατά περίπτωση σύμφωνα με τις παλαιές, προ του 1971, διατάξεις.⁹¹

Η ιδεοληπτική πολιτική και ο μηχανισμός στελέχωσης του Δημοσίου αποτέλεσαν τους κύριους μοχλούς για την πολιτική άσκησης προπαγάνδας και ελέγχου στο εσωτερικό του. Σημείο αναφοράς της κατασταλτικής πολιτικής στο δημόσιο τομέα αποτέλεσε η ισχυροποίηση των Συμβουλίων Νομιμοφροσύνης, τα οποία έκριναν τους υπαλλήλους σε αργαστή συνεργασία με τη Γενική Ασφάλεια Αθηνών, με αποτέλεσμα πολλές χιλιάδες υπάλληλοι και εκπαιδευτικοί να απολυθούν ως «μη νομιμόφρονες». Μάλιστα τα πρακτικά των κρίσεων και οι σχετικές αποφάσεις αποστέλλονταν με κοινοποίηση προς όλες τις δημόσιες υπηρεσίες για σχετική ενημέρωση. Η συγκρότηση των Συμβουλίων Νομιμοφροσύνης και η έκδοση των σχετικών πράξεων λειτούργησαν δυνάμει των άρθρων 3 και 4 του Α.Ν. 516/48 «Περί ελέγχου νομιμοφροσύνης των δημοσίων κλπ υπαλλήλων και υπηρετών» (ΦΕΚ 6/Α/8-1-1948).

⁹⁰ Βλ. σχετικά, Ντόρα Κόνσολα, *Πολιτιστική ανάπτυξη και πολιτική*, Παπαζήσης, Αθήνα 2006, σελ. 175.

⁹¹ Το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών ιδρύθηκε με το Ν.Δ. 957/1971 (ΦΕΚ 166/Α/25-8-1971). Ο πρώτος Οργανισμός τέθηκε σε εφαρμογή το 1977, με το ΠΔ 941/1977 «Περί Οργανισμού του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών» (ΦΕΚ 320/Α/17-10-1977).

Στα αρχεία του Υπουργείου Πολιτισμού φυλάσσεται πληθώρα εγγράφων που αφορούν σε κρίσεις νομιμοφροσύνης δημοσίων υπαλλήλων της κεντρικής διοίκησης και της εκπαίδευσης. Τα σχετικά έγγραφα αφορούν σε όλο το δημόσιο τομέα και δεν έχουν καταστραφεί κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης.⁹²

Παράλληλα, στη διακίνηση εγγράφων εσωτερικής αλληλογραφίας μεταξύ των υπουργείων, οι δημόσιοι υπάλληλοι ενημερώνονταν και παρακινούνταν επισήμως από τις οικίες υπηρεσίες προσωπικού για την παρακολούθηση δημόσιων εκδηλώσεων και την αγορά εκδόσεων που εκπορεύονταν από μηχανισμούς διάδοσης της κρατικής προπαγάνδας. Δινόταν ιδιαίτερη προσοχή στις εθνικόφρονες επετείους, στη διανομή διαφωτιστικών εντύπων εντός υπηρεσίας και στη συνδρομή περιοδικών, με ανάλυση των ιδεολογικών θέσεων της «Επανάστασης».⁹³

Ο Αντιπρόεδρος της Κυβέρνησης και υπουργός Εσωτερικών, Στυλιανός Παττακός, με έγγραφό του προς όλες τις δημόσιες υπηρεσίες και έχοντας ως πρόθεση την κάθετη μαζική κινητοποίηση του πληθυσμού, αναφέρει: *«Η εθνική Κυβέρνησις, εν τω πλαισίου των εξ Εθνικής επιταγής και των σκοπών της επαναστάσεως απορρεόντων καθηκόντων αυτής περί την έξαρσιν των αγώνων της φυλής και δη εκείνων οίτινες συντέμνουν εις την εξασφάλισιν της ελευθερίας και της πολιτικής αναξαρτησίας του έθνους, θέλει εορτάση μετά πάσης επισημότητος την εφετεινήν επέτειον της Νίκης των Ελληνικών ενόπλων δυνάμεων κατά την δίδυμον μάχην του Βίτσι - Γράμμου, δι' ής έληξεν η ένοπλος επίθεσις του σλαβοκομμουνισμού κατά της Πατρίδος. Επιθυμούντες όπως του εορτασμού μετάσχωσιν ενεργώς, άπαντα τα Πνευματικά Ιδρύματα της χώρας, οι Επιστημονικοί Σύλλογοι, αι Ενώσεις Αποστράτων και Εφέδρων Αζ/κών, αι Αγροτικά Συνεταιριστικά οργανώσεις, αι ανώτεροι Εργατοϋπαλληλικά συνδικαλιστικά και επαγγελματοβιοτεχνικά οργανώσεις ή ενώσεις, οι Εμπορικοί Σύλλογοι, οι Σύνδεσμοι Βιομηχανών, τα Επιμελητήρια, αι Τράπεζαι και αι φοιτητικά εν γένει οργανώσεις, παρακαλούμεν όπως εκδώσητε τας δέουσας εντολάς*

⁹² Βλ. Φάκελοι 1967 και 1968, με τίτλο: «Μόνιμος Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας». Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁹³ Βλ. σχετικά: α) Έγγραφο με αρ. πρωτ. 57610/25.4.1968 της Διεύθυνσης Προσωπικού του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων προς όλες τις οικίες υπηρεσίες, με θέμα «Διανομή διαφωτιστικού εντύπου «*Το μαύρο μέτωπο*» β) Διαβιβαστικό με αρ. πρωτ. 109820/14.8.1968 της Δ/σης Προσωπικού του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων προς όλες τις οικίες υπηρεσίες, με το οποίο κοινοποιείται ενημερωτικό έγγραφο του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβερνήσεως, με αρ. πρωτ. 28540/Π/6399/18.6.1968, σχετικά με την έκδοση του μηνιαίου περιοδικού «*Θέσεις και Ιδέαι*» και γ) Έγγραφο του Υπουργείου Εσωτερικών, με αρ. πρωτ. 108159/24.11.1967 και θέμα «Περί σημαιοστολισμού Δημοσίων Καταστημάτων κατά την 3.12.1967». Φάκελος 1968, με τίτλο: «Μόνιμος Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας». Αρχείο ΥΠΠΟ.

εν τω κύκλω των υμετέρων αρμοδιοτήτων επί σκοπώ επιτυχίας της προσπάθειας ιδιαίτερου τονισμού της σημασίας του εορτασμού».⁹⁴

1. Εικαστικές τέχνες και Δικτατορία

Σε θεσμικό επίπεδο, το απριλιανό καθεστώς στην εφτάχρονη διάρκειά του δεν έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις εικαστικές τέχνες ούτε επιχείρησε να επιβάλει συνθήκες δημιουργίας ενός νέου καλλιτεχνικού ύφους, πέρα από ορισμένες μεμονωμένες προσπάθειες εκδήλωσης προτίμησης προς το «κλασικό ιδεώδες».⁹⁵ Έτσι, στην χουντική Ελλάδα βρίσκουν έδαφος να αναπτυχθούν διάφορα ακαδημαϊκά επιφανήματα, όπως η *έμφυτη καχυποψία των δασκάλων της γενιάς του '30 προς οτιδήποτε μοντέρνο*, όπως εμφατικά αναφέρει ο Μάνος Στεφανίδης, που τώρα βρίσκεται και ιδεολογικό άλλοθι προκειμένου να καλλιεργηθεί ένας έντονος λαϊκισμός αναμειγμένος με την υπερβολή του kitsch ως έκφραση του πατριωτικού αισθήματος.⁹⁶

Στην περίπτωση της ελληνικής στρατιωτικής δικτατορίας, το σύνθημα «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών», ως έναυσμα της οποίας προσπάθειας κατασκευής ιδεολογικής και θεωρητικής συγκρότησης του καθεστώτος, είχε κοινωνικά εξασθενήσει, καθώς ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '60, η πραγματική ιδεολογική σύγκρουση πραγματοποιούνταν πλέον σε πολιτικό και θεωρητικό πεδίο μεταξύ της αντιδεξιάς και δεξιάς ιδεολογικής κυριαρχίας. Αναφορικά με την εθνοφοροσύνη και τους τελευταίους νοσταλγούς της, ο Άγγελος Ελεφάντης, διευθυντής του περιοδικού *Ο Πολίτης*, αναφέρει: «Ως εμπόλεμη όμως ιδεολογία που βασίζεται στο νόμο του αίματος και του τρόμου δεν μπορούσε να είναι βιώσιμη, γιατί προϋπέθετε εμπόλεμη κατάσταση. Ως τότε μπορούσε πραγματικά να επιζεί το φάντασμα της κομμουνιστικής ανταρσίας; Έτσι, όταν οι τελευταίοι υπερασπιστές της και χρήστες της, οι συνταγματάρχες της 21ης Απριλίου, κατέρρευσαν μαζί με την κατάρρευση της στρατιωτικής δικτατορίας κατέρρευσε και η εθνοφοροσύνη ως ιδεολογικό σύστημα νομιμοποίησης της εξουσίας.

⁹⁴ Εγκύκλιος του Υπουργείου Εσωτερικών προς όλα τα υπουργεία, με αρ. πρωτ. 6280/14.8.1968 και θέμα: «Εορτή Εφέδρου Πολεμιστού Πολεμικής αρετής των Ελλήνων και 19ης Επετείου από συντριβής Κ/Σ εις ΒΙΤΣΙ - ΓΡΑΜΜΟΝ». Φάκελος 1968, με τίτλο: «Μόνιμος Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας». Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁹⁵ Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ου Αιώνα*, Εκδόσεις ΑΔΑΜ, Αθήνα 1999, τόμος Α, σελ. 237.

⁹⁶ Μάνος Στεφανίδης, *Ελληνομουσειόν. Έξι αιώνες Ελληνική ζωγραφική*, τόμος β', Μίλητος, Αθήνα 2001, σελ.40.

*Η μεταπολιτευτική εξουσία και το πολιτικό σύστημα θα αναζητήσουν αλλού τις νομιμοποιητικές τους αξίες».*⁹⁷

Το στρατιωτικό καθεστώς, λοιπόν, στήριζε την κυριαρχία του σε πεπερασμένα ιδεολογικά θεμέλια και δεν αφουγκραζόταν τις πραγματικές ιδεολογικές ανησυχίες της ελληνικής κοινωνίας. Η αδυναμία αυτή δεν συνδεόταν μόνο με την ιδεολογική συγκρότηση του καθεστώτος αλλά και με τα οργανωτικά χαρακτηριστικά του. Όπως υπογράμμισε και ο Νίκος Πουλαντζάς, η Χούντα δεν ήταν φασιστικό κόμμα και δεν οργάνωσε μάζες φασιστικού ή ναζιστικού τύπου, ούτε πέτυχε τον πλήρη εκφασισμό των κρατικών μηχανισμών, εκτός του στρατού και της αστυνομίας.⁹⁸ Η έλλειψη σημαντικού κοινωνικού ερείσματος στην λαϊκή βάση και η παντελής απουσία ενός σαφούς ιδεολογικού και πολιτισμικού πλαισίου, αποτέλεσε τροχοπέδη στην κατασκευή σύνθετων μηχανισμών, θεσμικών ή μη, που θα επέτρεπαν μια βαθύτερη και ολοκληρωτική κυριαρχία.⁹⁹

Αν κάποιος εξετάσει την εικαστική δραστηριότητα και τους φορείς παρουσίασης της σύγχρονης ελληνικής πρωτοπορίας τη δεκαετία του '70, θα διαπιστώσει πολύ γρήγορα ότι το θεσμικό πλαίσιο στήριξης δημιουργείται εκτός κρατικών δομών και υπάρχει ερήμην του κράτους.¹⁰⁰

Μάλιστα, η πολιτική του δικτατορικού καθεστώτος στο χώρο της τέχνης προωθούσε ιδιαίτερα την ιδιωτική πρωτοβουλία, ως μέρος της οικονομικής και καλλιτεχνικής ανάπτυξης. Το 1971, ο υφυπουργός Προεδρίας της Κυβερνήσεως και καθηγητής της Παντείου, Δημήτρης Τσάκωνας, στον πρόλογο του καταλόγου της 11ης Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης, η οποία αποτελούσε διαχρονικά το μοναδικό κρατικό θεσμό για τη σύγχρονη τέχνη στη Ελλάδα, αναφέρει σχετικά: *«Αι διάφοροι αίθουσαι Τέχνης, ολονέν αυξανόμεναι εις αριθμόν αλλά και εις έκτασιν*

⁹⁷ Άγγελος Ελεφάντης, «Εθνικοφροσύνη: Η ιδεολογία του τρόμου και της ενοχοποίησης», στο *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, 4ο Επιστημονικό Συνέδριο, Πάντειον Πανεπιστήμιο, 24-27 Νοεμβρίου 1993 [Α' Τόμος], Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 1994, σελ. 652.

⁹⁸ Άγγελος Ελεφάντης, «Επίμετρο», στο Νίκος Πουλαντζάς, *Η κρίση των δικτατοριών, Πορτογαλία - Ελλάδα - Ισπανία*, Θεμέλιο, Αθήνα 2006, σελ. 123.

⁹⁹ Βλ. σχετικά Δημήτρης Μπαλαμπανίδης, «Η αδύνατη Επανάσταση της 21ης Απριλίου 1967 στις εικαστικές τέχνες και στην αρχιτεκτονική», στο Λία Γυιόκα, Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2021, σελ. 16-19.

¹⁰⁰ Βλ. σχετικά, Μαλαματένια Σκαλτσά, «Το θεσμικό πλαίσιο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τη δεκαετία του '70», στο Μαλαματένια Σκαλτσά, Λία Γυιόκα (επιμ.), *Μουσεία 06: Διαλέξεις και μελέτες για τις πολιτισμικές σπουδές και τις εικαστικές τέχνες*, Εκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2012, σελ. 118-137.

*δραστηριοτήτων, αποτελούν χαρακτηριστικόν έντονον της τοιαύτης παρουσίας των Τεχνών εις τήν σύγχρονον ελληνικήν ζωήν. Ιδιαιτέρως αξιοσημείωτον είναι το γεγονός ότι εις τους χώρους των Εκθέσεων και επ' ευκαιρία εκθέσεως έργων καλλιτεχνών τινων ήρχισαν οργανούμεναι ελεύθεραι συζητήσεις επί των συγχρόνων καλλιτεχνικών προβλημάτων, ενώ εξ άλλου αί διευθύνσεις των καλλιτεχνικών αιθουσών παρουσίασαν λίαν αξιολόγους εκδόσεις σχετικές με την εξέλιξιν των Τεχνών εις την σύγχρονον Ελλάδα».*¹⁰¹

Κεντρικό ρόλο στην ανάπτυξη και την προβολή της εικαστικής δημιουργίας αποκτούν κυρίως οι ιδιωτικές αίθουσες τέχνης και δευτερευόντως τα ξένα ινστιτούτα. Κατά την περίοδο της Επταετίας, οι ιδιωτικές αίθουσες τέχνης και οι γκαλερί, μεταξύ των οποίων, η «Άστορ», ο «Δεσμός», οι «Νέες Μορφές», η «Νέα Γκαλερί,» η γκαλερί «Ζουμπουλάκη», η «Ωρα», η «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών - Χίλτον», ο «Ζυγός», ο «Κοχλίας» και η «Τέχνη», οργάνωναν μεγάλες θεματικές εκθέσεις και αφιερώματα ελληνικής, ευρωπαϊκής και αμερικανικής τέχνης και παρουσίαζαν, συστηματικά, το έργο πολλών Ελλήνων προοδευτικών καλλιτεχνών, φιλοξενώντας έργα τέχνης που πολλές φορές η φύση τους αντιστρατεύονταν την αγορά και το κέρδος.¹⁰² Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί ο «Δεσμός» των Μάνου Παυλίδη και Έπης Πρωτονοταρίου, που στα χρόνια της Χούντας ξεκίνησε να λειτουργεί ως κέντρο πειραματικών εκδηλώσεων ή καλύτερα, ως ανοιχτό εργαστήριο πειραματισμού, ενισχύοντας την έννοια της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας στη χώρα μας. Με τον «Δεσμό» είχαμε μια ανανέωση των εκφραστικών εργαλείων της τέχνης στη χώρα μας: την είσοδο της body art, την εξέλιξη της performance, τις δημόσιες εκδηλώσεις στην πόλη και τους υπαίθριους χώρους, καθώς και αυτού που σήμερα ονομάζουμε «διακαλλιτεχνικό», δηλαδή τη συνεργασία μεταξύ διαφόρων τεχνών (μουσική, ποίηση, αρχιτεκτονική, κινηματογράφος, κ.ά). Εκτός από τον καθαρά εμπορικό χαρακτήρα των δραστηριοτήτων του, ο «Δεσμός» επικεντρώνονταν και στην πραγματοποίηση μιας σειράς ανοιχτών συζητήσεων ερευνητικού χαρακτήρα, εν είδει δημόσιων παρεμβάσεων, που στόχευαν στην προβολή των πρωτοποριακών τάσεων της ελληνικής τέχνης και στην ανάδειξη καίριων αιτημάτων του εικαστικού χώρου. Μια από αυτές τις πρωτοβουλίες ήταν και η συνεισφορά του στο δημόσιο διάλογο για

¹⁰¹ *11η Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση*, Υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως. Γενική Διεύθυνσις Πολιτιστικών Υποθέσεων. Διεύθυνσις Καλών Τεχνών, Αθήνα 1971, σελ. 6.

¹⁰² Για μια αναλυτική περιγραφή του έργου των γκαλερί και των αιθουσών τέχνης, βλ. Μαλαματένια Σκαλτσά, *Αίθουσες Τέχνης στην Ελλάδα. Αθήνα, Θεσσαλονίκη 1920-1988*, Άποψη, Αθήνα 1989.

την ίδρυση μουσείου σύγχρονης τέχνης, όταν το 1977 θα οργανώσει μια σειρά εκαστικών δρώμενων υπό τον συντονισμό του γλύπτη Θόδωρου, με τίτλο: «Τρεις Υποθέσεις για Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης». Στο πρόγραμμα των ευρύτερων εκδηλώσεων θα λάβουν μέρος από πλευράς θεωρητικών οι Ελένη Βακαλό, Μαρία Κοτζαμάνη, Εμμανουήλ Μαυρομαμάτης, Αλέξανδρος Ξύδης, Μάνος Παυλίδης, Τώνης Σπητέρης και Δημήτρης Φατούρος και από πλευράς καλλιτεχνών οι Δημήτρης Αληθινός, Αχιλλέας Απέργης, Ηλίας Δεκουλάκος, Διοχάντη, Θόδωρος, Χρόνης Μπότσογλου, Γιάννης Μόραλης και Γιώργος Τούγιας.¹⁰³ Αν θέλουμε να γενικεύσουμε, θα λέγαμε ότι η εν λόγω αίθουσα τέχνης, έδινε μεγαλύτερη σημασία στην επικοινωνιακή διάσταση της τέχνης σε μια εποχή, όπου η Αθήνα μετασχηματιζόταν σ' ένα μητροπολιτικό κέντρο και η ελληνική κοινωνία όδευε με εκσυγχρονιστικό προσανατολισμό. Σχετικά με τις δράσεις του «Δεσμού», ο Γιώργος Τζιρτζιλιάκης αναφέρει: *«Όλες αυτές τις καλλιτεχνικές εμπειρίες μπορούμε να τις δούμε σαν ένα όριο, σαν ένα πέρασμα ανάμεσα σε δύο εποχές. Μια μετάβαση από την «κλασική» νεωτερικότητα στην κρίση της, της βιομηχανικής στη μεταβιομηχανική κοινωνία, που κόβει σχεδόν στα δύο τον αιώνα μας. Μην ξεχνάμε άλλωστε ότι από αυτήν την εποχή αρχίζει να αποκτά ηγεμονικό ρόλο ο πολιτισμός της κατανάλωσης και εμφανίζονται μια σειρά από νέα εκφραστικά φαινόμενα και συμπεριφορές. Ήδη από τη δεκαετία του '60 το πεδίο αναφοράς μετατοπίζεται από τον «πολιτισμό της παραγωγής» στο αχανές αποτέλεσμα της εκβιομηχάνισης: στη μαζική κοινωνία και στο θρίαμβο της επικοινωνίας. Γι' αυτό και η περίοδος τούτη δεν μπορεί παρά να είναι ανολοκλήρωτη, ασταθής, αμήχανη και κατά συνέπεια σε συνεχή διασπορά και σε επέκταση».*¹⁰⁴

Επίσης, ξεχωριστή μνεία επιβάλλεται να γίνει και για το σημαντικό έργο που επιτέλεσε το Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο «Ωρα» του ζωγράφου Ασσαντούρ Μπαχαριάν, το οποίο, εν μέσω δικτατορίας, αποτέλεσε χώρο δημιουργίας και συσπείρωσης των προοδευτικών δυνάμεων. Η «Ωρα» δημιουργήθηκε το 1969 και ανέπτυξε ένα ευρύ φάσμα πολιτιστικών δραστηριοτήτων, ανάμεσα στις οποίες, εκθέσεις του Πάνου Σαραφιανού το 1970, του Θανάση Απάρτη το 1971, της Ηρώς Κανακάκη το 1972, κ.ά, εκδόσεις βιβλίων, σεμινάρια, διαλέξεις, θεατρικές

¹⁰³ Βλ. σχετικά, Ελένη Βακαλό, Μαρία Κοτζαμάνη, Εμμανουήλ Μαυρομαμάτης, Αλέξανδρος Ξύδης, Μάνος Παυλίδης, Τώνης Σπητέρης, Δημήτρης Φατούρος, *Υποθέσεις για Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Υπόθεση Δεύτερη: Μουσείο - Μηχανισμός Αξιολόγησης της Σύγχρονης Τέχνης*, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα 1977.

¹⁰⁴ Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, «Η συνάντηση, το όργιο, το τίποτα, ο βάρβαρος και το ποντίκι. Πέντε λέξεις κλειδιά για το Δεσμό και την τέχνη στην Ελλάδα 1971-1993», στο Γιώργος Τζιρτζιλιάκης (επιμ.), *Π+Π=Δ. Νέα τέχνη από τις δεκαετίες του '70 και του '80. Επιλογές από το «Δεσμό»*, Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, 1999, σελ. 14-16.

παραστάσεις, κινηματογραφικές προβολές και μουσικές εκδηλώσεις, ενώ από το 1970, μέσω της έκδοσης της ετήσιας πολιτιστικής επιθεώρησης «Χρονικό», ανέλαβε την πολύτιμη αρχειακή καταγραφή του συνόλου των δραστηριοτήτων της πολιτιστικής ζωής της χώρας.¹⁰⁵

Το ίδιο σημαντική υπήρξε και η δραστηριότητα των ξένων ινστιτούτων στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη. Το Ινστιτούτο Γκαίτε, το Γαλλικό Ινστιτούτο και η Ελληνοαμερικανική Ένωση στήριξαν πρωτοποριακές μορφές ελληνικής τέχνης και έδωσαν χώρο σε νέους και πρωτοεμφανιζόμενους καλλιτέχνες. Παράλληλα, παρουσίασαν μεγάλες θεματικές εκθέσεις στους χώρους τους και συνεργάστηκαν με ιδιωτικές αίθουσες για την οργάνωση εκθεσιακών αφιερωμάτων που αφορούσαν σε δημιουργούς προερχόμενους από την καλλιτεχνική παραγωγή της χώρας τους.

Στο πλαίσιο των πρωτοβουλιών των ξένων ινστιτούτων ξεχωριστή αναφορά πρέπει να γίνει για το έργο του Ινστιτούτου Γκαίτε και τη συνεισφορά του Johannes Weissert, ο οποίος διετέλεσε διευθυντής και υπεύθυνος πολιτιστικών εκδηλώσεων στα χρόνια της δικτατορίας. Ο Γερμανός ιστορικός και διπλωμάτης ήταν από τους πιο βαθείς γνώστες της ελληνικής τέχνης και λογοτεχνίας και με δική του πρωτοβουλία μετέτρεψε το χώρο του Ινστιτούτου σ' έναν τόπο όπου φοιτητές, διανοούμενοι, συγγραφείς και καλλιτέχνες ένιωθαν ασφάλεια και οικειότητα. Δίχως να υιοθετεί τη λογική της καταστολής της πραξικοπηματικής κυβέρνησης, οργάνωσε σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη πολλές διαλέξεις και συναντήσεις με Έλληνες και Γερμανούς διανοούμενους και παρουσίασε ατομικές εκθέσεις Ελλήνων καλλιτεχνών, όπως ο Γιάννης Γαϊτης, ο Δημήτρης Γέρος, ο Θόδωρος, ο Μιχάλης Κατζουράκης, ο Στάθης Λογοθέτης, ο Γιώργος Παραλής, ο Κώστας Τσόκλης, ο Παντελής Ξαγοράρης, ο Κωνσταντίνος Ξενάκης, ο Δανιήλ, ο Παύλος, οι Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές, κ.ά. Ο Johannes Weissert είχε προσωπικούς δεσμούς με πολλούς ανθρώπους από τον κόσμο της διάνοησης, ενώ στα χρόνια της Χούντας έβρισκαν καταφύγιο στο σπίτι του πολλοί Έλληνες αντιστασιακοί.¹⁰⁶

Μια από τις πιο σημαντικές στιγμές στην σταδιοδρομία του ήταν το 1972, όταν στα πιο μαύρα χρόνια της δικτατορίας, οργάνωσε στην Αθήνα την περίφημη διάλεξη

¹⁰⁵ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την περιγραφή των δραστηριοτήτων της «Ωρας» βλ. *Χρονικό*, 1976, σελ. 328-329.

¹⁰⁶ Βλ. σχετικά άρθρα: «Έφυγε ένας Γερμανός φίλος της Ελλάδας και της δημοκρατίας», *Η Καθημερινή*, 17.1.2006. doi: <https://www.kathimerini.gr/culture/239132/efyge-enas-germanos-filos-elladas-kai-dimokratias/>. «Έκανε το Ινστιτούτο Γκαίτε εστία αντίστασης», *Τα Νέα*, 17.1.2006.

του μετέπειτα νομπελίστα συγγραφέα Gunter Grass, με θέμα «*Λόγος εναντίον της συνήθειας*». Η διάλεξη έλαβε χώρα στις 20 Μαρτίου 1972 στο Θέατρο Άλφα σε συνεργασία με την Ελληνική Εταιρεία Μελέτης Ελληνικών Προβλημάτων (ΕΜΕΠ), στην οποία συμμετείχαν οι Γιάγκος Πεσμαζόγλου, Ρόδης Ρούφος, Γεώργιος Κουμάντος, Νίκος Κυριαζίδης, Δημήτρης Ζάννας, Αναστάσιος Πεπονής, Βιργινία Τσουδερού, κ.ά. Ως συνέπεια της εν λόγω δράσης, η Εταιρεία διαλύεται δύο μήνες αργότερα με απόφαση του Πρωτοδικείου Αθηνών και μέλη της συλλαμβάνονται και εκτοπίζονται.¹⁰⁷

Στην ομιλία του ο Γκύντερ Γκρας ανέφερε χαρακτηριστικά: «*Η Ελλάδα είναι η έκφραση της Ευρώπης. Μόλις μαραζώσει η Ελευθερία στην Ελλάδα, η Ευρώπη φτωχαίνει. Επειδή ακριβώς σας αφαίρεσαν τα δημοκρατικά σας δικαιώματα, απειλούνται τα δικά μας. Η Δημοκρατία δίδαξε άλλους λαούς κι' όχι το λαό της χώρας που την γέννησε. Τώρα έρχεται εδώ ο ευγνώμων μαθητής της με άδεια χέρια, ενώ του λείπουν κι οι κατάλληλες λέξεις*».¹⁰⁸

Η παρουσία στην Ελλάδα του Γερμανού διανοούμενου προκάλεσε πολιτική αναταραχή και όπως ήταν φυσικό δεν πέρασε απαρατήρητη από τα μέσα και τον τύπο της εποχής. Η Χούντα προσπάθησε να εκμεταλλευτεί το γεγονός, προβάλλοντας ένα ψεύτικο και χαλαρό προσωπείο, χαρακτηριστικό εκείνης της περιόδου διακυβέρνησης, εξαπολύοντας τη μήνη και τα συκοφαντικά της βέλη προς εκείνους που τον είχαν προσκαλέσει. Ο υφυπουργός παρά τω Πρωθυπουργώ και τέως διευθυντής του γραφείου τύπου του πρωθυπουργού, Βύρων Σταματόπουλος, στο πρωτοσέλιδο της *Μακεδονίας* δήλωσε με ειρωνικό τόνο: «*Είμεθα και πάλιν ευγνώμονες προς τον κ. Γκρας διότι με τους κατ' επανάληψιν λόγους και τας ενέργειάς του, ανεμποδίστους από πάσης απόψεως, ο ίδιος αποδεικνύει ότι η Ελλάς είναι δυτική, ευρωπαϊκή και δημοκρατική. Αξιοσημείωτον πάντως είναι ότι εκείνοι οι οποίοι τον προσκάλεσαν δια να τον παριδεύσουν και να τον καπηλευθούν, τον εγκατέλειψαν κατά την σημερινήν συγκέντρωσιν τύπου, ως βυθιζόμενον σκάφος, προφανώς για να μην αναλάβουν ενώπιον των Ελλήνων και ξένων δημοσιογράφων τας ηθικάς και πολιτικάς ευθύνas ασύστολων ανακριβειών και ανέντιμων συκοφαντιών κατά της Ελλάδος*».¹⁰⁹

¹⁰⁷ Βλ. Δήμητρα Σαμίου, *Η Εταιρεία Μελέτης Ελληνικών Προβλημάτων (ΕΜΕΠ) και η ιδιαίτερη συμβολή της στον αντιδικτατορικό αγώνα (1970-1972)*, Εκδόσεις Ασίνη και Ίδρυμα Ρόδη Ρούφου-Κανακάρη, Αθήνα 2017.

¹⁰⁸ Gunter Grass, *Rede gegen die Gewöhnung /Λόγος εναντίον της Συνήθειας*, Attica Press Verlag, Frankfurt 1972.

¹⁰⁹ «Συνέντευξις του κ. Γκρας επί της καταστάσεως εις την Ελλάδα. Απήντησεν εις ερωτήσεις. Δηλώσεις του κ. Σταματόπουλου», (Πρωτοσέλιδο), *Μακεδονία*, 24.3.1972.

Κλείνοντας τη σύντομη παρένθεση για την αντιδικτατορική δράση του Ινστιτούτου Γκαίτε και επικεντρώνοντας ξανά την έρευνά μας στο χώρο των εικαστικών τεχνών οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η τέχνη της συγκεκριμένης περιόδου λειτουργεί και αναπτύσσεται με τους κανόνες της ελεύθερης αγοράς, εκτός των τειχών προστασίας του κράτους, με αποτέλεσμα η εξέτασή της να μην αποτελεί ένα ασφαλές πεδίο για την επαρκή κατανόηση του κρατικού παρεμβατικού έλεγχου κατά την περίοδο της Επταετίας.

Πράγματι, τα εικαστικά υπέστησαν πολύ λιγότερη λογοκρισία σε σύγκριση με το βιβλίο, τον κινηματογράφο και τις παραστατικές τέχνες και αυτό οφείλεται σε μια σειρά διαφορετικών παραμέτρων, τεχνικού, οντολογικού και πολιτικού χαρακτήρα που καθορίζουν την εικαστική δημιουργία και την διαφοροποιούν από τις άλλες καλλιτεχνικές και πνευματικές δραστηριότητες. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η «αισθητική ιδιοφυΐα» είναι ταυτισμένη με την έννοια της αυτονομίας και απαιτεί ένα ειδικό καθεστώς ελευθερίας, το οποίο η Χούντα, στο πλαίσιο της προπαγανδιστικής πολιτικής παραχώρησε στο όνομα μιας ακαδημαϊκής εκδοχής του μοντερνισμού, ως ιδεολογικό προσωπείο για τον δήθεν εκσυγχρονισμό της δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής.

Η πρώτη παράμετρος αφορά στην ιδιαιτερότητα των μηχανισμών διανομής και παρουσίασης των εικαστικών έργων στις ιδιωτικές αίθουσες τέχνης που δεν επέτρεπαν στην κεντρική γραφειοκρατική μηχανή να παρέμβει άμεσα στη διαδικασία διακίνησης του καλλιτεχνικού προϊόντος. Η απουσία ενός θεσμικού και νομικού πλαισίου ελέγχου στις εικαστικές τέχνες είχε ως συνέπεια οι εκθέσεις να αναρτώνται στις αίθουσες δίχως οι κρατικοί μηχανισμοί να γνωρίζουν από πριν τη θεματική και το περιεχόμενό τους. Δεν ήταν τυχαίο ότι στις περισσότερες των περιπτώσεων λογοκρισίας οι εκθέσεις κατέβαιναν την τρίτη ή την τέταρτη ημέρα από την έναρξη λειτουργίας τους με την επίκληση διατάξεων «περί ασέμνου» ή με ad hoc παρεμβάσεις της αστυνομίας.

Η δεύτερη παράμετρος αφορά στην αδυναμία κατανόησης από πλευράς των κατασταλτικών οργάνων της τάξης των σύγχρονων καλλιτεχνικών τάσεων και ρευμάτων καθώς και των σχετικών συμβολισμών και κωδίκων, μέσω των οποίων η πρωτοποριακή τέχνη επικοινωνούσε τα αντιδικτατορικά της μηνύματα στο κοινό. Για το καθεστώς οι εικαστικές τέχνες κατατάσσονταν στην κατηγορία των «μη λεκτικών τεχνών», οι οποίες δεν μπορούσαν να μεταδώσουν πολιτικά μηνύματα. Βέβαια, εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι οι λογοκριτικές παρεμβάσεις κατά την περίοδο της

δικτατορίας δεν έλειψαν προς σε εκείνη την μερίδα των εικαστικών που αποφάσισε να συμμετάσχει ενεργά σε εκθέσεις με θέματα που είχαν σαφώς αντιχουντικό και αντιφασιστικό περιεχόμενο, για τη δράση των οποίων θα αναφερθούμε στη συνέχεια.

Η τρίτη παράμετρος εδράζεται στο γεγονός ότι η συγκεκριμένη μορφή τέχνης, ως λιγότερο μαζική από τον κινηματογράφο ή το τραγούδι, δεν αποτελούσε απειλή για το καθεστώς και τη στρατηγική της μαζικής αποπολιτικοποίησης των μεγάλων κοινωνικών στρωμάτων που προωθούσε, καθώς οι εικαστικές τέχνες, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων όπως θα δούμε στη συνέχεια για την έκθεση των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών στο Ινστιτούτο Γκαίτε, δεν απευθύνονταν σε πολύ μεγάλα ακροατήρια. Τέλος, η τέταρτη παράμετρος αφορά στο μικρό αριθμό δράσεων πρωτοποριακού χαρακτήρα που υλοποιήθηκαν και κατά συνέπεια λογοκρίθηκαν κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, εξαιτίας της συνειδητής αποχής ή φυγής στο εξωτερικό μεγάλης μερίδας προοδευτικών καλλιτεχνών.¹¹⁰

Υπ' αυτήν την έννοια, παρουσιάζεται, λοιπόν, το φαινόμενο μιας έκδηλης παραδοξότητας στην παρεμβατικότητα του κράτους μεταξύ των δράσεων που απορρέουν από την ιδιωτική και την κρατική πρωτοβουλία. Στην περίοδο της δικτατορίας πραγματοποιήθηκαν αρκετές εκθέσεις σε γκαλερί και ινστιτούτα που κατάφεραν να αρθρώσουν κριτικό λόγο ενάντια στο καθεστώς –με υπαινικτικούς συμβολισμούς μεν, αλλά συχνά εξαιρετικά προφανείς- χωρίς να αντιμετωπίσουν λογοκριτικές παρεμβάσεις ή με μικρότερες επιπλοκές από όσες θα περίμενε κανείς.

Στον αντίποδα, όμως, ό, τι το κράτος προωθούσε έπρεπε να περάσει από έλεγχο λογοκρισίας και φρονημάτων. Οι Πανελλήνιες Εκθέσεις, οι εθνικές συμμετοχές και η δημόσια γλυπτική αντιπροσώπευαν για το καθεστώς το μοναδικό τρόπο και τόπο ελέγχου για την παρουσίαση της νέας εικαστικής δημιουργίας. Μέλη επιτροπών, συμμετέχοντες καλλιτέχνες σε εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό και δημόσιοι λειτουργοί που υπηρετούσαν στο χώρο των εικαστικών τεχνών περνούσαν από τον έλεγχο της Χωροφυλακής, της ΚΥΠ και των Συμβουλίων Νομιμοφροσύνης.

¹¹⁰ Σχετικά με τη λογοκρισία στο χώρο των εικαστικών κατά την περίοδο της δικτατορίας στοιχεία αντλήθηκαν από τις παρακάτω πηγές: Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος, «Όψεις εικαστικής λογοκρισίας, Εισαγωγικό σημείωμα», στο Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα 2016, σελ. 87-89 και Ελένη Κούκη, «Άτυπη λογοκρισία και Εικαστικά κατά την περίοδο της Δικτατορίας της 21ης Απριλίου», στο Πηνελόπη Πετσίνη (επιμ.), *Η τέχνη στον γύψο: Η λογοκρισία στη δικτατορία των συνταγματαρχών, Σύγχρονα Θέματα*, 153-154 (2021).

Ενδεικτικά παραδείγματα για τον τρόπο με τον οποίο η κρατική μηχανή αντιμετώπισε τη σύγχρονη τέχνη κατά την υπό εξέταση περίοδο προέρχονται από το αρχείο του Υπουργείου Πολιτισμού και αφορούν στη δράση της Μόνιμης Επιτροπής Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας. Η ΜΕΔΚΕΒ ήταν ένα Νομικό Πρόσωπο Δημοσίου Δικαίου που από το 1937 μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '70 δέσποζε στον τομέα άσκησης της κρατικής πολιτικής για τις εικαστικές τέχνες. Ο εν λόγω φορέας είχε την αρμοδιότητα να επιλέγει τους καλλιτέχνες και να οργανώνει την εθνική συμμετοχή στη Μπιενάλε Βενετίας, τη μεγαλύτερη και αρχαιότερη διεθνή περιοδική έκθεση σύγχρονης τέχνης στον κόσμο.

Τα μέλη της, όπως ήταν φυσικό, ασκούσαν πάντοτε υψηλή επιρροή στον κρατικό μηχανισμό και αποτελούσαν τη γέφυρα στις σχέσεις του κράτους με την καλλιτεχνική κοινότητα. Στο πρώτο άρθρο του ιδρυτικού νόμου της ΜΕΔΚΕΒ ορίζονταν ο αριθμός και η ιδιότητα των μελών της, ως εξής: α) *εξ ενός διακεκριμένου φιλοτέχνου,*¹¹¹ β) *Εκ του Διευθυντού των Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων,* γ) *Εκ του Διευθυντού της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών,* δ) *Εκ του Διευθυντού της Εθνικής Πινακοθήκης και* ε) *Εξ ενός ζωγράφου υποδεικνυομένου υπό της Ομοσπονδίας των Εν Ελλάδι αναγνωρισμένων καλλιτεχνικών οργανώσεων.*¹¹²

Από τη μελέτη του εν λόγω αρχείου για τις Επιτροπές του 1967 και 1968 διαπιστώνεται ότι οι μηχανισμοί της Χούντας, ήδη κατά τις πρώτες ημέρες στην εξουσία, συγκρότησαν κατά το δοκούν όργανα με έμπιστους ανθρώπους του καθεστώτος, οι οποίοι δεν είχαν καμία σχέση με το γνωστικό αντικείμενο της σύγχρονη τέχνης, όπως επίτιμους αρεοπαγίτες, πρώην νομάρχες, νομικούς συμβούλους του κράτους, εκπαιδευτικούς συμβούλους, γενικούς γραμματείς υπουργείων, διευθυντές της Εθνικής Βιβλιοθήκης και εφόρους μουσείων νεώτερης πολιτιστικής κληρονομιάς, παραβιάζοντας εμφανώς τις διατάξεις του ιδρυτικού καταστατικού του φορέα ως προς την ιδιότητα των συμμετεχόντων μελών στην

¹¹¹ Η παρουσία φιλότεχνων στις κριτικές επιτροπές θα αποτελέσει κατά τα πρώτα χρόνια της μεταπολιτευτικής περιόδου ένα από τα σημεία τριβής των σχέσεων του κράτους με την καλλιτεχνική κοινότητα. Ο Αλέξανδρος Ξύδης αναφέρει σχετικά: «Αυτό που δεν χρειάζεται καθόλου στις κριτικές επιτροπές είναι το είδος των φιλοτέχνων, που μόνο στην Ελλάδα έχει κατοχυρωθεί η ύπαρξή του νομικά, όπως π.χ. σε παλιότερες Πανελλήνιες ή στην επιτροπή για την Μπιενάλε Βενετίας, όπου οι φιλότεχνοι που προβλέπει ο νόμος υπήρξαν τραπεζίτες ή βιομήχανοι, με αζιόλογες συλλογές- που δείχνουν εκλεπτισμένο γούστο και κρίση στην κατάρτισή τους - έργων αρχαίας ή βυζαντινής ή το πολύ τέχνης του 19ου αιώνα». Αλέξανδρος Ξύδης, «Κριτική στην 13η Πανελλήνια Έκθεση», *Αντί*, 22 (1975), σελ. 51-52.

¹¹² Η ΜΕΔΚΕΒ ιδρύθηκε βάσει του Α.Ν. κρ704/1937 «Περί συστάσεως Μονίμου Επιτροπής Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας» (ΦΕΚ 204/Α/27-5-1937).

Επιτροπή.¹¹³ Επίσης, από τη μελέτη των αρχείων διαφαίνεται η έκδηλη καχυποψία του καθεστώτος απέναντι στην υφιστάμενη στελέχωση του υπουργείου και στους υπαλλήλους όλων των βαθμίδων που υπηρετούσαν στις συγκεκριμένες θέσεις.

Είναι καταγεγραμμένες στα πρακτικά της συνεδρίασης της 21ης Αυγούστου 1967, οι απόψεις του γλύπτη Γιάννη Παππά, ο οποίος ήταν το μοναδικό μέλος που παρέμεινε στη θέση του μετά το απριλιανό πραξικόπημα, συμμετέχοντας και στη νέα Επιτροπή με τη θεσμική ιδιότητα του Διευθυντή της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών, που κατείχε από το 1959.

Στις αρχαιρεσίες της Επιτροπής του 1967, ο Γιάννης Παππάς εκφράζει τις επιφυλάξεις του για τη νομιμότητα στελέχωσης της Επιτροπής και δυσανασχετεί για την απουσία εξειδικευμένων με την τέχνη μελών. Παράλληλα, υπερασπίζεται τις αποφάσεις της Επιτροπής που είχε συγκροτηθεί από την Κυβέρνηση Γεωργίου Παπανδρέου για την επιλογή των καλλιτεχνών στην 36η Μπιενάλε Βενετίας, την κρίση της οποίας είχε θέσει σε αμφισβήτηση με έγγραφό του προς την ΜΕΔΚΕΒ ο τότε Υπουργός Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων Κωνσταντίνος Καλαμποκιάς.¹¹⁴ Επίσης, στο ίδιο πρακτικό, ο Γιάννης Παππάς υπεραμύνεται της θεσμικής παρουσίας των υπαλλήλων της κεντρικής υπηρεσίας στο εν λόγω συλλογικό όργανο, κρίνοντας απαραίτητη τη συμμετοχή της τότε προϊσταμένης της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών του Υπουργείου και του τότε τμηματάρχη της ίδιας Διεύθυνσης που εκτελούσε χρέη γραμματέα.¹¹⁵

Αποτέλεσμα αυτών των απόψεων αλλά και της διαμάχης που ξέσπασε με τα υπόλοιπα μέλη για την αρτιότητα των παλαιότερων καλλιτεχνικών επιλογών της Επιτροπής ήταν ο Γιάννης Παππάς να υποβάλει την παραίτησή του, προβαίνοντας σε μια σπάνια πράξη εναντίον του καθεστώτος στο όνομα της θεσμικής νομιμότητας.

Στην πραγματικότητα οι θεσμικές επαφές του Γιάννη Παππά με το

¹¹³ Η Επιτροπή της Κυβέρνησης Κωνσταντίνου Κόλλια συγκροτήθηκε με την αρ. 102253/19-7-1967 Υπουργική Απόφαση και αποτελούνταν από τους Ευάγγελο Χονδρογιάννη, Επίτιμο Αρεοπαγίτη, Ιωάννη Παππά, Διευθυντή ΑΣΚΤ, Αθανάσιο Παπακωνσταντίνου, Εκπαιδευτικό σύμβουλο, Ιωάννη Μελετόπουλο, Έφορο Ιστορικού Μουσείου Νεώτερης Ελλάδος, και Δημήτριο Σκουζέ, φιλότεχνο. Αρχείο ΥΠΠΟ.

¹¹⁴ Βλ. σχετικά, το με αρ. 113514/10.8.1967 έγγραφο του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας προς την ΜΕΔΚΕΒ. Φάκελος με τίτλο: «Αρχείον και Σχέδια από 20.4.72». Αρχείο ΥΠΠΟ. Η Επιτροπή της Κυβέρνησης Γεωργίου Παπανδρέου συστάθηκε με την αρ. 158789/28-11-1964 Υπουργική Απόφαση και απαρτιζόταν από τους Μαρίνο Καλλιγά, Διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης, Γιάννη Παππά, Διευθυντή ΑΣΚΤ, Κωνσταντίνο Παπαπάνο, προϊστάμενο της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών, Αλέκο Κοντόπουλο, ζωγράφο και Στρατή Ανδρεάδη, φιλότεχνο. Αρχείο ΥΠΠΟ.

¹¹⁵ Πρακτικά συνεδριάσεων ΜΕΔΚΕΒ της 21ης και 31ης Αυγούστου 1967. Φάκελος 1967, με τίτλο: «Μόνιμος Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας». Αρχείο ΥΠΠΟ.

δικτατορικό καθεστώς τελειώνουν το 1969, όταν ο Έλληνας γλύπτης αντικαθίσταται από τον Νίκο Νικολάου στη διεύθυνση της ΑΣΚΤ. Η τελευταία μεγάλη δουλειά που ανέλαβε κατά τη διάρκεια του στρατιωτικού καθεστώος ήταν η κατασκευή του ορειχάλκινου ανδριάντα του Ελευθερίου Βενιζέλου, που τοποθετήθηκε το 1969 ως κεντρικό θέμα της γενικότερης μνημειακής σύνθεσης στο άλσος των Παραπηγμάτων (σήμερα Πάρκο Ελευθερίας), μετά από σχετικό διαγωνισμό του Δήμου Αθηναίων για την ευρύτερη διαμόρφωση του χώρου. Σε πολιτικό επίπεδο η ανέγερση ενός ανδριάντα του Βενιζέλου κατά την περίοδο της Επταετίας αποτελεί ένα σπάνιο γεγονός για τα δεδομένα της τότε δημόσιας πολιτικής. Ωστόσο, αυτή η πράξη δείχνει την υποκριτική λογική με την οποία η στρατιωτική κυβέρνηση έκτιζε την προπαγανδιστική της πολιτική μέσω των ιδεολογικών και πολιτικών συμβολισμών του παρελθόντος, αναφορικά με τις εθνικές επιταγές, τις επανειλημμένες υποσχέσεις για ελεύθερες εκλογές και την υποτιθέμενη προετοιμασία του εδάφους για την ομαλή μετάβαση στη δημοκρατία. Η ανέγερση του συγκεκριμένου ανδριάντα μάλιστα στο συγκεκριμένο σημείο, ακριβώς μπροστά από το χώρο μαρτυρίου των ΕΑΤ/ΕΣΑ, δηλώνει την τραγική ειρωνεία που προέκυπτε άμεσα από την καλά μελετημένη πρωτοβουλία του καθεστώτος.¹¹⁶

Στη συνέχεια και όπως ήταν φυσικό, η καλλιτεχνική επιρροή του Έλληνα γλύπτη μέσα από τις επιτελικές επιτροπές εμπειρογνομόνων του καθεστώτος υποβαθμίστηκε, καθώς η συμμετοχή του με την ιδιότητα του καθηγητή της ΑΣΚΤ υπήρξε σποραδική και περιορίστηκε σε ad hoc τεχνικές επιτροπές ανάθεσης και παρακολούθησης εκτέλεσης εργασιών δημόσιων γλυπτών και ανδριάντων μέχρι το 1972, όταν με υπουργική απόφαση του Κωνσταντίνου Παναγιωτάκη θα αντικατασταθεί πλέον οριστικά και από αυτές από τον τότε προϊστάμενο της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών του Υπουργείου, Δημήτρη Παπαστάμο.¹¹⁷

¹¹⁶ Για αναλυτική αναφορά στο χρονικό του μνημειακού συνόλου του Ελευθερίου Βενιζέλου στο Πάρκο Ελευθερίας στην Αθήνα (1954-1969), την πνευματική αντιμετώπιση του θέματος από τον γλύπτη Γιάννη Παππά, δημιουργό επίσης των ανδριάντων Βενιζέλου στο Ηράκλειο Κρήτης (1963), στη Θεσσαλονίκη (1977) και στη Βουλή των Ελλήνων (1990), καθώς και τη γενικότερη βενιζελική μνημειοποίηση, βλ. Ζέτα Αντωνοπούλου, *Τα γλυπτά της Αθήνας. Υπαίθρια γλυπτική 1834-2004*, Ποταμός, Αθήνα 2003, σελ. 118-119 και Αντώνιος Βαρουχάκης, *Ανδριάντες και προτομές του Ελευθερίου Βενιζέλου στον Ελλαδικό χώρο*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Βενιζέλος», Χανιά 2004, σελ.10-11.

¹¹⁷ Η υπουργική απόφαση συγκρότησης επταμελούς επιτροπής του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών για την ανέγερση μνημείων και ανδριάντων, με αρ. 10571/15.6.1972, στην οποία συμμετέχει ο Γιάννης Παππάς, θα τροποποιηθεί μόλις δύο μήνες αργότερα, με την αρ. 20099/12.8.1972 υπουργική απόφαση, σύμφωνα με την οποία ο Δημήτρης Παπαστάμος ορίζεται μέλος με την ιδιότητα του προέδρου προς αντικατάσταση του Έλληνα γλύπτη. Βλ. σχετικά, Φάκελος, με τίτλο: «Αρχείον και Σχέδια από 20.4.72». Αρχείο ΥΠΠΟ.

Κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης το Ελληνικό κράτος θα τιμήσει το έργο και την προσφορά του Γιάννη Παππά στο χώρο των εικαστικών τεχνών, όταν το 1978 η ΜΕΔΚΕΒ θα τον ορίσει ως μοναδικό καλλιτεχνικό εκπρόσωπο της χώρας στην Μπιενάλε Βενετίας, σε μια σπάνια για τα ελληνικά δεδομένα ατομική αφιερωματική έκθεση στην εν λόγω διοργάνωση. Στον κατάλογο της ελληνικής συμμετοχής, ο Μαρίνος Καλλιγάς έγραψε για τον Έλληνα γλύπτη: «Σ' όσους δόθηκε μια αληθινή, μια πλούσια χάρη, έτσι που να μπορούν να στηριχθούν πάνω σ' αυτήν και με τη γνώση να υψωθούν κατακόρυφα, σ' αυτούς δηλ. που δόθηκε να γίνουν όργανο της τέχνης και όχι σ' αυτούς που επιχειρούν με βία να κάνουν την Τέχνη όργανό τους, αυτοί που με θάρρος προχωρούν, και καταφέρνουν μ' ευκολία να σπάσουν τους κανόνες και να δώσουν δικό τους, καινούργιο νόημα σ' οποιαδήποτε μορφή κι' αν διάλεξαν για να παρουσιάσουν το έργο τους, αυτοί θα δικαιωθούν».¹¹⁸

Μετά την παραίτηση του Γιάννη Παππά από την Επιτροπή του 1968, το καθεστώς όρισε ως αντικαταστάτη του έναν άλλο καθηγητή της ΑΣΚΤ, το ζωγράφο Γιάννη Μόραλη. Αμφότεροι, φυσικά, πέρασαν από τη βάσανο της πιστοποίησης του φρονήματος, του ήθους, του χαρακτήρα και της διαγωγής τους, όπως αυτό προκύπτει από την τότε εμπιστευτική αλληλογραφία του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας με την Κρατική Υπηρεσία Πληροφοριών και την Υποδιεύθυνση Γενικής Ασφάλειας.¹¹⁹ Ο Γιάννης Μόραλης, μαθητής του Παρθένη, με πλούσιο διδακτικό έργο στη Σχολή Καλών Τεχνών από το 1948, συμμετείχε στην Επιτροπή ως θεσμικός εκπρόσωπός της με την ιδιότητα του αναπληρωματικού μέλους.

Το θέμα των συντηρητικών απόψεων περί «ακαδημαϊκής τέχνης» από τα μη εξειδικευμένα μέλη της Επιτροπής αντιμετώπισε, βέβαια, εκ των πραγμάτων και ο Γιάννης Μόραλης, όταν στις επόμενες συνεδριάσεις ήρθε σε ευθεία αντιπαράθεση μαζί τους, υπερασπιζόμενος τα αισθητικά κριτήρια των αποφάσεων της Επιτροπής του 1964 για την επιλογή του Αχιλλέα Απέργη, ως μοναδικού γλύπτη εκπροσώπου στην εν λόγω διοργάνωση. Στη συνεδρίαση της 14ης Σεπτεμβρίου 1967, ο Ιωάννης Μελετόπουλος, Έφορος του Ιστορικού Μουσείου Νεώτερης Ελλάδος και μέλος της Επιτροπής, υποστήριξε ότι προτιμά τη γελοιοποίηση παρά να σταλούν στην έκθεση

¹¹⁸ Βλ. Μαρίνος Καλλιγάς, «Εισαγωγή» στο *Biennale Venezia 1978. HELLAS. YANNIS PAPPAS*, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1978.

¹¹⁹ Εμπιστευτικά έγγραφα του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων προς την Κ.Υ.Π. και την Υποδιεύθυνση Γενικής Ασφάλειας, με αρ. πρωτ. 0264/21.7.1967 και 0267/21.7.1967 και θέμα: «Στοιχεία δια Μόραλην Ιωάννην του Κω/νου» και «Στοιχεία δια Παππάν Ιωάννην του Αλεξάνδρου». Φάκελος 1967, με τίτλο: «Μόνιμος Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας». Αρχείο ΥΠΠΟ.

έργα μοντέρνας τέχνης, ενώ το έτερο μέλος, ο φιλότεχνος Δημήτριος Σκουζές, πρότεινε η Ελλάδα να εκπροσωπηθεί από «μαρμαράδες», δηλαδή από γλύπτες ακαδημαϊκής τεχνοτροπίας που εξειδικεύονταν αποκλειστικά και μόνο στη φιλοτέχνηση του μαρμάρου. Τελικά υπερίσχυσε η γνώμη του Γιάννη Μόραλη και το 1968 η Ελλάδα εκπροσωπήθηκε στην 34η Μπιενάλε Βενετίας από τον γλύπτη Αχιλλέα Απέργη, τον ζωγράφο Χρήστο Λεφάκη και τον χαράκτη Κωνσταντίνο Γραμματόπουλο.¹²⁰

Προφανώς, η στάση του Γιάννη Μόραλη στην Επιτροπή του 1967 δεν πρέπει να ιδωθεί ως μια πράξη αντίστασης προς το δικτατορικό καθεστώς, αλλά ως μια τεχνοκρατική παρέμβαση ενός ειδήμονα και γνώστη του αντικειμένου. Ωστόσο, η θεσμική υποχρέωση πολλών προσωπικοτήτων του χώρου να συμμετάσχουν σε συλλογικά όργανα του δικτατορικού καθεστώτος προκαλεί ερωτηματικά, μολονότι τα κίνητρά τους δεν εδράζονταν σε λόγους πολιτικής σκοπιμότητας. Αρκεί κανείς να εξετάσει τα καλλιτεχνικά βιογραφικά όλων των μελών που συγκροτούσαν τις επιτροπές κατά την περίοδο της Επταετίας για να καταλάβει ότι πολλοί καταξιωμένοι εκπρόσωποι της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, με εμφανείς επιρροές από τη γενιά του '30 και τους πρωτεργάτες του ελληνικού μοντερνισμού επιστρατεύτηκαν θεσμικά από το καθεστώς, προκειμένου να προσδώσουν με το κύρος τους την υψηλή καλλιτεχνική και πνευματική ποιότητα που αναζητούσε η Χούντα ως πρόσχημα για τη δημιουργία μιας επίσημης εθνικής τέχνης, ικανής να εκπροσωπεί το καθεστώς στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Είναι αυτή η παλαιότερη γενιά, στην οποία αναφέρεται η Μάρθα Χριστοφόγλου, που κατά τη δεκαετία του '60 συντηρούσε το ακαδημαϊκό κλίμα και συγκρούονταν με τις νέες καλλιτεχνικές αντιλήψεις της εποχής.¹²¹

Στα επόμενα χρόνια η στελέχωση της Επιτροπής εξορθολογίζεται ως προς την ιδιότητα των μελών της, με αποτέλεσμα οι καλλιτεχνικοί εκπρόσωποι της Ελλάδας στη Βενετία το 1970 (Γιώργος Ιωάννου, Ελένη Ζέρβα, Γιάννης Παρμακέλης και Γιάννης Παπαδάκης) και το 1972 (Δημήτρης Μυταράς, Αλέκος Φασιανός, Ευθύμης

¹²⁰ Πρακτικό συνεδρίασης ΜΕΔΚΕΒ της 14ης Σεπτεμβρίου 1967. Φάκελος 1967, με τίτλο: «Μόνιμος Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας». Αρχείο ΥΠΠΟ. Σχετικά με την ελληνική συμμετοχή στην 34η Μπιενάλε Βενετίας βλ. *XXXIV VENEZIA 1968. HELLAS. APERGIS, GRAMMATOPOULOS, LEFAKIS*, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Αθήνα 1968.

¹²¹ Μάρθα Έλλη Χριστοφόγλου, «Οι εικαστικές τέχνες 1974 - 2000», στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του νέου ελληνισμού*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004.

Πανουργιάς και Μανόλης Πηλαδάκης) να επιλεγούν κατά πλειοψηφία από μέλη του χώρου των εικαστικών τεχνών.

Η Επιτροπή της Κυβέρνησης Γεωργίου Παπαδόπουλου συγκροτήθηκε με την αρ. 10465/Δ/25-3-1970 Απόφαση του Γενικού Γραμματέα του Υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως και αποτελούνταν από τους: Αντώνη Σώχο, γλύπτη και ακαδημαϊκό, Νίκο Νικολάου, Διευθυντή της ΑΣΚΤ, Γιάννη Μόραλη, καθηγητή της ΑΣΚΤ, Γιάννη Σπυρόπουλο, ζωγράφο και Ανδρέα Ιωάννου, φιλότεχνο. Ο τελευταίος αποτελεί μια περίπτωση ενδεικτική για τον τρόπο με το οποίο η Χούντα προσπάθησε να επιβάλλει στελέχη της για την άσκηση συντηρητικής πολιτικής στο χώρο των εικαστικών τεχνών εκείνης της περιόδου. Ο Ανδρέας Ιωάννου ήταν νομικός, λογοτέχνης, μελετητής της νεοελληνικής ζωγραφικής, αιογράφος, μεταφραστής και πολιτικός. Το 1971 διαδέχθηκε τον Μαρίνο Καλλιγά στη διεύθυνση της Εθνικής Πινακοθήκης, ενώ μετά τον αιφνίδιο θάνατό του το 1972, τη θέση του στην Εθνική Πινακοθήκη και στην Επιτροπή κατέλαβε ο αρχαιολόγος και ιστορικός τέχνης Δημήτρης Παπαστάμος. Ο Ανδρέας Ιωάννου διετέλεσε νομάρχης Σάμου, Ευβοίας, Δωδεκανήσου, Αργολίδας, Ζακύνθου και Τρικάλων και, σύμφωνα με τα πρακτικά των συνεδριάσεων εκείνης της περιόδου, η παρουσία του στην Επιτροπή της ΜΕΔΚΕΒ με την ιδιότητα του γενικού γραμματέα ήταν άκρως καταλυτική ως προς τη λήψη αποφάσεων και τη δρομολόγηση ενεργειών. Στα πρακτικά των συναντήσεων της Επιτροπής για την προετοιμασία της ελληνικής συμμετοχής στην Μπιενάλε του 1972, η επιρροή που ασκούσε ο πρώην νομάρχης στα υπόλοιπα μέλη της Επιτροπής ήταν εμφανής, καθώς μετά από εισήγησή του και δίχως να ακολουθήσει σχετικός διάλογος, όπως αποδεικνύεται από τα σχετικά έγγραφα: *«Η Επιτροπή ομοφώνως αποδέχεται την ως άνω πρότασιν του κ. Ιωάννου και αποφασίζει όπως προσκληθούν οι ανωτέρω καλλιτέχνες ίνα δι' έργων των εκπροσωπήσουν την Ελλάδα εις την 36η Biennale Βενετίας έτους 1972»*.¹²²

Το ιδεολογικό «πρόταγμα» του Ανδρέα Ιωάννου για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη αποτυπώθηκε στους καταλόγους των ελληνικών εκπροσωπήσεων του 1970 και 1972 στην Βενετία, στις οποίες συμμετείχε ως γενικός γραμματέας της ΜΕΔΚΕΒ. Μέσα από τα κείμενα που έγραφε ο ίδιος για την κριτική παρουσίαση των συμμετεχόντων καλλιτεχνών έδινε έμφαση στην επιρροή της *«βρυσομάνας»* λαϊκής τέχνης -όπως ο

¹²² Χειρόγραφο απόσπασμα Πρακτικών ΜΕΔΚΕΒ της 29ης Οκτωβρίου 1971. Φάκελος 1972, με τίτλο: «Μόνιμος Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας». Αρχείο ΥΠΠΟ.

ίδιος την αποκαλούσε¹²³- και προέκρινε την Ελληνικότητα ως αφετηρία εκκίνησης για την εξέλιξη της σύγχρονης εικαστικής παραγωγής. «*Η σύγχρονη ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία, έγραφε, πλούσια και πρωτοποριακή, τόσο στις επινοήσεις της φόρμας όσο και στο συνθετικό της περιεχόμενο, είναι αξιολογικά και κοινωνικά ενταγμένη μέσα στο ευρύτερο ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό κλίμα της εποχής, με τα ειδικά όμως χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Έλληνα-ανθρώπου και του ελληνικού περιβάλλοντος, που της δίνουν και την ιδιαίτερη εθνική σφραγίδα της παρουσίας της*».¹²⁴

Επισημαίνεται ότι κοινή συνισταμένη για την επιλογή των καλλιτεχνών που εκπροσώπησαν τη χώρα το 1967, το 1969 και το 1970 αποτελούν, όχι μόνο τα αισθητικά και καλλιτεχνικά κριτήρια της Επιτροπής, αλλά και η απόρρητη αλληλογραφία ανάμεσα στο Υπουργείο και τη Γενική Ασφάλεια Αθηνών για την αποστολή πιστοποιητικών πολιτικών και κοινωνικών φρονημάτων, μεγάλος αριθμός των οποίων φυλάσσεται στο αρχείο του Υπουργείου Πολιτισμού για την περίοδο 1967 - 1970.¹²⁵

Αντιθέτως, από την προετοιμασία της διοργάνωσης του 1972, φαίνεται να αποκτά πολιτική διάσταση το περιεχόμενο των παρουσιαζόμενων έργων και όχι τα ονόματα των συμμετεχόντων καλλιτεχνών, καθώς η διαδικασία έκδοσης των πιστοποιητικών φρονημάτων για αυτούς απουσιάζει παντελώς από τα εξεταζόμενα αρχεία. Καθίσταται σαφές, λοιπόν, ότι το καθεστώς δεν κινείται πλέον στα επίπεδα της «πολιτικής ανασφάλειας» των πρώτων χρόνων εξουσίας, καθώς προσεγγίζει την καλλιτεχνική κοινότητα με όρους αισθητικούς και μέσω ενός μανδύα πολιτικής

¹²³ Ανδρέας Ιωάννου, «Εισαγωγή» στο *XXXV BIENNALE VENEZIA 1970. HELLAS. IOANNOU, PAPADAKIS, PARMAKELIS, ZERVA*, Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως, Αθήνα 1970.

¹²⁴ Ανδρέας Ιωάννου, «Εισαγωγή» στο *XXXVI BIENNALE VENEZIA 1972 HELLAS. FASSIANOS - MITARAS - PANOURIAS - PILADAKIS*, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1972.

¹²⁵ Εμπιστευτικό έγγραφο του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων προς το Υπουργείο Εξωτερικών με αρ. πρωτ. 5642/1.8.1967 και θέμα: Κοινωνικά φρονήματα Άννας Σπητέρη. Εμπιστευτικό έγγραφο της Υποδιεύθυνσης Εθνικής Ασφάλειας προς το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας, με αρ. πρωτ. 8/40/1312/25.9.1967 και θέμα «Λεφάκης Χρήστος του Παντελή και της Ροζίνας». Εμπιστευτικό έγγραφο του Υπουργείου Δημοσίας Τάξεως προς το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας, με αρ. πρωτ. 62250/176225/24.9.1967 και θέμα: «Κοινωνικά φρονήματα των α) Ξενάκη Κοσμά του Κλεάρχου και της Φωτεινής και β) Γραμματόπουλου Κωνσταντίνου του Παναγιώτου». Εμπιστευτικό έγγραφο του Υπουργείου Δημοσίας Τάξεως προς το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας, με αρ. πρωτ. 2/73256/223369/13.10.1967 και θέμα: «Κοινωνικά φρονήματα του Απέργη Αχιλλέως του Γεωργίου και της Θεανούς». Εμπιστευτικό έγγραφο του Υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως προς το Υπουργείο Δημοσίας Τάξεως, με αρ. πρωτ. 222/16.4.1970 και θέμα: «Παροχή πληροφοριών περί κοινωνικών φρονημάτων καλλιτεχνών (Γιώργου Ιωάννου, Ελένης Ζέρβα, Γιάννη Παρμακέλη και Γιάννη Παπαδάκη)». Εμπιστευτικό έγγραφο του Υπουργείου Δημοσίας Τάξεως προς το Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως, με αρ. πρωτ. 2/113306/100760/5.5.1970 και θέμα: «Κοινωνικά φρονήματα καλλιτεχνών». Φάκελο 1967 και 1970, με τίτλο: «Μόνιμος Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας». Αρχείο ΥΠΠΟ.

ουδετερότητας, που θα δούμε να επαναλαμβάνεται ξανά και στις περιπτώσεις των κρατικών βραβείων, των καλλιτεχνικών συντάξεων και των Πανελληνίων εκθέσεων.

Πώς εξηγείται όμως αυτή η στάση; Στα δύο χρόνια που είχαν μεσολαβήσει από την κήρυξη της απριλιανής επανάστασης, το καθεστώς είχε σταθεροποιηθεί και, εμφανέστατα εδραιωμένο, κατάργησε ακόμα και την προληπτική λογοκρισία, σε μια επίδειξη φιλελευθερισμού προς τη διεθνή κοινότητα τον Νοέμβριο του 1969. Οι μεμονωμένες πράξεις αντίστασης στο εσωτερικό αδυνατούσαν να κλονίσουν το καθεστώς, ενώ η διεθνής του θέση, παρά το πλήγμα της ουσιαστικής εκδίωξής του από το Συμβούλιο της Ευρώπης, βασίστηκε στη στήριξη των Η.Π.Α. και του ΝΑΤΟ. Επίσης, σπουδαίο ρόλο για την εδραίωση του καθεστώτος έπαιξε και η σε μεγάλο βαθμό αποπολιτικοποίηση των ευρύτερων στρωμάτων του πληθυσμού, εξαιτίας της προπαγανδιστικής χρήσης της τηλεόρασης και της καθημερινής παραγωγής εικόνων από τον τύπο, που προέβαλλαν αδιάκοπα το έργο του καθεστώτος, καθώς και της στοιχειώδους αναβάθμισης του βιοτικού επιπέδου του πληθυσμού και της όλο και αυξανόμενης τάσης της ελληνικής κοινωνίας προς τον καταναλωτισμό.¹²⁶

Σ' αυτό το ομιχλώδες πολιτικό τοπίο πολλοί από τους καλλιτέχνες προτίμησαν τη φυγή, την αυτοεξορία, ενώ άλλοι έμειναν στη χώρα, σιωπηλοί. Όπως προκύπτει από το αρχείο του Υπουργείου Πολιτισμού, η Ιωάννα Σπητέρη το 1968 και οι Θόδωρος (Παπαδημητρίου), Νίκος Σαχίνης και Παναγιώτης Τέτσης το 1970, επικαλούμενοι κυρίως τεχνικούς λόγους - «*ως μη ειδοποιηθέντες εγκαίρως και μη έχοντες ήδη ικανόν αριθμών έργων*»-, αρνήθηκαν την πρόταση της ΜΕΔΚΕΒ να εκπροσωπήσουν τη χώρα μας στη Μπιενάλε της Βενετίας.¹²⁷

Αντιθέτως, άλλοι καλλιτέχνες, πριν ακόμα αναπτύξουν έντονη αντιστασιακή δράση, είχαν αποδεχθεί ανάλογες κρατικές προσκλήσεις για συμμετοχή σε διεθνείς εκθέσεις, ορμώμενοι από τη νεανική τους επιθυμία για διεθνή καλλιτεχνική αναγνώριση και όχι από πολιτικά κίνητρα. Σ' αυτό το πλαίσιο, εκπλήξεις αποτελούν για τους σύγχρονους μελετητές, οι συμμετοχές της Μαρίας Καραβέλα και του Χρόνη Μπότσογλου το 1969 στην 8η Μπιενάλε Μεσογειακών Χωρών της Αλεξάνδρειας και

¹²⁶ Μυρσίνη Ζορμπά, *ό.π.* σελ. 289, 291, 301.

¹²⁷ Βλ. σχετικά: δακτυλογραφημένη επιστολή της Ιωάννας Σπητέρη προς τη ΜΕΔΚΕΒ, με ημερομηνία 21 Μαρτίου 1968. Απαντητική επιστολή της ΜΕΔΚΕΒ προς τον Θόδωρο Παπαδημητρίου, με αρ. πρωτ. 32/27.11.1971. Πρακτικό συνεδρίασης ΜΕΔΚΕΒ της 15ης Απριλίου 1970, αρ. 2. Φάκελοι 1967 και 1970, με τίτλο: «Μόνιμος Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας». Αρχείο ΥΠΠΟ.

στη 10η Μπιενάλε του Σάο Πάουλο, αντίστοιχα.¹²⁸ Αν κάποιος μελετήσει με προσοχή τον εκθεσιακό κατάλογο των διοργανωτών για την ελληνική συμμετοχή στην 10η Μπιενάλε του Σάο Πάουλο, θα διαπιστώσει ότι από την αναγραφόμενη λίστα των Ελλήνων καλλιτεχνών και το σχετικό εικονογραφικό υλικό των εκθεμάτων τους απουσιάζουν τα ονόματα του Χρόνη Μπότσογλου και του Ανδρέα Φωκά. Το συγκεκριμένο γεγονός, βέβαια, δεν σημαίνει ότι οι δύο Έλληνες εικαστικοί απείχαν από τη συγκεκριμένη έκθεση, καθώς στο συνοδευτικό κείμενο της ελληνικής εκπροσώπησης στον ίδιο κατάλογο γίνεται μια σύντομη αναφορά στο έργο τους.¹²⁹

Προφανώς, η λίστα με τα έργα τους άλλαξε «καθ' οδόν» ή καθυστέρησε να ανακοινωθεί στους διοργανωτές, με αποτέλεσμα οι δύο Έλληνες καλλιτέχνες να μην συμπεριληφθούν στην ειδική έκδοση της Μπιενάλε. Δεν είναι διόλου απίθανο, λοιπόν, τα έργα αυτών των καλλιτεχνών να λογοκρίθηκαν την τελευταία στιγμή και να αντικαταστάθηκαν με άλλα, λιγότερο αιχμηρά ως προς το πολιτικό και κοινωνικό τους περιεχόμενο. Πάντως, η απουσία ιδιαίτερης μνείας στα παρουσιαζόμενα έργα των δύο καλλιτεχνών στον εκθεσιακό κατάλογο παραμένει ένα μυστήριο που χρήζει επεξήγησης, καθώς στα σχετικά αρχεία του Υπουργείου Πολιτισμού δεν υπάρχει υλικό που να παραπέμπει στην προετοιμασία της εν λόγω διοργάνωσης.

Ο Χρόνης Μπότσογλου στο βιβλίο του *Το χρώμα της σπουδής*, λειτουργώντας ως αρχειοθέτης εικόνων, σκέψεων και βιωμάτων και ταξινομώντας τα πεπραγμένα του εντός και εκτός της ζωγραφικής, αναφέρει χαρακτηριστικά για τη συμμετοχή του στη 10η Μπιενάλε του Σάο Πάουλο: *«Αυτή η συμμετοχή μου αποτελεί στίγμα στο πρόσωπο που ήθελα να παρουσιάζω. Σίγουρα λάθος εκτίμηση της τάσης να ξαναρχίζει η καλλιτεχνική δραστηριότητα, πράγμα που έγινε πολύ μετά, με τα «Δεκαοκτώ κείμενα». Όμως άλλο να ξαναρχίσουν οι καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που σταμάτησαν με την επιβολή της δικτατορίας, και άλλο η εκπροσώπησή της στο εξωτερικό. Έτσι, έμενε στη συνείδησή μου ότι συνεργάστηκα με τη δικτατορία, γιατί είναι από τις πράξεις που*

¹²⁸ Στην 10η Μπιενάλε του Σάο Πάουλο συμμετείχαν, εκτός του Χρόνη Μπότσογλου και οι Κώστας Ηλιάδης, Σταύρος Δαλάκος, Πέτρος Ζουμπουλάκης, Ανδρέας Φωκάς, Γιώργος Μήλιος, Δημήτρης Αρμακόλας, Γιώργος Καρακαλάς, Αντώνιος Καραχάλιος, Ευάγγελος Μουστάκας, Θύμιος Πανουργιάς, Βασίλης Χάρος, Ευθυμία Περιβόλ και Μαριάννα Ξενάκη - Ψημάρα. Στην 8η Μπιενάλε Μεσογειακών Χωρών της Αλεξάνδρειας συμμετείχαν, εκτός της Μαρίας Καραβέλα και οι Δημήτρης Μυταράς, Ελένη Γκρόσμαν, Δανιήλ Γουναρίδης, Νίκος Χουλιαράς, Όπη Ζούνη (επίσημη καλεσμένη της Αιγυπτιακής κυβέρνησης), Σωσώ Χουτοπούλου, Κώστας Πολυχρονόπουλος, Αχιλλέας Δρούγκας και Νότα Σιοτρόπου - Γεωργίου. Υπεύθυνος της ελληνικής αποστολής με την ιδιότητα του Επιτρόπου ήταν ο Ανδρέας Ιωάννου. Βλ. σχετικές αποφάσεις, Αρχείο ΥΠΠΟ.

¹²⁹ *X Bienal. Setembro - Dezembro 1969. Catalogo.* Fundação de São Paulo, São Paulo 1969, σελ. 94-96.

μένουν αμετάκλητες».¹³⁰ Η αυτοκριτική αυτή τοποθέτηση –έστω και μετά την παρέλευση πολλών ετών-, συνιστά μια μεμονωμένη και σπάνια πρακτική για τη διανόηση και τον καλλιτεχνικό κόσμο στην Ελλάδα.

Στο πλαίσιο της δημόσιας πολιτικής το απριλιανό καθεστώς νομοθέτησε, επίσης, τις καλλιτεχνικές συντάξεις και προσπάθησε να διευθετήσει το θέμα της κοινωνικής ασφάλισης των καλλιτεχνών, θεσμό που εισήγαγε το 1964 για συζήτηση στη Βουλή η Κυβέρνηση Γεωργίου Παπανδρέου και ψηφίστηκε για πρώτη φορά το 1966 από την Κυβέρνηση Στέφανου Στεφανόπουλου.¹³¹ Η Χούντα προσπάθησε να οικειοποιηθεί πολιτικά και θεσμικά το ασφαλιστικό και συνταξιοδοτικό ζήτημα των καλλιτεχνών με μια σειρά νομοθετικών πρωτοβουλιών και με τη σύσταση επιτροπών που λειτούργησαν στελεχιακά ως συγκοινωνούντα δοχεία με τη συγκρότηση της ΜΕΔΚΕΒ και άλλων ad hoc επιτροπών.

Αν κάποιος μελετήσει την πολυδαίδαλη νομοθεσία του καθεστώτος, θα καταλάβει ότι τόσο το ασφαλιστικό όσο και το συνταξιοδοτικό σύστημα των καλλιτεχνών αποκτά χαρακτήρα τιμητικής διάκρισης, καθώς στις σχετικές διατάξεις, πέραν των γενικών εισοδηματικών κριτηρίων, δεν ορίζονται κοινά αντικειμενικά κριτήρια και προϋποθέσεις βάσει των οποίων οι δικαιούχοι θα ασφαλιζόνταν ή θα έπαιρναν σύνταξη. Επιχειρήθηκε έτσι ο συνδυασμός εισοδηματικών και καλλιτεχνικών κριτηρίων, και όχι κοινωνικών ή τυπικών προσόντων, για όσους μπορούσαν να αποδείξουν μεγαλύτερη ανάγκη ή κατείχαν τις τυπικές προϋποθέσεις. Προς αυτή την κατεύθυνση και σύμφωνα με τις διατάξεις του Ν.Δ 1086/1971 για την ασφάλιση των καλλιτεχνών, το υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών το 1972 θα αποφανθεί κατόπιν σχετικής αίτησης των ενδιαφερομένων για το ποιος από τους αιτούντες διέθετε την ιδιότητα του καλλιτέχνη προκειμένου να εγγραφεί στον ασφαλιστικό συνεταιρισμό καλλιτεχνών, «*συνιστωμένου και λειτουργούντος κατά την ισχύουσαν περί ΙΚΑ νομοθεσίαν, επί τη καταβολή του συνόλου των εισφορών ησφαλισμένου και εργοδότης*», όπως προέβλεπε το άρθρο 1 του εν λόγω νομοθετικού διατάγματος. Από το σχετικό απαντητικό έγγραφο της αρμόδιας υπηρεσίας του

¹³⁰ Χρόνης Μπότσογλου, *Το χρώμα της σπουδής*, επιμ. Δημοσθένης Κερασίδης, Πατάκης, Αθήνα 2005, σελ. 26-27.

¹³¹ Το Ν.Δ. 4593/1966 «Περί Κοινωνικής Ασφάλισης των λογοτεχνών και καλλιτεχνών», συμπληρώθηκε και τροποποιήθηκε κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας, με το Α.Ν. 532/1968, το Β.Δ. 271/1968 και το Ν.Δ. 1086/1971. Η εικαστική κοινότητα έπρεπε όμως να περιμένει έως τα μέσα της δεκαετίας του 1980, έπειτα από πολυετείς συνδικαλιστικούς αγώνες, προκειμένου με την αρ. 3936/1985 υπουργική απόφαση, το κράτος να χορηγήσει βιβλιάρια υγείας σε όλους τους ανασφάλιστους καλλιτέχνες, με δωρεάν ιατροφαρμακευτική και νοσοκομειακή περίθαλψη.

Υπουργείου προς τους αιτούντες δικαιούχους, προκύπτει ότι σύμφωνα με την αρμόδια επιτροπή την ιδιότητα του εικαστικού καλλιτέχνη στην Ελλάδα εκείνη την περίοδο κατείχαν μόνο περί τα διακόσια σαράντα επτά άτομα, αριθμός που φυσικά δεν αντιστοιχούσε στο σύνολο των Ελλήνων εικαστικών δημιουργών εκείνης της εποχής.¹³²

Από την άλλη πλευρά, στον τομέα της απονομής των συντάξεων, τα πρώτα αιτήματα ξεκίνησαν να εξετάζονται συστηματικά το 1973. Σύμφωνα με τα πρακτικά της αρμόδιας επιτροπής, οι πρώτες γνωμοδοτήσεις έλαβαν χώρα το 1974, λίγους μήνες πριν την πτώση της Χούντας, δυνάμει των διατάξεων του Ν.Δ 214/1973 και της σχετικής υπουργικής απόφασης που εκδόθηκε την ίδια χρονιά.¹³³ Στην επιτροπή συντάξεων εκείνη την εποχή συμμετείχαν ο Ιωάννης Μελετόπουλος, Γενικός Γραμματέας της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος, ο Κωνσταντίνος Γεωργόπουλος, καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών, ο Νίκος Νικολάου, καθηγητής της ΑΣΚΤ, ο Δημήτρης Παπαστάμος, γενικός διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης και ο Σόλων Μιχαηλίδης, μουσουργός.¹³⁴ Εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι στο αντίστοιχο αρχείο του ΥΠΠΟ για τις επιτροπές των συντάξεων δεν βρέθηκαν ανάλογα πιστοποιητικά κοινωνικών και πολιτικών φρονημάτων για τους αιτούντες καλλιτέχνες, όπως στον φάκελο της ΜΕΔΚΕΒ, γεγονός που μπορεί να εξηγηθεί είτε γιατί αυτά καταστράφηκαν το 1989, είτε γιατί τα πιστοποιητικά δεν πρόλαβαν να εκδοθούν, λόγω της πολυνομοθεσίας και των γραφειοκρατικών αγκυλώσεων που καθυστέρησαν τις διαδικασίες απονομής κατά τη διάρκεια της Επταετίας, είτε - και αυτό είναι πιο πιθανό - γιατί τα καλλιτεχνικά κριτήρια και το βιογραφικό των υποψηφίων αποτελούσαν από μόνα τους στοιχεία για την επαρκή στοιχειοθέτηση των πολιτικών και ιδεολογικών προϋποθέσεων της απονομής. Από τα πρακτικά των επιτροπών προκύπτει ότι κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο κατατέθηκαν συνολικά 243 αιτήσεις συνταξιοδότησης από εικαστικούς και μουσουργούς, εκ των οποίων 185 έγιναν δεκτές και 4 παραπέμφθηκαν στην Ανώτατη Υγειονομική

¹³² Βλ. σχετικά, το υπ' αρ. 34039/11.11.1972 σχέδιο εγγράφου με τίτλο: «Ασφάλισης Καλλιτεχνών» που υπογράφει ο προϊστάμενος της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών και αποστέλλεται ονομαστικά σε 247 παραλήπτες. Φάκελος «Αρχείον και Σχέδια από 20.4.1972» Αρχείο ΥΠΠΟ.

¹³³ ΥΠΠΕ/ΔΙΟΙΚ/Α/Φ25/52320/22-11-1973 Απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού και Επιστημών. Αρχείο ΥΠΠΟ.

¹³⁴ Η εν λόγω επιτροπή συγκροτήθηκε με την αρ. πρωτ. ΥΠΠΕ/ΔΙΟΙΚ/Α/52320/22.11.1973 Απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού και Επιστημών. Αρχείο ΥΠΠΟ.

Επιτροπή του Στρατού για περαιτέρω ιατρικές γνωματεύσεις.¹³⁵ Ωστόσο, κατά τη συγκεκριμένη περίοδο το καθεστώς δεν πρόλαβε να εκδώσει καμία απόφαση συνταξιοδότησης και όπως συμπεραίνεται από το αρχείο συνταξιοδοτήσεων που τηρείται στο υπουργείο Πολιτισμού, οι παραπάνω αιτήσεις επαναξιολογήθηκαν από την επερχόμενη μεταπολιτευτική κυβέρνηση, η οποία στο πλαίσιο των ίδιων νομοθετικών διατάξεων συγκρότησε μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας νέες επιτροπές.

Στην πραγματικότητα όμως η πίεση για την κοινωνική ασφάλιση και τη συνταξιοδότηση των καλλιτεχνών, που είχε ως αποτέλεσμα την ψήφιση του πρώτου σχετικού νόμου το 1966, οφείλεται στην κινητοποίηση των ίδιων των ανθρώπων της τέχνης. Αφορμή γι' αυτό στάθηκε η σύγκλιση του Α' Συνεδρίου των Ελλήνων Καλλιτεχνών στην Αθήνα από τις 3 έως τις 7 Μαρτίου 1966. Για τις αρχαιρεσίες συγκεντρώθηκαν καλλιτέχνες απ' όλη την Ελλάδα προκειμένου να εξετάσουν από κοινού τα προβλήματα του συγκεκριμένου κλάδου, προβάλλοντας αιτήματα συνδικαλιστικών και πνευματικών διεκδικήσεων, αλλά και θεσμικά ζητήματα, όπως η αναγκαιότητα ίδρυσης μουσείου σύγχρονης τέχνης και άλλων καλλιτεχνικών υποδομών από το κράτος.

Η σημασία του συνεδρίου φάνηκε από το γεγονός ότι εκπρόσωποι όλων των κομμάτων, καθώς και του επίσημου κράτους και των καλλιτεχνικών οργανισμών, συμμετείχαν στην έναρξη και στις διεργασίες του. Χαιρετισμούς απήθυναν ο Κωσταντίνος Παπαπάνος, προϊστάμενος της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας, ο Βρασίδης Τσούχλος, πρόεδρος του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου, ο Γιάννης Παπάς, διευθυντής της ΑΣΚΤ, ο Μαρίνος Καλλιγιάς, διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, ο καθηγητής Γιάννης Ιμβριώτης, μέλος της ΕΔΑ, οι βουλευτές της Ένωσης Κέντρου, Γιώργος Μυλωνάς και Γιάννης Κουτσοχέρας και ο βουλευτής της ΕΡΕ, Νίκος Αναγνωστόπουλος.¹³⁶

Μια από τις σημαντικότερες παρεμβάσεις στο συνέδριο, υπήρξε εκείνη του ζωγράφου Αλέκου Κοντόπουλου, ο οποίος κατά την εισήγησή του επεσήμανε: *«Τα επαγγελματικά μας ζητήματα -είναι γνωστό σε όλους μας, ότι παραμένουν- εκτός από*

¹³⁵ Πρακτικό 1ον της 26ης Απριλίου 1974, Πρακτικόν 2ον της 9ης Μαΐου 1974, Πρακτικό 3ον της 16ης Μαΐου 1974, Πρακτικόν 4ον της 20ης Ιουνίου 1974 και Πρακτικό 5ον της 29ης Ιουνίου 1974, Φάκελος «Επιτροπές Συνταξιοδότησης / Πρακτικά 1974 - 1995». Αρχείο ΥΠΠΟ.

¹³⁶ Εκτεταμένη αναφορά στις διεργασίες του συνεδρίου γίνεται στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχος 135 (Μάρτιος 1966).

ελάχιστες περιπτώσεις- άλυτα στο σύνολό τους. Η αδυναμία - θα λέγαμε - του κράτους να τα περιλάβει μέσα στη γενική μέριμνα - όση μέριμνα επιδεικνύει ή δέχεται για τις άλλες τάξεις επαγγελματιών - απορρέει από το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης δεν μπορεί να χωρέσει μέσα στα πλαίσια του κοινωνικού συστήματος παραγωγής, και επομένως να ενσωματωθεί μέσα στη συλλογική πρόνοια προστασίας που παίρνεται συνήθως για τους άλλους. Έτσι, αντί της κοινωφελούς πρόνοιας, παρέχεται στον καλλιτέχνη, από την κοινωνία και το κράτος, σαν αντίδοτο η πνευματική του ελευθερία, εκείνη που διατυμπανίζεται από τους θεωρητικούς εκπροσώπους της φιλελεύθερης δημοκρατίας, ως ένα προνόμιο, παρεχόμενο κατ' εξαίρεση. [...] Βέβαια, όλοι μας είμαστε ευτυχείς γι' αυτή την παρεχόμενη ελευθερία - προνόμιο, μονάχα που τις πιο πολλές φορές μας στοιχίζει κάπως ακριβή. Ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, βρέθηκε νεκρός και ηττημένος χωρίς βοήθεια, ο Μπουζιάνης πέθανε χωρίς να μπορέσει να νοσηλευτεί, ο Φριλίγγος έζησε τις τελευταίες ημέρες του μέσα στην απόλυτη ανέχεια και στην αρρώστια, ο Κώστας Περάκης το ίδιο, το ίδιο και ο Φώτης Παληκάρης, για να αναφέρουμε μερικές μόνο περιπτώσεις, όσες θυμόμαστε από τις τελευταίες. Όμως θα πρέπει, επιτέλους να αντιληφθούμε ποια είναι ακριβώς αυτή η ελευθερία που ο πνευματικός κόσμος εξαγοράζει με τόσο βαρύ τίμημα».¹³⁷

Το δικτατορικό καθεστώς, επίσης, διόρισε δική του διοίκηση στο Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος¹³⁸ και συγκρότησε κατά το δοκούν κριτικές επιτροπές, προκειμένου να ελέγξει, είτε σε ιδεολογικό είτε σε πελατειακό επίπεδο, τις δημόσιες παραγγελίες ανέγερσης μνημείων, γεμίζοντας τις πλατείες και τους δρόμους της Ελλάδας με αγάλματα, προτομές, συμπλέγματα και ανάγλυφα, για την ανέγερση των οποίων, όπως ορθώς υποστηρίζει και ο Αλέξανδρος Ξύδης, «είχε λειτουργήσει μια διαδικασία αντίστροφης επιλογής, όντας φτιαγμένα από μετριοτέρους γλύπτες, τους οποίους το καθεστώς βρήκε έτοιμους ή αναγκασμένους να συνεργαστούν».¹³⁹

¹³⁷ Αλέξανδρος Κοντόπουλος, «Η θέση της τέχνης και του καλλιτέχνη στο σημερινό κόσμο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 135 (1966), σελ. 158-160.

¹³⁸ Πρόεδρος και Γενικός Γραμματέας στο Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος (ΝΠΔΔ) ορίστηκαν αντίστοιχα οι Γεώργιος Βελισσαρίδης και Νικόλαος Περαντινός. Κατά την περίοδο της δικτατορίας, το Κ.Ε.Ε. υποβαθμίστηκε σε ρόλο τεχνικού εμπειρογνώμονα για την ανέγερση μνημείων και παρέμεινε στη σκιά των γεγονότων που έλαβαν χώρα στο πεδίο της δημόσιας πολιτικής, καθώς εκπρόσωποί του δεν συμμετείχαν σε επιτελικές επιτροπές του καθεστώτος. Βλ. σχετικό μη αποδεκτό από το υπουργείο αίτημα του Επιμελητηρίου για τον ορισμό μέλους του Δ.Σ στην Επιτροπή της ΜΕΔΚΕΒ, με αφορμή την επανασύνθεσή της το 1972. Έγγραφο του Κ.Ε.Ε. προς το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, με αρ. πρωτ. 4606/11.9.1972 και θέμα: «Διά διορισμόν μέλους Διοικητικού Συμβουλίου». Φάκελος 1972, με τίτλο: «Μόνιμος Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας». Αρχείο ΥΠΠΟ.

¹³⁹ Αλέξανδρος Ξύδης, *ό.π.* σελ. 49.

Διαχρονικά η δημόσια τέχνη και πιο συγκεκριμένα η δημόσια γλυπτική είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με την πολιτική ιδεολογία. Η τέχνη και ο δημόσιος χώρος εμφανίζουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά, αφού είναι κοινωνικά παραγόμενες έννοιες που ανακύπτουν κάτω από συγκεκριμένες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες, οι οποίες διαμορφώνονται ως αποτέλεσμα συσχετισμού δυνάμεων.¹⁴⁰ Η Ιφιγένεια Βαμβακίδου συμπληρώνει ότι η σημασία της επιλογής του δημόσιου μνημείου ως ιστορικού αντικειμένου αφορά τα ερευνητικά πεδία της ιστορίας της τέχνης, την ιστορία της πόλης, την τοπική ιστορία, τη μουσειακή αγωγή και κυρίως τη μεταφηγηματική οπτικοποίηση της ιστορίας μέσα από τα κατά παραγγελία έργα για το δημόσιο τόπο και βίο μιας πολιτείας.¹⁴¹

Σε όλη σχεδόν τη διάρκεια του 20ου αιώνα, η υπαίθρια γλυπτική ήταν προσκολλημένη στην ακαδημαϊκή παράδοση και τον κλασικισμό, διατηρώντας το πνεύμα μιας συντηρητικής αρχαιολατρικής ιδεολογίας και αισθητικής, με αποτελέσματα γλυπτά στο δημόσιο χώρο, σε κεντρικό και περιφερειακό επίπεδο, να αποτελέσουν τυχαίες παρεμβολές, σε καίρια, μεν, και κομβικά σημεία του αστικού ιστού, αλλά ασύνδετες με την ιστορία της τέχνης και τον περιβάλλοντα χώρο. Αυτό οφειλόταν στο γεγονός ότι οι καλλιτέχνες αναγκάζονταν από τις προδιαγραφές των διαγωνισμών ανάθεσης να περιορίζουν τη δημιουργική τους διαδικασία στις προδιαγραφές του έργου, υπό την επιτήρηση των αρμόδιων Ερατικών Επιτροπών Ανεγέρσεως Ανδριάντων και Προτομών ή τις διάφορες άλλες ad hoc επιτροπές που οριζόταν από τις εκάστοτε δημόσιες αρχές.¹⁴² Σ' αυτήν την κατεύθυνση αποφεύχθηκε η ανέγερση έργων που δεν εμπεριείχαν διδακτική πρόθεση ή μπορούσαν να «σκανδαλίσουν» και να προβληματίσουν τους θεατές.¹⁴³

¹⁴⁰ Βλ. σχετικά, Συραγώ Τσιάρα, *Τοπία της εθνικής μνήμης. Ιστορίες της Μακεδονίας γραμμένες σε μάρμαρο*, Κλειδάριθμος, Αθήνα 2004, σελ. 20. Για τις σχέσεις ιστορίας και δημόσιων μνημείων βλ. επίσης, Αντρέας Ανδρέου, Ιφιγένεια Βαμβακίδου, *Ο πληθυσμός των αγαλμάτων, Η περίπτωση της Φλώρινας. Αναγνώσεις δημόσιων μνημείων και ασκήσεις ιστορίας*, Εκδοτικός οίκος Αντ. Σταμούλη, Αθήνα 2006 και Χριστίνα Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2020.

¹⁴¹ Βλ. σχετικά, Ιφιγένεια Βαμβακίδου, «Ο χώρος ως στοιχείο μιας πολιτισμικής συνιστώσας στο ολόημερο σχολείο», στο Αργύρης Κυριακίδης, Ελένη Τσακίριδου, Ιωάννα Αρβανίτη (επιμ.), *Ολόημερο σχολείο*, Δαρδανός, 2006, σελ. 15, 162 - 183.

¹⁴² Οι Ερατικές Επιτροπές στις περισσότερες των περιπτώσεων επικύρωναν απευθείας τα προς τοποθέτηση δημόσια γλυπτά ως δωρεές, δίχως να δικαιώνουν αισθητικά τη δημιουργία και την παρουσία τους στον περιβάλλοντα χώρο.

¹⁴³ Βλ. σχετικά, Μιλτιάδης Παπαϊωάννου, *Υπαίθρια γλυπτά της Θεσσαλονίκης*, Τράπεζα Μακεδονίας Θράκης, Θεσσαλονίκη 1985, σελ. 14.

Κατά την περίοδο της Επταετίας, οι δημόσιες παραγγελίες αναπτύσσουν ιδιαίτερη σύνδεση με την ιδεολογική πολιτική του καθεστώτος, με αποτέλεσμα η δημόσια γλυπτική να εμφανίζεται ως εργαλείο προπαγάνδας που αφαιρούσε από τους δημιουργούς την ελευθερία της έκφρασης, γεγονός το οποίο οδήγησε πολλούς αξιόλογους γλύπτες στη μετανάστευση. Στο πλαίσιο αυτής της πολιτικής δεν ήταν τυχαίο ότι το στρατιωτικό καθεστώς εκχώρησε όλες τις αρμοδιότητες τοποθέτησης γλυπτών σε δημόσιους χώρους στο Υπουργείο Εσωτερικών, προκειμένου να ασκεί επαρκή και συνολικό έλεγχο τόσο σε κεντρικό όσο και περιφερειακό επίπεδο. Οι αρμοδιότητες του υπουργού Εσωτερικών και η μεταβίβαση των αρμοδιοτήτων στους υφυπουργούς, προϊσταμένους των περιφερειακών διοικήσεων και νομάρχες, καθορίστηκαν μεταπολεμικά από το Β.Δ. 468/1968, παρ. 9 του άρθρου Ι, «περί εκτελέσεως δημοτικών και κοινοτικών έργων και προμηθειών», όπως αυτό τροποποιήθηκε με τα Β.Δ. 203/1969 και 189/1972. Και βέβαια η Χούντα δεν έμεινε μόνο σ' αυτό. Το 1973 με σχετική εγκύκλιο του Υπουργείου Εσωτερικών καθόρισε τους κύριους νομοθετικούς κανονισμούς που αφορούσαν τους καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς και τις απευθείας αναθέσεις, ενώ με μετέπειτα τροποποιητικές εγκυκλίους όρισε το ύφος των έργων που επρόκειτο να τοποθετηθούν στο δημόσιο χώρο με την καθορισμένη μορφή, αποκλειστικά και μόνο ως έργα ιστορικής μνήμης (μνημεία, ηρώα και προτομές) και όχι ως έργα με ελεύθερο θέμα ή διακοσμητικό χαρακτήρα.¹⁴⁴

Οι συγκεκριμένες εγκύκλιοι υπήρξαν καθοριστικές για την εξέλιξη της τοποθέτησης μνημείων σε δημόσιους χώρους, καθώς μέσω αυτών επισημαίνονταν ότι τα μνημεία έπρεπε να αναδεικνύουν την οφειλόμενη τιμή σ' αυτούς που θυσιάστηκαν για την πατρίδα και να διαθέτουν *«ως εικός, την επιβαλλομένην αισθητικήν εμφάνισιν, αλλά απετέλουν ταύτα, στερεοτύπως σχεδόν, επαναλαμβανόμενας κατασκευάς»*.¹⁴⁵

Όλες αυτές οι νομοθετικές ρυθμίσεις απέβλεπαν στον καθορισμό των διαδικασιών για την ανάθεση δημιουργίας Ηρώων που ως μοναδικό σκοπό είχαν την ανάδειξη των εθνικών ιδανικών.¹⁴⁶ Τα έργα έπρεπε υποχρεωτικά να δηλώνουν

¹⁴⁴ Εγκύκλιος του Υπουργείου Εσωτερικών με αρ. πρωτ. 32128/ΚΔ-17/31.5.1973.

¹⁴⁵ Βλ. σελ. 1 και 2 της παραπάνω εγκυκλίου.

¹⁴⁶ Ενδεικτικό παράδειγμα της πολιτικής που ασκούσε η τότε κυβέρνηση αποτελεί η περίπτωση του σχεδιασμού ανέγερσης ανδριάντων του Μ. Αλεξάνδρου σε πόλεις της Μακεδονίας. Με πρωτοβουλία του πρωθυπουργού Γ. Παπαδόπουλου και του τότε υπουργού Πολιτισμού συγκροτήθηκε Ερανική Επιτροπή υπό την προεδρία του Γεωργίου Μόδη προκειμένου να ανεγερθούν ανδριάντες του Μ. Αλεξάνδρου στην Θεσσαλονίκη, την Έδεσσα, τα Γιαννιτσά και την Πέλλα. Αξιοσημείωτο δε είναι το γεγονός ότι για το σκοπό αυτό είχε συγκεντρωθεί ποσό άνω

αισθητικές αντιλήψεις και καλλιτεχνικές τάσεις του παρελθόντος και να εξυψώνουν το εθνικό φρόνημα, καθορίζοντας και τον αποκλειστικό ρόλο ύπαρξης της δημόσιας γλυπτικής που ήταν η ιστορική μνήμη των εθνικών επετείων και των προσωπικοτήτων που εμπλέκονταν με αυτές.¹⁴⁷

Η ομάδα ερευνητών (Δωρόθεος Ορφανίδης, Ιφιγένεια Βαμβακίδου και Γερμανός Βασιλειάδης) στην επιστημονική ημερίδα, με θέμα *Εικαστικές τέχνες και αρχιτεκτονική κατά την Επταετία*, που διοργανώθηκε το 2017 από την Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης στη Θεσσαλονίκη, επιβεβαιώνει στα συμπεράσματά της, κάνοντας αναφορά στη δημόσια γλυπτική της Θεσσαλονίκης, αυτό που συνέβαινε σε ολόκληρη την Ελλάδα κατά την περίοδο της Επταετίας. Οι ερευνητές υποστηρίζουν ότι από το σύνολο των υπαίθριων γλυπτών διακρίνεται έντονος ο συντηρητικός και ιδεολογικός μηχανισμός της ακαδημαϊκής δημόσιας γλυπτικής με έμφαση στην προσωπολατρία και την ηρωολατρία και με χαρακτηριστικά γνωρίσματα που παραπέμπουν στο ιδεολόγημα της ελληνοχριστιανικής εθνοφοροσύνης. Το έργο τέχνης στον δημόσιο χώρο μετατρέπεται σε καλλιτεχνικό προϊόν πολιτικά στρατευμένο, ένα επικοινωνιακό εργαλείο στην υπηρεσία του καθεστώτος που προπαγανδίζει την επικρατούσα πολιτική ιδεολογία.¹⁴⁸

Στο πλαίσιο της δημόσια πολιτικής, επίσης, η κυβέρνηση του Γεωργίου Παπαδόπουλου, το Δεκέμβριο του 1972, εξήγγειλε μέσω του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, την απονομή Εθνικών Βραβείων Λογοτεχνίας, Θεατρικής Τέχνης και Εικαστικών Τεχνών.¹⁴⁹ Τα χρηματικά έπαθλα ανέρχονταν για τα βραβεία λογοτεχνίας στο ποσό του 1.750.000 δρχ., για τα βραβεία εικαστικών τεχνών στο ποσό του 1.750.000 δρχ. και για τα βραβεία θεατρικής τέχνης στο ποσό του 1.000.000 δρχ.

των τριών εκατομμυρίων δρχ. Βλ. σχετικά, υπογεγραμμένο σχέδιο εγγράφου από τον γενικό διευθυντή του ΥΠΠΕ προς το Γραφείο υπουργού, με αρ. 12829/7.7.1972 και θέμα: Ανέγερσις Ανδριάντων Μ. Αλεξάνδρου. Φάκελος «Αρχείον και Σχέδια από 20.4.1972». Αρχείο ΥΠΠΟ.

¹⁴⁷ Το νομικό καθεστώς της Επταετίας για την ανέγερση μνημείων και ανδριάντων καταργήθηκε μόλις το 1980, με τις διατάξεις του άρθρου 9 του Π.Δ. 28/1980 «Περί εκτελέσεως έργων και προμηθειών Οργανισμών Τοπικής Ανάπτυξης ΟΤΑ», όπως αυτό τροποποιήθηκε και ισχύει. Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το νομικό πλαίσιο που διέπει την ανέγερση δημόσιων γλυπτών, βλ. Σταύρος Παναγιωτάκης, *Γλυπτά της μεταπολεμικής Θεσσαλονίκης και οι σύγχρονες τάσεις των δημόσιων εικαστικών παρεμβάσεων* (διδακτορική διατριβή), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη 2014, σελ. 106-117.

¹⁴⁸ Δωρόθεος Ορφανίδης, Ιφιγένεια Βαμβακίδου, Γερμανός Βασιλειάδης, «Δημόσια υπαίθρια γλυπτική και πολιτικά ιδεολογήματα στη Θεσσαλονίκη», στο Λία Γυϊόκα, Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2021, σελ. 138.

¹⁴⁹ Ν. 1087/1971 «Περί μέτρων ενίσχυσης των Γραμμάτων και των Καλών Τεχνών» (ΦΕΚ 282/Α/31-12-1971).

Επιπλέον, το Υπουργείο Πολιτισμού θέσπισε και μια έκτακτη χορηγία συνολικού ύψους 3.840.000 δρχ., προκειμένου να διατεθεί σε 80 συγγραφείς και καλλιτέχνες ως μηνιαίο εισόδημα για ένα χρόνο.

Η αξιολόγηση για την απονομή των βραβείων στις εικαστικές τέχνες ανατέθηκε σε μια ad hoc πενταμελή επιτροπή, η απαρτία στις συνεδριάσεις της οποίας τέθηκε εν αμφιβόλω.¹⁵⁰ Την εν λόγω επιτροπή συγκροτούσαν ο Δημήτριος Κωνσταντινίδης, καθηγητής ιστορίας της αρχιτεκτονικής στο ΕΜΠ, ως πρόεδρος, ο Χρυσάνθος Χρήστου, ιστορικός τέχνης και καθηγητής του ΑΠΘ, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, αρχιτέκτονας και συνθέτης, ο Ευριπίδης Κουτλίδης, συλλέκτης έργων τέχνης και φιλότεχνος και ο Στέλιος Λυδάκης, διδάκτορας της ιστορίας της τέχνης.¹⁵¹ Το σκεπτικό της επιτροπής ανέφερε ότι *«Άπαντες κριθέντες έχουσιν σοβαρώς συμβάλει εις την ανάπτυξιν των εικαστικών τεχνών και την εν γένει καλλιτεχνικήν και πολιτιστικήν ζωήν»*.¹⁵²

Για τις εικαστικές τέχνες, το πρώτο βραβείο του 1.000.000 δρχ. δόθηκε στους Χρήστο Καπράλο, Αλέκο Κοντόπουλο, Νίκο Περαντινό και Γιάννη Σπυρόπουλο, το δεύτερο βραβείο των 500.000 δρχ. στους Κλέαρχο Λουκόπουλο, Γιώργο Βαρλάμο και Γιάννη Παπαδάκη και το τρίτο βραβείο των 250.000 δρχ. στους Πάνο Βαλσαμάκη και Γιώργο Δέρπαπα.

Η συγκεκριμένη δράση αποτέλεσε ακόμη μια προσπάθεια του καθεστώτος να σπάσει την απομόνωσή του και να κερδίσει την εμπιστοσύνη ή καλύτερα τη συναίνεση της εικαστικής κοινότητας. Ο Αλέξανδρος Ξύδης σε άρθρο του στο *Βήμα* σχετικά αναφέρει: *«Κρίθηκε λοιπόν πως μια πλουσιοπάροχη διανομή χρημάτων από το Δημόσιο Ταμείο, σα να ήταν χριστουγεννιάτικοι μπουναμάδες, θ' αποτελούσε επιχείρηση ικανή να μετατρέψει μερικούς ή τουλάχιστο να κλείσει τα στόματα εκείνων που υποστήριζαν πως το καθεστώς έχει δημιουργήσει για τους Έλληνες καλλιτέχνες συνθήκες ζωής κι' εργασίας απρόσφορες για την ανάπτυξη της τέχνης τους, που είναι κατ' εξοχή άσκηση ελευθερίας»*.¹⁵³

¹⁵⁰ Σχετικά με την απαρτία στις συνεδριάσεις της Επιτροπής, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, με επιστολή του που δημοσιεύτηκε στο *Βήμα*, στις 5.1.1973 ανέφερε ότι δεν έλαβε μέρος σε καμία συνεδρίαση, παρά μόνο στην τελευταία, δίνοντας λευκή ψήφο.

¹⁵¹ Σχέδιο απόφασης με χειρόγραφες σημειώσεις, υπογεγραμμένο από τον Υπουργό Πολιτισμού και Επιστημών Κωνσταντίνο Παναγιωτάκη, με αρ. πρωτ. 1296/27.5.1972 και θέμα: «Συγκρότηση πενταμελούς Επιτροπής κρίσεως διά την απονομήν των Εθνικών Βραβείων Εικαστικών Τεχνών». Φάκελος, με τίτλο: «Αρχείον και Σχέδια από 20.4.72». Αρχείο ΥΠΠΟ.

¹⁵² «Η δοκιμασία. Το ΝΑΙ και το ΟΧΙ στα βραβεία της Χούντας», *Αντί*, 2 (1974), σελ. 41.

¹⁵³ Αλέξανδρος Ξύδης, «Γύρω από τα Εθνικά Βραβεία», *Το Βήμα*, 16.1.1973.

Όμως, η πρωτοβουλία αυτή προκάλεσε γενικευμένες αντιδράσεις στον καλλιτεχνικό κόσμο της χώρας και έμελλε να είναι η τελευταία κρατική βράβευση στην ιστορία των εικαστικών τεχνών, καθώς οι Αλέκος Κοντόπουλος, Κλέαρχος Λουκόπουλος και Γιώργος Βαρλάμος έδωσαν τη χαριστική βολή, αρνούμενοι να δεχθούν τη βράβειυσή τους. Στις δημόσιες δηλώσεις που ακολούθησαν, οι τρεις καλλιτέχνες δικαιολόγησαν την άρνησή τους ως μια πράξη σεβασμού για το έργο των υπολοίπων συναδέλφων, αλλά και αντίθεσης ως προς τον ίδιο το θεσμό των βραβείων, ιδίως όταν αυτός απευθύνεται σε ανθρώπους του πνεύματος και της τέχνης. Ο Αλέκος Κοντόπουλος, πιο καυστικός ακόμη, καταφέρθηκε εναντίον της ίδιας της διαδικασίας, ισχυριζόμενος ότι «όπως συνέβη επί της προκειμένης βραβεύσεως, παραβιάστησαν οι αποφάσεις της εντολοδόχου επί των βραβείων επιτροπής, η συγκρότησις της οποίας αποτέλεσεν ούτως μίαν επίφασιν απλώς και μόνον ψευδωνύμου δημοκρατικής, δήθεν διαδικασίας».¹⁵⁴

Την εκ διαμέτρου αντίθετη άποψη εκπροσώπησε ο Γιάννης Σπυρόπουλος, μέλος της ΜΕΔΚΕΒ εκείνη περίοδο, ο οποίος αποδεχόμενος το βραβείο, δήλωσε: «*Παρ' όλον ότι θα επεθύμουν να αποφύγω κάθε σχόλιον σχετικόν με την απονομήν των Εθνικών Βραβείων Εικαστικών Τεχνών, αναγκάζομαι, λόγω επανειλημμένων ερωτήσεων εκ μέρους εκπροσώπων του Τύπου, να αναφερθώ εις τους λόγους δια τους οποίους αποδέχομαι την προς εμέ γενόμενη τιμήν. Αλλά δια να μην πω διατί αποδέχομαι το ένα εκ των τεσσάρων Πρώτων Βραβείων, θα πω καλλίτερα ποιοι είναι οι λόγοι που δεν μου επιτρέπουν να μην το αποδεχθώ. **Πρώτον:** η καλλιτεχνική μου δραστηριότης, πλούσια εκτός των ορίων της χώρας μου, αί διακρίσεις, αί ατομικά μου εκθέσεις εις Μουσεία, Εθνικάς Πινακοθήκας, Ιδρύματα και γκαλερί των μεγαλύτερων καλλιτεχνικών κέντρων, επικυρώνουν την τοπική αυτήν διάκρισιν που μου απένειμε η Επιτροπή συμπεριλαμβάνουσα και εμέ εις την τετράδα του Πρώτου Βραβείου Εικαστικών Τεχνών. **Δεύτερον:** εάν δεν το αποδεχόμεν θα θεωρούσα, εγώ ο ίδιος, την πράξιν μου, ως θίγουσα την αξία των τριών συναδέλφων μου, των οποίων το curriculum vitae θα έκρινα κατώτερον του ιδικού μου. **Τρίτον:** εάν δεν αποδεχόμεν την κατά το ένα τέταρτο διάκρισιν ταύτην, θα ήτο ως να απέβλεπα εις την κτήσιν του ποσού του θεσπισθέντος κατ' αρχάς δι' ένα και μόνον καλλιτέχνη. **Τέταρτον:** τέλος, θα προσέβαλα, εάν δεν το αποδεχόμεν, την Επιτροπήν, η οποία ως γνωστόν, απαρτίζεται*

¹⁵⁴ «Η δοκιμασία. Το ΝΑΙ και το ΟΧΙ στα βραβεία της Χούντας», ό.π. σελ. 42. Βλ. επίσης: «Απονεμήθηκαν τα Εθνικά Βραβεία αλλά ο Κοντόπουλος το αρνήθηκε. Δεν δόθηκε το 1ο Βραβείο Λογοτεχνίας», *Τα Νέα*, 2.1.1973. «Γιατί αρνήθηκε το Βραβείο ο Αλ. Κοντόπουλος», *Το Βήμα*, 3.1.1973.

από πρόσωπα, επίλεκτα, αναμφισβητήτου κύρους και ακεραιότητας χαρακτήρος, έγκριτα μέλη της κοινωνίας μας».¹⁵⁵

2. Οι διεθνείς εξελίξεις και οι ελληνικές συμμετοχές στο εξωτερικό

Η χώρα απομονώθηκε, την ίδια εποχή που σε διεθνές επίπεδο διακινούνταν ελεύθερα πληροφορίες και ιδέες, αμφισβητώντας τις παλιές ισορροπίες και πιέζοντας για την υπέρβαση της μεταπολεμικής τάξης πραγμάτων. Κάτω από τον πατερναλιστικό αυταρχισμό του δικτατορικού καθεστώτος, η Ελλάδα έχανε την ευκαιρία της συμμετοχής σε κινήματα και αναζητήσεις που οδηγούσαν το δυτικό κόσμο στην υιοθέτηση νέας κοσμοθεωρίας, νέας στάσης ζωής και νέων πολιτισμικών πρακτικών. Αναμφισβήτητα, η προώθηση ανάλογων κριτικών προσεγγίσεων στον χώρο του πολιτισμού ήταν στενά συνυφασμένη με τη θεωρητική ανάπτυξη εννοιών, όπως οι μηχανισμοί επιτήρησης και ελέγχου της σύγχρονης κοινωνίας, που διατύπωσε ο Michel Foucault, οι ιδεολογικοί μηχανισμοί του κράτους για την αναπαραγωγή των κυρίαρχων δομών μέσω της κουλτούρας, που ανέπτυξε ο Louis Althusser και ο κυρίαρχος ρόλος της κουλτούρας ως ιστορικού, πολιτικού, κοινωνικού, πολιτισμικού και ιδεολογικού φαινομένου, που υποστήριξαν μέσα από τις θεωρίες τους οι Raymond Williams, Stuart Hall, Pierre Bourdieu, Antonio Negri, Judith Butler και Gilles Deleuze.¹⁵⁶

Από τα τέλη της δεκαετίας του '60 συντελούνταν διεθνώς μια σειρά κοσμογονικών αλλαγών που οφείλονταν στον πολιτικό ακτιβισμό και στη δριμεία κριτική που ασκούνταν στις μέχρι τότε διαδικασίες παραγωγής, παρουσίασης, πρόσληψης και κατακύρωσης της τέχνης. Η τέχνη, όπως τη γνώριζε ο μοντερνισμός, ιδίως κατά τη μεταπολεμική του συνθήκη, σημείωνε τώρα τάσεις φυγής και εξόδου από τους θεσμικούς χώρους προβολής και παρουσίας της, όπως τα μουσεία, οι αίθουσες τέχνης, οι συλλογές, τα ιδρύματα και οι διεθνείς περιοδικές εκθέσεις. Δεν παραγόταν πλέον στο ατελιέ και δεν ήταν προορισμένη να εκτεθεί στον εξιδανικευμένο και στειρό «λευκό κύβο» μεταθέτοντας τις προτεραιότητές της από τις αξίες της φόρμας σε εκείνες της κοινωνικής πραγματικότητας.

¹⁵⁵ «Η δοκιμασία. Το ΝΑΙ και το ΟΧΙ στα βραβεία της Χούντας», *ό.π.*, σελ. 42. Βλ. επίσης: «Ο χαρακτήρας Γ. Βαρλάμος αρνείται την χορηγία. Και ο Γιάννης Σπυρόπουλος εξηγεί γιατί δέχθηκε το Εθνικό Βραβείο», *Το Βήμα*, 5.1.1973.

¹⁵⁶ Μυρσίνη Ζορμπά, *ό.π.*, σελ. 283.

Το αυτόνομο έργο τέχνης που φιλοτεχνούνταν στο ατελιέ αντικαθίσταται από την καλλιτεχνική δράση (project), η οποία επεδίωκε σύμπτυξη διαφορετικών φορμών και αλλαγές στη λειτουργικότητα του έργου τέχνης. Η καλλιτεχνική έρευνα που παραγόταν για ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, ήταν δηλαδή «ιδιοτοπική» (site specific), απαιτούσε τη συμμετοχή και άλλων συντελεστών, εκτός των καθιερωμένων ιστορικών της τέχνης και τεχνοκριτικών, και εναντιωνόταν στους τρόπους έκθεσης και διακίνησης που απαιτούσε η καπιταλιστική εμπορευματοποίηση της τέχνης και οι μηχανισμοί της. Με άλλα λόγια, το έργο τέχνης απευθυνόταν στην κοινότητα, της οποίας επεδίωκε την ενεργή συμμετοχή και αποκτούσε κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο και επιδιώξεις.

Σημείο εκκίνησης ως προς τα προτάγματα των νέων καλλιτεχνικών προσδοκιών θα αποτελέσει η γέννηση της Εννοιολογικής Τέχνης, η οποία θα γνωρίσει κατά τη δεκαετία του '70 μεγάλη εξάπλωση στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της επονομαζόμενης πρώτης φάσης της «θεσμικής κριτικής», που επιχειρεί να αντιληφθεί με κριτικό τρόπο το σύστημα των μουσείων και των αιθουσών τέχνης, προκειμένου να επαναπροσδιορίσει τη σχέση της τέχνης με τις καλλιτεχνικές πρακτικές και τα κοινωνικοπολιτικά κινήματα. Οι αισθητικές αναζητήσεις των εκπροσώπων της Εννοιολογικής Τέχνης κινήθηκαν ουσιαστικά στο πνεύμα της γνωστής ρήσης του Joseph Kosuth: *«Το να είσαι καλλιτέχνης σημαίνει να αμφισβητείς τη φύση της τέχνης. Αν ζωγραφίζεις πίνακες έχεις ήδη αποδεχτεί (και όχι αμφισβητήσει) τη φύση της τέχνης»*.¹⁵⁷

Η Θεσμική Κριτική ως καλλιτεχνική πρακτική έλαβε τη θέση της στην ιστορία της τέχνης κατά τα τέλη της δεκαετίας του '60, με τους καλλιτέχνες Marcel Broodthaers, Michael Asher, Daniel Buren και Hans Haacke να αποτελούν τους σημαντικότερους εκπροσώπους της. Οι παραπάνω προχώρησαν κατά τα τέλη της δεκαετίας του '60 και '70 τόσο σε συγκεκριμένες όσο και σε συμβολικές επιθέσεις κατά των θεσμών και των ιδρυμάτων της τέχνης. Τόσο η έννοια και το ιδεολογικό φορτίο που το μουσείο, ως προϊόν του Διαφωτισμού, έφερε, όσο και συγκεκριμένα μουσεία, όπως το MoMA, ως κατεξοχήν θεσμικό σύμβολο του μοντερνισμού, αποτέλεσαν συστηματικό εστιακό σημείο καλλιτεχνικής ανάλυσης και ιδεολογικής αναμέτρησης. Σε μεγάλο βαθμό, το έργο αυτών των καλλιτεχνών εξελίχθηκε

¹⁵⁷ Henry Sayre, *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, University of Chicago Press, 1992, σελ. 13.

παράλληλα με τα προτάγματα του γαλλικού Μάη και με πολιτικές και εργατικές διεκδικήσεις που γρήγορα μεταφέρθηκαν στο χώρο του μουσείου. Η εστιασμένη επίθεση στο μουσείο τέχνης συνοδεύτηκε παράλληλα από την εντατική μελέτη των τρόπων με τους οποίους καλλιτεχνική παραγωγή, οικονομικά δίκτυα διανομής και θεσμικοί χώροι υποδοχής αλληλεξαρτώνται και συνεπιτελούν στην εκτίμηση του έργου τέχνης. Θεωρητικές και καλλιτεχνικές εξελίξεις της εποχής, που οδηγούσαν στο ριζικό επαναπροσδιορισμό του έργου τέχνης, αλλά και του καλλιτεχνικού υποκειμένου, καθώς και δομικές αλλαγές στη διεθνή αγορά της τέχνης, που επέτρεψαν την παρουσία συλλεκτών και επιχειρηματιών σε διοικητικά συμβούλια μουσείων, ενίσχυαν τη θέση ότι το μουσείο μακράν από το να αποτελεί ιδεολογικά ουδέτερο χώρο, διαπερνάται από οικονομικά και πολιτικά συμφέροντα και αποτυπώνει σχέσεις εξουσίας και ταξικής-αισθητικής επιβολής.

Ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της Εννοιολογικής Τέχνης είναι ο Γερμανός Hans Haacke, που από το 1965 ζει στη Νέα Υόρκη, έχοντας προκαλέσει επανειλημμένα σκάνδαλα με το επιθετικό και δημοσιογραφικά τεκμηριωμένο περιεχόμενο των έργων του. Η συγγραφέας, θεωρητικός και επιμελήτρια Irit Rogoff τον είχε αποκαλέσει, και όχι άδικα, «κομάντο του πολιτισμού». Ο θεατής, αναγκασμένος κατά κανόνα να διαβάσει ένα πλούσιο πληροφοριακό υλικό για να προσεγγίσει το έργο του, αποκτά προσωπική σχέση μαζί του. Οι «καλλιτεχνικές επιθέσεις» του με αναφορά σε μεγάλους μουσειακούς φορείς, συλλέκτες και σε πολιτικά πρόσωπα, τον κατατάσσουν μεταξύ των πιο πολιτικοποιημένων καλλιτεχνών της γενιάς του.¹⁵⁸

Η δεύτερη φάση της Θεσμικής Κριτικής εκδηλώθηκε, αντίθετα, κατά τη δεκαετία του '80 όταν η νέα γενιά καλλιτεχνών, στην οποία εντάσσονταν μεταξύ άλλων οι Andrea Frazer, Mark Dion, Louise Lawler, Fred Wilson, Rene Green, προσέφερε νέες εννοιολογήσεις, ακολουθώντας την παράδοση των προκατόχων τους, αντιτάσσοντας όμως τώρα στο μουσείο, όχι τόσο τα οικονομικά και πολιτικά συμφέροντα που το καθορίζουν, αλλά την άκρως φυλετική, αποικιοκρατική-οριενταλιστική, ταξική και πατριαρχική ιδεολογία που το διαπερνούσε, με αποτέλεσμα στον «κατάλογο» των

¹⁵⁸ Για το έργο του Hans Haacke, βλ. Άλκης Χαραλαμπίδης, *Η τέχνη του εικοστού αιώνα. Η Μεταπολεμική περίοδος*, τόμος Γ', University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995, σελ. 130-131.

κριτικών τους ενδιαφερόντων να προστεθούν τα μουσεία φυσικής ιστορίας, τα εθνογραφικά και ανθρωπολογικά μουσεία και τα μουσεία ιστορίας.¹⁵⁹

Την ίδια εποχή και εντός του συγκεκριμένου ιδεολογικού και θεωρητικού πλαισίου παρατηρείται διεθνώς μια σειρά ανακατατάξεων και διαφοροποιήσεων στο πεδίο της οργάνωσης των μεγάλων καλλιτεχνικών γεγονότων της τέχνης. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί η Μπιενάλε της Βενετίας, όπου η ατμόσφαιρα του γαλλικού Μάη και η πολιτική και κοινωνική αναταραχή που ξέσπασε στη Γαλλία κατά τη διάρκεια των μηνών Μαΐου και Ιουνίου του 1968, επέδρασαν καταλυτικά στην ίδια τη λειτουργία της. Η 34η διεθνής έκθεση του 1968 χαρακτηρίζεται ως η απόλυτη Μπιενάλε πολιτικής διαμαρτυρίας. Ένα μεγάλο πλήθος φοιτητών, καλλιτεχνών και κοινού διοργάνωσε πορείες και πρωτοστάτησε στο κλείσιμο πολλών εκθεσιακών περιπτέρων. Οι διαδηλωτές απαίτησαν την απομάκρυνση της αστυνομίας από τον περιβάλλοντα χώρο των εκθέσεων, την ακύρωση του θεσμού των καλλιτεχνικών βραβείων, την αλλαγή του φασιστικού πλαισίου που διείπε το νομικό καθεστώς της Μπιενάλε από την ίδρυσή της στην εποχή του Μεσοπολέμου, καθώς και την αποσύνδεση του θεσμού από τις διαδικασίες του διεθνούς συστήματος της αγοράς της τέχνης. Οι διαμαρτυρίες του '68 άφησαν ανεξίτηλα τα σημάδια τους και στην επόμενη δεκαετία. Οι ριζοσπαστικές κινητοποιήσεις και η επιρροή των αριστερών ιδεολογιών ευνόησαν τον καλλιτεχνικό ακτιβισμό, με αποτέλεσμα το κέντρο βάρους των εκθεσιακών γεγονότων να μετατοπιστεί από τα καθιερωμένα χωροταξικά όρια της Μπιενάλε και τις εκθέσεις στο «λευκό κύβο» προς τον αστικό ιστό της Βενετίας και τις δράσεις σε δημόσιο χώρο. Επίσης καταργήθηκαν οι καλλιτεχνικές βραβεύσεις και τα γραφεία πώλησης

¹⁵⁹ Σχετικά με τη Θεσμική Κριτική, την Ενωσιολογική Τέχνη και τον θεσμικό ρόλο των μουσείων στη σύγχρονη εποχή, πληροφορίες αντλήθηκαν από τις παρακάτω πηγές: Gerard Raunig, Gene Ray (eds), *Art and Contemporary Practice: Reiveting Institutional Critique*, Mayfly Books in conjunction with European Institute For Progressive Cultural Policies, London 2009. Alexander Alberro, "Institutions, Critique and Institutional Critique", στο Alexander Alberro, Blake Stimson (επιμ.), *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, The MIT Press, Cambridge 2009. Μουλέν Ρεϋμόντ, *Η αγορά της τέχνης, παγκοσμιοποίηση και νέες τεχνολογίες*, Νίκη Λοιζίδη (επιμ.), μετάφραση Χρύσα Δραντάκη, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 2009, σελ. 44-47. Ελπίδα Καραμπά, Πολύνα Κοσμάδακη (επιμ.), *Κριτική των θεσμών - Κριτικοί θεσμοί*, Κριτική+Τέχνη, τεύχος 5, AICA HELLAS, Αθήνα 2013. Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης 1945-1975. Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη: Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική*, Futura, Αθήνα 2022, σελ. 682-717. Ευγενία Αλεξάκη, Γιώργος Κόκκινος (επιμ.), *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στη μουσειακή αγωγή*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2012. Άννα - Μαρία Κάντα, «Τα μουσεία και η μουσειολογία στη σύγχρονη κοινωνία. Νέες προκλήσεις, νέες σχέσεις (Μέρος Ε΄). Η έννοια του μουσείου και της συλλογής ως πεδίο αναφοράς της Θεσμικής Κριτικής», *Αρχαιολογία*, 15.9.2014. doi: <https://www.archaiologia.gr/blog/2014/09/15/%cf%84%ce%b1-%ce%bc%ce%bf%cf%85%cf%83%ce%b5%ce%af%ce%b1-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%b7-%ce%bc%ce%bf%cf%85%cf%83%ce%b5%ce%b9%ce%bf%ce%bb%ce%bf%ce%b3%ce%af%ce%b1-%cf%83%cf%84%ce%b7-%cf%83%cf%8d%ce%b3%cf%87-6/>.

των έργων της Μπιενάλε και ακυρώθηκαν για μεγάλο χρονικό διάστημα τα ατομικά καλλιτεχνικά αφιερώματα επετειακού χαρακτήρα για να αντικατασταθούν από μια σειρά θεματικών παρουσιάσεων ερευνητικής και πειραματικής κατεύθυνσης. Επιπλέον το 1973, η Μπιενάλε της Βενετίας απέκτησε ένα νέο νομικό πλαίσιο, με το οποίο ο καλλιτεχνικός θεσμός εξασφάλιζε μεγαλύτερη πολιτική αυτονομία, ενώ έπαυε η εξάρτησή του από τις κρατικές επιλογές της κεντρικής ιταλικής κυβέρνησης.¹⁶⁰

Την ίδια στιγμή οι ελληνικές συμμετοχές της περιόδου από το 1968 έως και το 1972 κινούνταν σε ένα επίπεδο άκρως θεσμικό, ακολουθώντας πιστά το οργανωτικό μοντέλο της περιόδου του Μεσοπολέμου και αγνοώντας όλες εκείνες τις πρωτοποριακές συνθήκες που συντελούνταν στον ευρωπαϊκό περίγυρο της σύγχρονης τέχνης.

Ενδεικτικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αναφορές των αρμόδιων ελληνικών προξενικών αρχών στη Βενετία, οι οποίες υπεισέρχονται τόσο σε πολιτικά όσο και σε καλλιτεχνικά ζητήματα. Οι αναφορές αυτές είχαν το χαρακτήρα απολογισμού των παρουσιαζόμενων εκθέσεων και απευθύνονταν στο Υπουργείο Εξωτερικών, το οποίο με τη σειρά του τις κοινοποιούσε στην αρμόδια οργανωτική αρχή του Υπουργείου Παιδείας και αργότερα του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβέρνησης και του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών.

Ο Γενικός Πρόξενος στη Βενετία, το 1968, προσπαθώντας να αμβλύνει τα εκτεταμένα επεισόδια που έλαβαν χώρα κατά την 34η Μπιενάλε, αναφέρει χαρακτηριστικά *«Τα μέτρα της Αστυνομίας, αποσκοπούντα, προ παντός άλλου, εις την προστασίαν των εκτιθέμενων έργων και της ελευθερίας της εκφράσεως των δημιουργών των, εθεωρήθησαν υπό τινων εξ αυτών ως καταπιεστικά. Ούτοι, ως ένδειξιν διαμαρτυρίας, ηρνήθησαν να εκθέσουν τα έργα των, καλύψαντές τα, εις δε τα αφήρεσεν εντελώς. Τούτο συνέβη με τινάς Ιταλούς καλλιτέχνας ως και όλους τους Σουηδούς, εις τρόπον ώστε Σουηδικόν περίπτερον δεν επαρουσιάσθη καθόλου. Τελευταίως οι πλείστοι των ως άνω Ιταλών καλλιτεχνών εδέχθησαν να αποκαλύψουν τα έργα των. Οι φόβοι περί δημιουργίας επεισοδίων κατά τα εγκαίνια τελικώς δεν επαληθεύθησαν, εξαιρέσει τού ότι μικρά ομάς γενειοφορούντων νέων, εις κατάστασιν ελεγχομένης εξαλλοσύνης, περιήλθον, διαμαρτυρόμενοι, τα περίπτερα διαφόρων*

¹⁶⁰ Για την ιστορία της Μπιενάλε Βενετίας βλ. Elisa Pasqual (a cura di), *La Biennale di Venezia: Le esposizioni internazionali d'arte 1985-2019*, La biennale di Venezia, Venezia 2019 και Enzo di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895- 2003: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Papiro Arte, Venezia 2003.

«επικαίρων» χωρών. Μεταξύ αυτών περιέλαβον και το ημέτερον, ενώπιον του οποίου εφωνάσκησαν επ' ολίγον, θα έλεγον δε μάλλον εκ καθήκοντος παρά εξ αυθορμήτου αγανακτήσεως. Παρευρίσκοντο αστυνομικοί εις πολιτικήν περιβολήν οίτινες όμως δεν εχρειάσθη να επέμβουν. Φαίνεται να υπήρχεν εν είδος «Συμφωνίας Κυρίων» μεταξύ διαταρακτών και προστατών της τάξεως, ώστε εκάστη πλευρά να μην παρενοχλήση το έργον της ετέρας. Τελικώς, δεν νομίζω ότι πρέπει να θεωρηθώμεν παραπονούμενοι, εάν ληφθή υπ' όψιν ότι η ίδια ομάς επλησίασεν τον Δήμαρχο Βενετίας και Πρόεδρον της Biennale, φωνάζουσα «παραιτήσου», και δή ατιμωρητί». Στη συνέχεια και στο ίδιο έγγραφο, ο Γενικός Πρόξενος, αφού αναφέρεται στην παρουσίαση του έργου των Ελλήνων καλλιτεχνών (Απέργη, Γραμματόπουλου και Λεφάκη), τονίζοντας ότι ήταν «άπαντα συγχρόνου τεχνοτροπίας, υπό την ευρυτάτην έννοιαν ήν περιλαμβάνει ο όρος», κλείνει την αναφορά του με έναν γενικό αισθητικό απολογισμό ως προς τις «νέες τάσεις» που επικρατούν στα παρουσιαζόμενα έργα όλης της διοργάνωσης, γράφοντας: «Η έκθεσις είναι κατ' αρχήν λίαν ενδιαφέρουσα, διότι παρουσιάζει συνοπτικώς τας συγχρόνους τάσεις της τέχνης ανά τον κόσμον. Ο θεατής, όμως, περισσότερον ικανοποιεί την περιέργειάν του, ή έστω ενημερούται, παρά τέρπεται αισθητικώς. Δεν ξεύρω αν ό όρος «Τάσις» είναι δυνατόν να αποδώση την μανίαν εξευρέσεως νέων υλών, σχημάτων και τρόπων εργασίας. Τούτο παρατηρείται ιδίως, εις την γλυπτικήν, όπου θαυμάζει κανείς την επινοητικότητα των καλλιτεχνών εις την εξεύρεσιν υλών και σχημάτων. Διερωτώμαι εάν είδον έστω και έν έργον εκ μαρμάρου.¹⁶¹ Εν τέλει, τα εκθέματα, άλλοτε υπερεξεζητημένα, άλλοτε απλοϊκά, εντυπωσιάζουν με την ανορθοδοξίαν των, δεν ξεύρω όμως αν μεταδίδουν κάποιον περιεχόμενον. Εν τω ανωτέρω πλαισίω, την προσοχήν μου συνεκράτησαν περισσότερον τα περίπτερα του Βελγίου και της Ισπανίας, των οποίων τα εκθέματα, κατά την γνώμην μου, δεν κατειναλίσκοντο μόνον εις την παρουσίαν αλλόκοτων κατασκευών».¹⁶²

Στον αντίποδα και με τόνο αυστηρά πολιτικό, ο Γενικός Πρόξενος της Βενετίας, το 1972, στην αναφορά του προς την Πρεσβεία της Ρώμης και το Υπουργείο Εξωτερικών για τα εγκαίνια του ελληνικού περιπτέρου στην 36η Μπιενάλε, δεν

¹⁶¹ Η αισθητική επιλογή του μάρμαρου, ως ιδανικού καλλιτεχνικού μέσου στη γλυπτική, συναντάται συχνά στις προτιμήσεις στελεχών που υπηρετούσαν κατά τη διάρκεια της Επταετίας. Το γεγονός αυτό παραπέμπει στην ιδεολογική εμμονή του καθεστώτος σε αισθητικές αντιλήψεις του παρελθόντος, όπου κυριαρχούσαν ο ακαδημαϊσμός και ο κλασικισμός. Το μέτρο και η αρμονία του κλασικού ιδεώδους ήταν συνυφασμένα ιδεολογικά με τη χρήση του μαρμάρου στη δημόσια γλυπτική, με αποτέλεσμα το συγκεκριμένο υλικό να αποτελέσει προπαγανδιστικό όχημα για πολλά απολυταρχικά καθεστάτα.

¹⁶² Έγγραφο του Βασιλικού Προξενείου της Ελλάδος εν Βενετία, με αρ. πρωτ. 1259/3.8.1968. Φάκελος 1968 με τίτλο: «Μόνιμος Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας». Αρχείο ΥΠΠΟ.

υπαινίσσεται απλώς, αλλά αναπτύσσει ξεκάθαρα έναν καθεστωτικό λόγο, ασκώντας δριμεία κριτική για τις υπάρχουσες διεθνείς καλλιτεχνικές τάσεις και τον τρόπο που αντιμετωπίζεται επικοινωνιακά από τα διεθνή μέσα μαζικής ενημέρωσης η Χούντα των Συνταγματαρχών.¹⁶³

Στον καλλιτεχνικό του απολογισμό γράφει: «*Η κριτική δια τα εφετεινά εκθέματα δεν υπήρξεν και τόσον ενθουσιώδης. Ιδιαίτεραν έκρηξιν θυμού και αλληλοσυγκρουόμενων απόψεων εδημιούργησαν οι ιταλοί, άγγλοι, γάλλοι και αμερικανοί καλλιτέχνη δια τα όντως λίαν τολμηρά έργα των τα οποία ξεφεύγουν της έννοιας της τέχνης. Μέσα εις τον περίεργον αυτόν κυκεώνα “νεωτέρας τέχνης”, αντιδράσεως, κεκαλυμμένης αναρχικής εκφράσεως και πολιτικολογίας, το περίπτερον της Ελλάδος, με τα κάπως πιο κλασσικά - όσο και μοντέρνα - έργα των εκλεγέντων υπό της εν Αθήναις Επιτροπής, ζωγράφων Δημήτρη Μυταρά και Αλέκου Φασιανού, χαρακτου Μανώλη Πηλαδάκη και γλύπτου Θύμιου Πανουργιά, ενεφανίσθη ως εν των καλλιτέρων της εφετεινής Εκθέσεως». Στη συνέχεια αναφερόμενος στην τηλεοπτική και δημοσιογραφική κάλυψη της ελληνικής συμμετοχής και αφού εκδηλώσει την άποψη ότι έγινε το καλύτερο δυνατό από ελληνικής πλευράς, εκφράζει τις επιφυλάξεις του ως προς την αντιμετώπιση των ξένων ανταποκριτών, λέγοντας: «*Και λέγω το δυνατόν καλύτερο, καθ’ όσον υπήρξαν και τινε κρούσματα άλλων άγγλων, γάλλων και ιταλών δημοσιογράφων οίτινες προσεπάθησαν φορτικώτατα να εκμαιεύσουν από τους ημετέρους καλλιτέχνας κατηγορίας κατά της Ελληνικής Κυβερνήσεως. Είς, μάλιστα, κατά τον κ. Μυταρά, προσεπάθη επιμόνως να αποσπάση από αυτόν ότι η τέχνη εν Ελλάδι «κατευθύνεται» και ότι «καταπατείται» η ελευθέρα έκφρασις. Παρά ταύτα όμως, άπαντες οι ημέτεροι αντέκρουσαν τας εν λόγω κακοηθείας μετά φανατισμού».*¹⁶⁴*

¹⁶³ Στους κόλπους της ιταλικής Αριστεράς το καθεστώς των Συνταγματαρχών αντιμετωπίστηκε με ιδιαίτερη εχθρότητα και σε θεσμικό επίπεδο. Αξιοσημείωτη υπήρξε τον Σεπτέμβριο του 1971 η κίνηση του τότε δημάρχου της Μπολόνια, Renato Zangheri, ο οποίος ένα μόλις χρόνο μετά την ανάλυση των καθηκόντων του απαφάσισε την ανέγερση γλυπτού, αφιερωμένου στη μνήμη του Γρηγόρη Λαμπράκη στην ομώνυμη πλατεία της πόλης (Piazza Lambrakis). Κύριος ομιλητής στην τελετή εγκαινίων ήταν ο Μίκης Θεοδωράκης και η εκδήλωση αφιερώθηκε στον αντιφασιστικό και αντιδικτατορικό αγώνα των Ελλήνων. Το μεγάλων διαστάσεων γλυπτό «Ο αθλητής» είχε φιλοτεχνήσει ο Κώστας Κουλεντιανός το 1963. Η επιγραφή στη βάση του αγάλματος γράφει: «*A Grigoris Lambrakis e alla Grecia antifasista. I Bolognesi fieri della libertà riconquistata con la resistenza*». Βλ. σχετικά, Emanuele Grieco, *Voci del Villagio, Persone, luoghi, avvenimenti, 1957-2007: 50 anni di storia del Villagio Due Madonne*, Delta 3, Bologna 2008.

¹⁶⁴ Διαβιβαστικό έγγραφο του Υπουργείου Εξωτερικών προς το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, με αριθμό πρωτ. 6Δ Φ4266.2/22/ΑΣ869/5-7-1972, Φάκελος 1972, με τίτλο: «Μόνιμος Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας». Αρχείο ΥΠΠΟ.

3. Οι αντιδράσεις και η αμφισβήτηση του καθεστώτος από τους Έλληνες δημιουργούς

Επιστρέφοντας πάλι στην περιγραφή των τεκταινόμενων στο εσωτερικό της χώρας και στον τρόπο με τον οποίο εκφράστηκε η διαμαρτυρία των Ελλήνων εικαστικών στη συνακόλουθη λογοκρισία και καταπίεση της Δικτατορίας, οφείλουμε να επισημάνουμε ότι στους πρώτους χρόνους του καθεστώτος οι καλλιτέχνες αντέδρασαν με σιωπή και αμηχανία.

Η 10η Πανελλήνια Έκθεση, που είχε εγκαινιαστεί στο Ζάππειο μία εβδομάδα πριν από την 21η Απριλίου 1967, κλείνει και δεν γράφεται καμία κριτική στον τότε λογοκριμένο τύπο, καθώς αποτελούσε επιλογή της προηγούμενης κυβέρνησης. Η πλειοψηφία των εικαστικών καλλιτεχνών επέλεξε αυθόρμητα να απέχει από όλες τις κρατικές εκδηλώσεις, αλλά και γενικότερα να μην εκθέτει ατομικά ή ομαδικά, ως ένδειξη διαμαρτυρίας προς το καθεστώς. Δύο χρόνια αργότερα, όμως, αυτή η μορφή αντίδρασης κρίθηκε από τους ίδιους τους δημιουργούς, ως ουτοπική στάση που θα έθετε σε κίνδυνο την ήδη φτωχή εγχώρια εικαστική σκηνή.¹⁶⁵

Το δικτατορικό καθεστώς οργάνωσε συνολικά τρεις Πανελλήνιες εκθέσεις, το 1969, το 1971 και το 1973. Στις 15 Ιουνίου του 1969, ο υφυπουργός Προεδρίας της Κυβερνήσεως Κωνσταντίνος Βοβολίνης εγκαινίασε στο Ζάππειο Μέγαρο τη 10η Πανελλήνια Έκθεση, φροντίζοντας λίγους μήνες νωρίτερα το υπουργείο του οποίου ήταν πολιτικός προϊστάμενος να θέσει υπό την αρμοδιότητά του τον έλεγχο του Εικαστικού Επιμελητηρίου και την εποπτεία της επίσημης εκθεσιακής πολιτικής του κράτους.¹⁶⁶

Αξιοσημείωτο για την ιστορία των Πανελληνίων Εκθέσεων ήταν το γεγονός ότι σ' αυτή την Έκθεση, στην οποία έλαβαν μέρος 382 καλλιτέχνες και παρουσιάστηκαν συνολικά 695 έργα, η επιτροπή που θα επέλεγε τους καλλιτέχνες και τα εκθέματα, ορίζονταν ως «συμβουλευτική» και όχι «κριτική». Προφανώς, γιατί την τελική απόφαση θα έπαιρνε κάποιος «άλλος», και όχι τα ίδια τα μέλη που ορίστηκαν για το

¹⁶⁵ Βλ. σχετικά, Πέγκυ Κουνενάκη, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973*, Εξάντας, Αθήνα 1988, σελ. 21-23. Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης – Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2005, σ. 13.

¹⁶⁶ Β.Δ 185/1969 «Περί των μεταφερόμενων εις το Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως υπηρεσιών και θέσεων των Διευθύνσεων α) Γραμμάτων, Θεάτρου και Κινηματογράφου β) Καλών Τεχνών του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας» (ΦΕΚ 32/Α/18.3.1969). Η έκδοση του συγκεκριμένου Βασιλικού Διατάγματος και η απώλεια ελέγχου του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου από τους καλλιτέχνες, οδήγησαν στην παραίτηση του Προέδρου και του Γενικού Γραμματέα του Επιμελητηρίου, Ανδρέα Γεωργιάδη και Τάσου Χατζή, αντίστοιχα. Βλ. σχετικό έγγραφο. Αρχείο ΥΠΠΟ.

λόγο αυτό.¹⁶⁷ Και βέβαια στο κείμενο του καταλόγου που ο αρμόδιος υφυπουργός προλογίζει την έκθεση γίνονται σαφή τόσο τα κριτήρια όσο και ο τρόπος επιλογής των καλλιτεχνών: «Διότι, το να ασκή τις, επί παραδείγματι, την γλυπτικήν ή την αρχιτεκτονικήν, υπό τους πρόποδας της Ακροπόλεως, απαιτείται πλήρης συναίσθησις της οφειλής προς το παρελθόν και του καθήκοντος προς το μέλλον. Δεν είναι δε του παντός το να καταστή τις ένδοξος απόγονος ενδοξοτάτων προγόνων. Ιδού διατί το υψηλόν φρόνημα των νεωτέρων Ελλήνων δια το παρελθόν, φρόνημα ενισχυόμενον και τονούμενον από της ευτυχούς Απριλιανής Χαραυγής, δέον να έχη ως απαραίτητον αντιστάθμισμα την αμετακίνητον πίστιν προς την αναζήτησιν της τελειότητος και προς την πραγματοποίησιν του ευγενούς και του ευγενεστέρου. Η αναζήτησις της τελειότητος και η πραγματοποίησις του ευγενεστέρου, απαιτούν ειδικήν καλλιέργειαν της ψυχής και ρωμαλέαν σύστασιν ταύτης. Τούτο προϋποθέτει την ύπαρξιν εξόχως ισχυρών εθνικοπνευματικών θεμελίων [...] Τα έργα δε ταύτα είναι, κυρίως, τα υπό της εξ ειδικής συμβουλευτικής Επιτροπής επιλεγέντα. Βεβαίως, και η οργάνωσις της Εκθέσεως ταύτης ευρέθη ενώπιον του αυτού προβλήματος το οποίον βασικώς ανακλύπτει κατά την προετοιμασίαν πάσης αναλόγου Εκθέσεως και το οποίον πάντοτε είναι και δισηπίλυτον: το πρόβλημα, δηλαδή της επιλογής των έργων. Η κρίσις των καλλιτεχνικών δημιουργημάτων δεν είναι δυνατόν να στηρίζεται επί κανόνων απαραβάτων. Πλην των βασικών στοιχείων, άτινα δύναται να υπαχθούν υπό απολύτως αντικειμενικήν κρίσιν, τα λοιπά υπάγονται υπό κρίσιν της οποίας το αντικειμενικόν και το υποκειμενικόν δεδομένον αλληλοεπηρεάζονται και αλληλοσυναρτώνται».¹⁶⁸

Στις επόμενες «Πανελλήνιες» της Επταετίας ίσχυσε ό,τι και στις υπόλοιπες κρατικές πρωτοβουλίες που έλαβαν χώρα μετά το 1970. Όπως συνέβη στην περίπτωση των εθνικών βραβείων και των εθνικών συμμετοχών στη Μπιενάλε Βενετίας, το καθεστώς προσέγγισε την καλλιτεχνική κοινότητα με όρους φαινομενικά αντικειμενικούς, προκειμένου να κάμψει την αντίσταση της πλειοψηφίας των δημιουργών και να σπάσει το άτυπο καλλιτεχνικό μποϊκοτάζ. Σ' αυτό το πλαίσιο το Υπουργείο αποδέχθηκε της οργανωτικές μεταβολές που είχε αιτηθεί το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο ήδη από το 1968, αλλά μόνο ως προς το σκέλος που αφορούσε την

¹⁶⁷ Μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής για τη συγκεκριμένη έκθεση ήταν οι Αντώνιος Σώχος, Γιάννης Μόραλης, Κωνσταντίνος Γραμματόπουλος, Μαρίνος Καλλιγιάς, Πάνος Βαλσαμάκης, Γιώργος Βαρλάμος, Κωνσταντίνος Ηλιάδης, Δημήτρης Φερεντίνος και Τάσος Χατζής.

¹⁶⁸ *Γ' Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις*, Υπουργείον Προεδρίας Κυβερνήσεως/Γενική Διεύθυνσις Γραμμάτων και Καλών Τεχνών, Αθήνα 1968, σελ. 7-8.

επιτροπή κρίσης, καθώς ο έλεγχος και η εποπτεία της έκθεσης παρέμεινε και πάλι στα χέρια του καθεστώτος.¹⁶⁹ Και εν μέρει το κατάφερε, καθώς οι υποψήφιοι καλλιτέχνες που δήλωσαν συμμετοχή στην τελευταία «Πανελλήνια» της δικτατορίας το 1973 ανέρχονταν στους 1389, αριθμός διόλου ευκαταφρόνητος, αν παρατηρήσει κανείς ότι στην Πανελλήνια του 1967 είχαν δηλώσει συμμετοχή περί τους 1072 υποψήφιους καλλιτέχνες. Δεν ήταν τυχαίο ότι στους καταλόγους της 11ης¹⁷⁰ και 12ης¹⁷¹ Πανελληνίας Έκθεσης, αντίστοιχα, ο υφυπουργός Προεδρίας, Δημήτρης Τσάκωνας και ο υπουργός Πολιτισμού και Επιστημών, Κωνσταντίνος Παναγιωτάκης, επισήμαναν στα κείμενά τους, ως μη όφειλαν, τον ανεξάρτητο χαρακτήρα του έργου που επιτέλεσαν οι «κριτικές» επιτροπές και εξήραν με δεικτικό τρόπο την αντικειμενική τους κρίση.¹⁷²

Ωστόσο οι μάσκες έπεσαν με τον πιο εκκωφαντικό τρόπο και η απροκάλυπτα παρεμβατική διάθεση που επέδειξε το καθεστώς απέναντι στην εικαστική κοινότητα ήρθε να επισημοποιηθεί με τον πιο ανατρεπτικό τρόπο, όταν δύο μέλη της κριτικής επιτροπής για την επιλογή έργων και καλλιτεχνών στην Πανελλήνια έκθεση του 1973, οι εικαστικοί Θύμιος Πανουργιάς και Γιώργος Ιωάννου, έστειλαν για δημοσίευση μια επιστολή στην εφημερίδα *Το Βήμα*, καταγγέλλοντας τις πιέσεις που δέχθηκε η κριτική επιτροπή προκειμένου να αυξηθεί ο αριθμός των συμμετεχόντων με συγκεκριμένα ονόματα καλλιτεχνών που επιθυμούσε η πολιτική ηγεσία του τότε Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών.¹⁷³ Χρειάστηκαν πολλές συνεδριάσεις και πολλές επίσημες και προσωπικές επιστολές για να υπαναχωρήσει η κριτική επιτροπή... αλλά εις μάτην. Τότε το Υπουργείο κατέφυγε στη γνωμοδότηση του Νομικού Συμβουλίου του Κράτους, το οποίο στις 7.4.1973 απεφάνθη υπέρ των συμφερόντων

¹⁶⁹ Υπουργική απόφαση με αρ. πρωτ. 1622/618/19.2.1971 και θέμα: «Περί κανονισμού οργάνωσης της ΙΑ΄ Πανελληνίου Καλλιτεχνικής Εκθέσεως» (ΦΕΚ 136/Β/19.2.1971). Αρχείο ΥΠΠΟ.

¹⁷⁰ Μέλη της κριτικής επιτροπής ήταν οι Αγήνωρ Αστεριάδης, Ανδρέας Γεωργιάδης, Κωνσταντίνος Ηλιάδης, Δημήτρης Κέντακας, Γιάννης Κολέφας, Γιώργος Μόσχος, Κούλα Μπεκιάρη, Νίκος Νικολάου, Πάρις Πρέκας, Νίκος Σοφιαλάκης, Βάσος Φαλιρέας και Τίτσα Χρυσοχοΐδου.

¹⁷¹ Μέλη της κριτικής επιτροπής ήταν οι Δημήτρης Καλαμάρας, Θεόδωρος Αναγνωστόπουλος, Στυλιανός Αρτεμάκης, Παναγιώτης Βαλσαμάκης, Ελένη Ζέρβα, Γιώργος Ιωάννου, Μαρία Κανελλοπούλου, Ευθύμιος Πανουργιάς, Μανώλης Πηλαδάκης, Αλέξανδρος Τσάτσος, Νίκος Νικολάου, Γεώργιος Βελισσαρίδης και Δημήτρης Παπαστάμος.

¹⁷² Βλ. σχετικά *11η Πανελληνίου Καλλιτεχνική Έκθεση*, Υπουργείον Προεδρίας Κυβερνήσεως, Γενική Διεύθυνσις Πολιτιστικών Υποθέσεων. Διεύθυνσις Καλών Τεχνών, Αθήνα 1971 και *12η Πανελληνίου Καλλιτεχνική Έκθεση*, Υπουργείον Πολιτισμού και Επιστημών. Γενική Διεύθυνσις Πολιτιστικών Υποθέσεων. Διεύθυνσις Καλών Τεχνών, Αθήνα 1973.

¹⁷³ «Η επιλογή των έργων της 12ης Πανελληνίου», *Το Βήμα*, 3.4.1973.

του Υπουργείου, προσφέροντας τη δυνατότητα στον τότε Υπουργό Πολιτισμού Κωνσταντίνο Παναγιωτάκη να προβεί στην υπογραφή μιας απόφασης, με την οποία θα συγκροτούνταν μια νέα επιτροπή αξιολόγησης για την επιλογή των ήδη απορριφθέντων έργων και καλλιτεχνών.¹⁷⁴ Η νέα επιτροπή που τελικά αύξησε τον αριθμό των παρουσιαζόμενων έργων από 782 σε 927 αποτελούνταν από τους Γεώργιο Βελισσαρίδη, Πρόεδρο του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου, Νικόλαο Νικολάου, Διευθυντή της ΑΣΚΤ και Δημήτρη Παπαστάμου, Διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης.¹⁷⁵

Στον αντίποδα η προοδευτική καλλιτεχνική κοινότητα της χώρας αντιδρά. Την άνοιξη του 1971, ως απάντηση στην παρωδία της «επίσημης τέχνης» της 11ης Πανελλήνιας Έκθεσης, 36 καλλιτέχνες εκθέτουν έργα τους στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών - Χίλτον και στη γκαλερί Νέες Μορφές. Πρόκειται για δύο αλληλένδετες εκδηλώσεις, οι οποίες ανεπίσημα έλαβαν τον χαρακτήρα «αντιπανελληνίων».¹⁷⁶

Σε αισθητικό επίπεδο, οι εικαστικοί που αντέδρασαν στράφηκαν προς τα πρωτοποριακά ρεύματα κυρίως του κριτικού ρεαλισμού, του νεοντανταϊσμού και της εννοιολογικής τέχνης, εκφράζοντας μέσω διαφορετικών υφολογικών προσεγγίσεων την αντίθεσή τους στο ομιχλώδες παρόν του καθεστώτος, με όχημα την πολιτική τέχνη.¹⁷⁷ Μεταξύ καλλιτεχνών και κοινού διαμορφώνονται σχέσεις αλληλεγγύης, έχοντας ως σημείο σύγκλησης τη δημιουργία νέων κωδίκων επικοινωνίας, οι οποίοι ήταν δύσκολο να αποκρυπτογραφηθούν από τους κατασταλτικούς μηχανισμούς του καθεστώτος. Σχετικά με το θέμα η ιστορικός τέχνης Μάρθα Χριστοφόγλου θα υποστηρίξει ότι *«αυτή η ενδιαφέρουσα μορφή αντιδικτατορικής αλληλεγγύης διευκόλυνε, μεταξύ άλλων, την υποδοχή καλλιτεχνικών προτάσεων, οι οποίες πριν από λίγα χρόνια θεωρούνταν ακραίες. Τόσο οι καλλιτέχνες όσο και οι θεατές ήταν πιο έτοιμοι από ποτέ να υπερβούν τον παραδοσιακό συντηρητισμό του μέσου νεοέλληνα της*

¹⁷⁴ Βλ. σχετικά, υπουργική απόφαση με αρ. πρωτ.1210/10.4.1973. Αρχείο ΥΠΠΟ.

¹⁷⁵ Βλ. σχετικά, Ελευθερία Δελαζάνου, «Θεσμική τέχνη και πολιτικός παρεμβατισμός κατά τη δικτατορία της 21ης Απριλίου. Η περίπτωση των Πανελλήνιων καλλιτεχνικών εκθέσεων στο Ζάππειο Μέγαρο», στο Λία Γυϊόκα, Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2021, σελ. 45-57.

¹⁷⁶ Βλ. σχετικά, Πέγκυ Κουνενάκη, *ό.π.*, σημ. 1, σ. 25.

¹⁷⁷ Βλ. σχετικά, Ελευθερία Δελαζάνου, Σπύρος Μοσχονάς, «Η Ελλάδα στον γύψο, οι καλλιτέχνες στις επάλξεις» στο Γιάννης Μπόλης, Δόμνα Γούναρη (επιμ.), *Εναντίωση. Η τέχνη σε σκοτεινά χρόνια, 1967-1974*, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Αθήνα 2018, σελ.32.

εποχής. Οι ριζοσπαστικές μορφές, όπως και οι ριζοσπαστικές ιδεολογίες, είχαν αυξημένη απήχηση σε κύκλους της διανόησης, της αισθητικής πρωτοπορίας και της φοιτητικής νεολαίας ίσως επειδή η δικτατορία έκανε ό,τι μπορούσε για να καταπνίξει κάθε τι το ριζοσπαστικό».¹⁷⁸

Η επαναδραστηριοποίηση ξεκινά, λοιπόν, τον Απρίλιο του 1969 με την ιστορική έκθεση του Γιάννη Γαϊτή στη *Νέα Γκαλερί*.¹⁷⁹ Ένα μήνα μετά στην ίδια αίθουσα τέχνης σειρά παίρνει ο Βλάσης Κανιάρης, με την πραγματοποίηση μιας έκθεσης, που αποτέλεσε ιστορικό γεγονός για το τολμηρό αντιστασιακό της μήνυμα, κυρίως μέσα από τη συνεχή συμβολική παρουσία του γύψου και των κόκκινων γαρύφαλλων στο έργο του. Χρησιμοποιώντας αντισυμβατικά υλικά, όπως γύψο, συρματόπλεγμα, υφάσματα, ρούχα και αυτούσια πραγματικά αντικείμενα, ο Κανιάρης επιστρατεύει τη συμβολική γλώσσα, προβάλλοντας εννοιολογικά εκείνα τα στοιχεία που θα γίνονταν ευθέως αντιληπτά από το κοινό. Μάλιστα αντί καταλόγου, ο Κανιάρης διένειμε στους επισκέπτες γύψινα πλακάκια, στα οποία φύτεωναν ψεύτικα γαρύφαλλα.¹⁸⁰

Ακολούθησε τον Οκτώβριο του 1969 στην γκαλερί Άστορ η έκθεση των έξι, ή αλλιώς, η έκθεση των *Έξι ζωγράφων* (Γιάννης Βαλαβανίδης, Βαγγέλης Δημητράς, Βάσω Κυριάκη, Σωτήρης Σόρογκας, Γιώργος Μήλιος και Μαρία Καραβέλα), οι οποίοι χρησιμοποίησαν αντί κειμένου στον κατάλογο της έκθεσης το σύνθημα του γαλλικού Μάη «*Να είστε ρεαλιστές, να ζητάτε το αδύνατο*».¹⁸¹

Ο Δημοσθένης Κοκκινίδης δημιουργεί ανδρικές και γυναικείες φιγούρες, θύματα της βίας του δικτατορικού καθεστώτος, μεταφέροντας τα συναισθήματα αγωνίας και φόβου των φυλακισμένων της εποχής, σε μια ενότητα που παρουσίασε στην Γκαλερί Ζουμπουλάκη το 1971.¹⁸² Αίσθηση προκάλεσαν, επίσης, η έκθεση της Μαρίας Καραβέλα το 1971 με έντονα πολιτικά μηνύματα, η έκθεση της Βάσως Κατράκη το 1972 αμέσως μετά την αποφυλάκισή της από την Γυάρο, στην οποία εξορίστηκε κατά την περίοδο της δικτατορίας, καθώς και η πολυσυζητημένη έκθεση με τους

¹⁷⁸ Βλ. σχετικά, Μάρθα - Έλλη Χριστοφόγλου, «Η καταλυτική επίδραση της δικτατορίας», *Η Καθημερινή*, Ένθετο Επτά Ημέρες, 9.01.2005.

¹⁷⁹ Βλ. σχετικά: Ντένης Ζαχαρόπουλος, «Γιάννης Γαϊτής», σειρά *Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί*, έκδοση της εφ. *Τα Νέα*, Αθήνα 2009. Γιάννης Μπόλης, Δόμνα Γούναρη (επιμ.), «Εναντίωση», *ό.π.*, σελ.7-8.

¹⁸⁰ Βλ. σχετικά, Μπία Παπαδοπούλου, *ό.π.* σημ. 2, σ.19.

¹⁸¹ Βλ. σχετικά, Μπία Παπαδοπούλου, «Χρονολόγιο», στο Ειρήνη Γερογιάννη, Χριστόφορος Μαρίνος, Μπία Παπαδοπούλου (επιμ), *Μαρία Καραβέλα / Maria Karavela*, Aica Hellas, Αθήνα 2015, σελ. 54.

¹⁸² Βλ. σχετικά, Δημοσθένης Κοκκινίδης, *Δ. Κοκκινίδης*, Γκαλερί Ζουμπουλάκη, Αθήνα 1971. Αρχείο Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης.

εγκλωβισμένους σε λευκούς κύβους ανθρώπους του Δημήτρη Αληθινού, που πραγματοποιήθηκε στην «Ωρα» το 1973. Την ίδια χρονιά, η Ασφάλεια κατέβασε από τους τοίχους της Αίθουσας Τέχνης Αθηνών την έκθεση του Ηλία Δεκουλάκου για λόγους προσβολής της δημοσίας αιδούς, εξαιτίας των απεικονιζόμενων προσβλητικών γυμνών, και όχι για την υποκρύπτουσα ειρωνεία, τον κυνισμό και το χιούμορ που επιστράτευσε ο Έλληνας εικαστικός για να ασκήσει κριτική στη στρατιωτική δικτατορία, τους συμβολισμούς της οποίας δεν ήταν σε θέση να αποκρυπτογραφήσουν οι κατασταλτικοί μηχανισμοί του καθεστώτος.¹⁸³

Η έκθεση της Καραβέλα εγκαινιάστηκε στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών - Χίλτον στις 10 Μαΐου 1971, αποτελώντας μόλις τη δεύτερη δημόσια παρουσίαση του έργου της που αφορούσε στην έρευνά της για την έννοια του τρισδιάστατου χώρου, μετά από εκείνη στην Γκαλερί Άστορ τον Νοέμβριο του 1970. Είναι εντυπωσιακό και ταυτοχρόνως παράδοξο που θεσμοί όπως το Χίλτον διαδραμάτισαν το ρόλο ενός προστατευτικού κελύφους για τα νέα αισθητικά ρεύματα και τα αντιστασιακά μηνύματα. Στη συγκεκριμένη έκθεση, η Ελληνίδα εικαστικός έκτισε μέσα στην αίθουσα τοίχους από πυρότουβλα και δημιούργησε περάσματα για τον επισκέπτη με μακάβριες θεατρικές σκηνές, ενώ σε μια γωνιά τοποθέτησε την καρέκλα του ανακριτή και έγραψε στον τοίχο τη λέξη «βοήθεια», παραπέμποντας συμβολικά στο περιβάλλον της σκληρής καθημερινότητας που επικρατούσε στις φυλακές του καθεστώτος. Η έκθεση, όπως ήταν φυσικό, λογοκρίθηκε από την αστυνομία μετά από τρεις ημέρες και η Καραβέλα έφυγε για το Παρίσι, συνεχίζοντας την αντιστασιακή της δράση, η οποία της στέρησε τη δυνατότητα να επιστρέψει στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας.¹⁸⁴

Η κριτικός τέχνης Έφη Ανδρεάδη σχολιάζει στο *Βήμα*, σχετικά με αυτήν την πρωτοποριακή για τα ελληνικά δεδομένα έκθεση: «Σε σύγκριση με το προηγούμενο (περιβάλλον) της Γκαλερί Άστορ είναι λιγότερο θεατρικό με περισσότερη αιχμή και πρόθεση να ελευθερωθή από τον αισθητισμό, τόσο που η μαρτυρία της τείνει να ανήκει στην «αντι-τέχνη». Το πλησίασμα της Τραγικής πραγματικότητας το θέλει να είναι άμεσο και να παίζει όσο περισσότερο μπορεί τον ρόλο μιας αναπαράστασης. Μοιάζει μ' αυτόν τον ψεύτικο πόλεμο που σκηνοθετήσανε φοιτητές και παλιοί πολεμιστές στις

¹⁸³ Βλ. σχετικά, Ηλιάννα Μόρτογλου, «Από το μαύρο της σιωπής στο αιματηρό κόκκινο», *Ριζοσπάστης*, Ένθετο 7 μέρες μαζί, 16.11.2003. doi: <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=2047339>.

¹⁸⁴ Για τη ζωή και το έργο της Μαρίας Καραβέλα βλ. Ειρήνη Γερογιάννη, Χριστόφορος Μαρίνος, Μπία Παπαδοπούλου (επιμ), *Μαρία Καραβέλα / Maria Karavela*, Aica Hellas, Αθήνα 2015.

*Ηνωμένες Πολιτείες, όταν, με οδομαχίες, με όπλα παιχνίδια και κόκκινο μελάνι που έβαφε την άσφαλτο, ξάφνιασαν και αναστάτωσαν τους πλούσιους δρόμους των ειρηνικών τους πόλεων, δίνοντας για λίγη ώρα την γεύση του πολέμου στο Βιετνάμ στους ανύποπτους πολίτες. Αυτή η παράδοξη, σχεδόν σουρρεαλιστική αντινομία λειτουργεί και εδώ, μιά και ένα τέτοιο θέμα προβάλλεται μέσα στους αρωματισμένους και κλιματιζόμενους χώρους του Χίλτον».*¹⁸⁵

Εντός αυτού του πολιτικού κλίματος κινήθηκαν και οι «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές», μία ομάδα πέντε καλλιτεχνών (Γιάννης Βαλαβανίδης, Κλεοπάτρα Δίγκα, Κυριάκος Κατζουράκης, Χρόνης Μπότσογλου, Γιάννης Ψυχοπαίδης), που συγκροτήθηκε εν μέσω δικτατορίας, το 1971. Η πρώτη ομαδική έκθεση πραγματοποιήθηκε το 1972 στο Ινστιτούτο Γκαίτε της Αθήνας και η δεύτερη ένα χρόνο αργότερα στην «Γκαλερί Κοχλίας» στην Θεσσαλονίκη. Όπως αναφέρει η Πέγκυ Κουνενάκη σε άρθρο της στην *Αυγή*, η Ομάδα αποτελούνταν από πέντε νέους ταλαντούχους απόφοιτους της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας. Κοινό σημείο αναφοράς υπήρξε η μαθητεία τους στο εργαστήρι του Γιάννη Μόραλη, εκτός του Γιάννη Ψυχοπαίδη, ο οποίος παρακολουθούσε μαθήματα χαρακτηριστικής στο εργαστήρι του Κώστα Γραμματόπουλου. Ως ιδεολογικός συνδετικός κρίκος όλων λειτούργησε η ένταξή τους σε διαφορετικές εκφράσεις του αριστερού χώρου, με εξαίρεση τον Γιάννη Βαλαβανίδη που ήταν και επίσημα οργανωμένος στη Σπουδαστική Οργάνωση της ΕΔΑ. Κάποιοι ήταν συνδικαλιστικά στελέχη του φοιτητικού κινήματος την κρίσιμη διετία 1966-1967. Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης ήταν πρόεδρος, ο Κυριάκος Κατζουράκης αντιπρόεδρος και η Κλεοπάτρα Δίγκα μέλος του Δ.Σ. του Συλλόγου Σπουδαστών της ΑΣΚΤ. Η επιβολή της δικτατορίας, όμως, κατάργησε οποιαδήποτε μορφή ελεύθερου συνδικαλισμού και αυτοί έμελλε να αποτελέσουν το τελευταίο ιστορικό προεδρείο. Ένας άλλος συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα μέλη της ομάδας στάθηκε η συμμετοχή και η συνεργασία των Γιάννη Βαλαβανίδη, Κυριάκου Κατζουράκη, Χρόνη Μπότσογλου και Γιάννη Ψυχοπαίδη στην «Ομάδα Τέχνης Α΄» και στην *Επιθεώρηση Τέχνης*. Ο ιστορικός και κριτικός τέχνης Γιώργης Πετρήs και ο Μίμης Δεσποτίδης τους έδιναν τη δυνατότητα να εικονογραφούν κείμενα, να γράφουν και να συμμετέχουν σε συζητήσεις για την τέχνη και για τη διαμόρφωση μιας αριστερής, προοδευτικής και ανανεωτικής άποψης για τον πολιτισμό. Οι Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές ήταν οι πρώτοι που μίλησαν για

¹⁸⁵ Εφη Ανδρεάδη, «Έργα του Παύλου και η έκθεση χώρου της Μαρίας Καραβέλα», *Το Βήμα*, 13.5.1971.

«ομαδικό» εικαστικό έργο, για εμπορευματοποίηση της τέχνης και για κοινωνική δραστηριοποίηση των καλλιτεχνών. Ήταν αυτοί που εισήγαγαν στον ελληνικό χώρο τον όρο «κοινωνικοποιημένη τέχνη» και την έννοια του «κριτικού ρεαλισμού», σύμφωνα με τον οποίο το αντικείμενο δεν σηματοδοτείται μόνο από την αισθητική του ποιότητα, αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί στην κοινωνία. *«Πρωταγωνιστικό ρόλο στα έργα και των πέντε έπαιζε η φωτογραφία. Κοινό στοιχείο τους ο σχολιασμός εικόνων των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, που τελικά λειτούργησε και σαν κύριος θεματικός άξονας του έργου τους. Σε κάποια έργα κυριαρχούσαν στιγμιότυπα της καθημερινότητας, μέσα όμως από την απόσταση που πάντα δημιουργεί η καταγραφή τους από το φωτογραφικό φακό, ενώ σε άλλα η επαναδιατύπωση του φωτογραφικού θέματος από τον καλλιτέχνη, ως έμμεσο σχόλιο στη γλώσσα των ΜΜΕ και την ιδεολογία των εικόνων»*.¹⁸⁶ Στα έργα που παρουσιάστηκαν στις δύο εκθέσεις, αναφέρει η Ελληνίδα κριτικός, διακρίνονταν μια οξεία παρατήρηση του περιβάλλοντος κόσμου, μια συναρπαστική ερμηνεία μιας πραγματικότητας αναγνωρίσιμης από όλους, μια κριτική ματιά στην κοινωνική σύμβαση που καθόριζε το νέο μοντέλο ζωής που προωθούσαν εκείνη την εποχή τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης. Το καλοκαίρι του 1971 τα μέλη της Ομάδας θα συντάξουν και θα δημοσιεύσουν στο *Χρονικό '71* το πρώτο τους μανιφέστο με τίτλο: «Η λειτουργία του έργου τέχνης» και η πρώτη παρουσίαση των έργων τους ήταν αποτέλεσμα των συγκεκριμένων καλλιτεχνικών προβληματισμών.¹⁸⁷ Ωστόσο, όπως μας πληροφορεί η Κουνενάκη, η παρουσίαση της Ομάδας στο γερμανικό Ινστιτούτο έγινε σε μια εποχή που τα περισσότερα μέλη της ήταν διασκορπισμένα εκτός Ελλάδας και αυτό από μόνο του δημιουργούσε εντάσεις, που συνήθως ηρεμούσαν με την παρέμβαση των ψυχραιμότερων. Ο Χρόνης Μπότσογλου και η Κλεοπάτρα Δίγκα βρίσκονταν στο Παρίσι, ενώ ο Γιάννης Ψυχοπαίδης στο Μόναχο. Οι μοναδικοί που παρέμειναν στην Ελλάδα κατά τη συγκεκριμένη περίοδο ήταν οι Γιάννης Βαλαβανίδης και Κυριάκος Κατζουράκης. Η έκθεση στο Γκαίτε είχε τεράστια επιτυχία, καθώς υπολογίζεται, όπως αναφέρει η Πέγκυ Κουνενάκη, ότι την είδαν 4.000 άτομα, αριθμός αρκετά μεγάλος για τα εικαστικά δρώμενα και τα πολιτικά δεδομένα της εποχής, με αποτέλεσμα το Ινστιτούτο να παρατείνει την διάρκειά της για ένα ακόμη δεκαήμερο.

¹⁸⁶ Πέγκυ Κουνενάκη, «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές», *Η Αυγή*, 27.2.2017. doi: https://www.avgi.gr/entheta/230647_neoi-ellines-realistes.

¹⁸⁷ Βλ. σχετικά, Γιάννης Βαλαβανίδης, Κλεοπάτρα Δίγκα, Κυριάκος Κατζουράκης, Χρόνης Μπότσογλου, Γιάννης Ψυχοπαίδης, «Η Λειτουργία του Έργου Τέχνης», *Χρονικό*, (1971), σελ. 134-135.

Μηνύματα θαυμασμού και συμπαράστασης έφθασαν στους δύο ζωγράφους που παρέμειναν στην Αθήνα από την «Ομάδα του Κέδρου» και όσους είχαν υπογράψει τα «Δεκαοχτώ κείμενα»,¹⁸⁸ από πολιτικούς κρατούμενους στον Κορυδαλλό και απλούς πολίτες. Η στρατιωτική χούντα αντιμετώπισε την έκθεση με δυσπιστία και δεν είχε τη δυνατότητα να επέμβει επίσημα. Το Ινστιτούτο Γκαίτε αποτελούσε ουσιαστικά «ξένο έδαφος», καθώς ήταν τμήμα της γερμανικής πρεσβείας και κάθε άμεση παρέμβαση θα είχε σοβαρές διπλωματικές επιπτώσεις. Επίσης, η παραπλανητική πρωτοβουλία του Βάισερτ να εντάξει την έκθεση σ' ένα γενικότερο αφιέρωμα για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό απέδωσε αποτρεπτικά απέναντι στις αναμενόμενες αντιδράσεις του καθεστώτος.¹⁸⁹

Μολονότι το έργο των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» έχει συνδεθεί με τον αμερικανικό Φωτορεαλισμό, τον γερμανικό Κριτικό Ρεαλισμό και την Pop Art, εντούτοις ο Νίκος Δασκαλοθανάσης υποστηρίζει ότι το έργο της Ομάδας μόνο μερικώς θα μπορούσε να συνδεθεί με τα συγκεκριμένα καλλιτεχνικά κινήματα. *«Και τούτο γιατί παρά τις μορφικές ομοιότητες, το πλαίσιο παραγωγής και υποδοχής των έργων είναι αρκετά διαφορετικό. Για παράδειγμα, όσο κι αν το παραστατικό ιδίωμα των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών» συγχρονίζεται με ορισμένες εκδοχές της pop art ή του υπερρεαλισμού (hyperrealism), τα έργα τους εμπλέκονται λιγότερο με την κριτική ενός (ακόμη στα σπάργανα στη στρατοκρατούμενη Ελλάδα) αγοραίου καταναλωτισμού ή με την αναζήτηση των ορίων της οπτικής πρόσληψης και περισσότερο με τις προθέσεις ενός “στρατευμένου” κοινωνικού ρεαλισμού που δεν συναντάται με τέτοια καθαρότητα στη δυτική ζωγραφική της ίδιας περιόδου. Η σαφήνεια του πολιτικού μηνύματος αποτέλεσε, το λιγότερο, μία από τις ουσιαστικές παραμέτρους συγκρότησης αυτών των*

¹⁸⁸ Τα «Δεκαοχτώ κείμενα» είναι συλλογικός τόμος δεκαοκτώ λογοτεχνών που εκδόθηκε τον Ιούλιο του 1970 από τις εκδόσεις Κέδρος, με έντονο αντιδικτατορικό περιεχόμενο. Ο συλλογικός τόμος υπογραφόταν από τους Γιώργο Σεφέρη, Μανόλη Αναγνωστάκη, Νόρα Αναγνωστάκη, Αλέξανδρο Αργυρίου, Θανάση Βαλτινό, Λίνα Κάσδαγλη, Νίκο Κάσδαγλη, Αλέξανδρο Κοτζιά, Τάκη Κουφόπουλο, Μένη Κουμανταρέα, Δημήτρη Μαρωνίτη, Σπύρο Πλασκοβίτη, Ρόδη Ρούφο, Τάκη Σινόπουλο, Καίη Τσιτσέλη, Στρατή Τσίρκα, Θεόφιλο Φραγκόπουλο και Γιώργο Χειμωνά. Προκειμένου να αποφευχθεί δίωξη κατά της εκδότριας του Κέδρου, Νανάς Καλλιανέση, συγκροτήθηκε μια εκδοτική ομάδα (Ομάδα του Κέδρου) που ανέλαβε την ευθύνη της έκδοσης. Ως υπεύθυνοι αναφέρονταν οι Μανόλης Αναγνωστάκης, Αλέξανδρος Αργυρίου, Ρόδης Ρούφος, Θεόφιλος Φραγκόπουλος, Αλέξανδρος Κοτζιάς, Τάκης Κουφόπουλος και Νίκος Κάσδαγλης. Το βιβλίο διακινείται σε τουλάχιστον 12.000 αντίτυπα μέσα σε έξι μήνες, μεταφράζεται στο εξωτερικό και γίνεται έναυσμα για μια συντονισμένη πνευματική αντίδραση ενάντια στη Χούντα. Σχετικά με την έκδοση και την «Ομάδα του Κέδρου», βλ. Νινέτα Μακρυνικόλα (επιμ.), *Το χρονικό του Κέδρου (1954-2004)*, Κέδρος, Αθήνα 2004, σελ. 58.

¹⁸⁹ Οι πληροφορίες για τα μέλη της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, το έργο τους και τα γεγονότα της έκθεσης στο Ινστιτούτο Γκαίτε, αντλήθηκαν από τις παρακάτω πηγές: Κυριάκος Κατζουράκης, *Η Περιπέτεια της Ζωγραφικής, Συζητήσεις με την Πέγκυ Κουνενάκη*, Εξάντας, Αθήνα 1994. Πέγκυ Κουνενάκη, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973*, Εξάντας, Αθήνα 1988.

έργων που αναζητούν την αποδοχή του κοινού μιας χώρας, η οποία, μεταπολεμικά, είχε γνωρίσει τον Εμφύλιο, τη βαρβαρότητα του μετεμφυλιακού κράτους και τη βαναυσότητα της δικτατορίας [...] Ο πολυδιάστατος καλλιτεχνικός πειραματισμός όφειλε, στην Ελλάδα του '70, να διεκδικήσει έναν πολιτικό χώρο ύπαρξης, ο οποίος στη Δύση, είτε θεωρούνταν αυτονόητος, είτε αποτελούσε ελάχιστο παράμετρο συγκρότησης μιας καλλιτεχνικής γλώσσας».¹⁹⁰

Συνοψίζοντας την έρευνά μας για τις αντιδράσεις και την αμφισβήτηση του καθεστώτος από τους Έλληνες εικαστικούς δημιουργούς, θα αναφερθούμε σ' ένα τολμηρό άρθρο του Κυριάκου Κατζουράκη στο περιοδικό *Ο Πολίτης* το 2005, με το οποίο περιγράφεται με γλαφυρό τρόπο η κατάσταση στο χώρο των εικαστικών τεχνών κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Έχοντας βιώσει προσωπικά την έκθεση της Ομάδας των Νέων Ρεαλιστών στο Ινστιτούτο Γκαίτε και με την απόσταση που τον χωρίζει από το παρελθόν, επισημαίνει ότι ο γενικευμένος όρος της «αμφισβήτησης» για την τέχνη της συγκεκριμένης περιόδου που χρησιμοποιήθηκε στην αφιερωματική έκθεση του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (Δεκέμβριος 2005 - Μάιος 2006), με τίτλο *Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, κρίνεται ιστορικά αδόκιμος. Η έκθεση των πέντε νέων ρεαλιστών, υποστήριξε, είχε ειδικό βάρος διαφορετικό και ως επίκαιρη θεματολογία και ως εικαστική πρόταση, αλλά κυρίως ως ομαδική έκφραση: «Αυτό ήταν που έκανε την κίνησή μας αποτελεσματική και εν δυνάμει επικίνδυνη για το καθεστώς των συνταγματαρχών -στα εγκαίνια της έκθεσης στο Γκαίτε είχαμε επίσκεψη από την ασφάλεια, απειλές και απαίτηση να αποκαθλωθούν έργα. Και προς τιμήν του Γιοχάνες Βάισερτ -διευθυντή του Γκαίτε- αρνηθήκαμε χωρίς να ξέρουμε τι θα μας ζημερώσει. Μας αγκάλιασε όμως ο κόσμος και μας στήριξε. Αυτό ήτανε μια πολιτική νίκη, στα μέτρα τα ταπεινά μιας καλλιτεχνικής εκδήλωσης καταφέραμε να δώσουμε μια μικρή μάχη. Η νίκη μας δεν ήτανε μόνον η έκθεση αλλά το γεγονός ότι προσπαθήσαμε να συγκροτήσουμε έναν εικαστικό λόγο, καταργώντας την υποχρεωτική απομόνωση, επεξεργαζόμασταν ιδέες πάνω στη φόρμα και κατασκευάζαμε μορφές με τις ιδέες μας. [...] Εμείς ως ομάδα, γεννηθήκαμε μέσα από την «Ομάδα Τέχνης Α'», πριν από τη δικτατορία, με τον Κοκκινίδη, τον Χαϊνή, τον Κλουβάτο, τον Δημητρέα και άλλους. Πηγαίναμε σε υποβαθμισμένες γειτονιές και οργανώναμε εκδηλώσεις, συζητήσεις και παρουσιάζαμε με ορθολογιστικό τρόπο

¹⁹⁰ Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Ανάμεσα στο '60 και το '80: Η μεταβατική τέχνη μιας μεταβατικής περιόδου», στο Μπία Παπαδοπούλου, *ό.π.*, σημ. 2, σελ. 210-212.

μεθόδους προσέγγισης της αφηρημένης τέχνης. Εκεί, μέσα σ' αυτήν την «Ομάδα Τέχνης Α'», γεννήθηκε σε εμάς τους νεότερους η επιθυμία μας για «πολιτική τέχνη» και όχι στα «χρόνια της αμφισβήτησης». Αυτά προς αποκατάσταση της αλήθειας. Η Αριστερά είχε απόψεις, υπήρχε η Επιθεώρηση Τέχνης, η Ώρα του Μπαχαριάν - οι καλλιτεχνικές μαζώξεις στην ΏΡΑ την περίοδο της χούντας, διαμορφώνανε καταστάσεις που είχανε καλλιτεχνικό και πολιτικό αντίκτυπο, δημιουργούσανε διάλογο και τάσεις. Ανακαλύπταμε τον Μπρέχτ, την αποδραματοποίηση, την πολιτική πλευρά του Κουν [...] Ήτανε τόσο βίαιο το φρένο της δικτατορίας σε κάθε πρόσβαση, που δημιουργήθηκε αυτόματα ένα εσωτερικό δέσιμο, ένας δεσμός που χαρακτηρίζει την περίοδο εκείνη. Η τέχνη στα χρόνια της χούντας δεν είναι αμφισβήτηση. Δεν υπήρχε αυτή η πολυτέλεια. Στα χρόνια της δικτατορίας ο χρόνος είχε παγώσει, κι αυτό το έχουμε ξεχάσει. Δεν είχαμε τον χρόνο και τον εσωτερικό χρόνο να επεξεργαστούμε τις ιδέες που αλλάζανε το ύφος της έννοιας του Μοντερνισμού στην υπόλοιπη Ευρώπη. Αυτή ήταν η επταετία μας, αυτό ήτανε το τίμημα που πληρώσαμε όλοι. Και γι' αυτό κάθε μικρή ή μεγάλη τόλμη τότε αποκτούσε μεγάλη σημασία».¹⁹¹

4. Συμπεράσματα

Η περίοδος της Επταετίας αποτελεί ένα χρονικό διάστημα στο οποίο η τέχνη συνομίλησε με τις κοινωνικές επιθυμίες και συνόψισε τα θέματα και τα οράματα της καθημερινότητας. Για τις δεκαετίες του '60 και του '70, ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, γράφει: «Πριν ενσκήψει η απογοήτευση και η ατομικοποίηση του κόσμου, πριν εξοριστούν οι ριζικές επιθυμίες και αμφισβητήσεις από την οργανωμένη σκέψη, πριν καταρρεύσουν όλα τα υπαλλακτικά πράγματα, πριν την αναφορά στην Έλλειψη και στο Άλλο, που καλείται να την καλύψει, η τέχνη δεν ήταν εντελώς μόνη [...] Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η δεκαετία του '70 δεν σφραγίστηκε μόνο από τον Μάη του '68, από το Βιετνάμ, από τον Τσε, τον Μάο και την άνοιξη της Πράγας, αλλά και από μια αντίστοιχη νοηματική και καλλιτεχνική έκρηξη, που απαιτούσε, πριν απ' όλα, από τους ταγούς της την ολική τους στράτευση στα όποια τεκταινόμενα, τη συμμετοχή, την άρνηση των κατεστημένων ισορροπιών, την αλλαγή ζωής, την επανεξέταση των τάσεων

¹⁹¹ Κυριάκος Κατζουράκης, «Η αμφισβήτηση σταμάτησε;», *Ο Πολίτης*, 139 (2005), σελ. 52-54.

και των αξιών, την άρνηση της απόλυτης προσαρμοστικότητας στη λεγόμενη πραγματικότητα».¹⁹²

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο, δεν μπορούμε παρά να συμφωνήσουμε με την άποψη που διατυπώνει στο προηγούμενο άρθρο ο Κυριάκος Κατζουράκης, ότι δηλαδή το δικαίωμα της αμφισβήτησης δεν μπορεί να σταματά αποκλειστικά και μόνο στην περίοδο της Επταετίας. Η κριτική στην εικαστική έκφραση είναι γεμάτη κενά και συνήθως απουσιάζει ή εντάσσεται στις διαδικασίες της ελεύθερης αγοράς της τέχνης. Οι θεσμοί στο χώρο της σύγχρονης τέχνης παραμένουν ανεξέλεγκτοι και υποκειμενικοί και δεν ενισχύουν σε κάθε ιστορική περίοδο την οποιαδήποτε «αμφισβήτηση».

Η παύση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας τα δύο πρώτα χρόνια της δικτατορίας ήταν το αποτέλεσμα της αμήχανης στάσης των εικαστικών απέναντι στη νέα πολιτική κατάσταση και όχι μια οργανωμένη αντίδραση ενάντια στο καθεστώς. Δύο χρόνια αργότερα (1969), οι καλλιτέχνες αναθεώρησαν τη στάση τους, ορμώντας κυρίως από τον φόβο της απραξίας σ' ένα ήδη περιορισμένο εγχώριο καλλιτεχνικό περιβάλλον, επανεκκινώντας από τα ιδεολογικά και εκφραστικά πρότυπα που είχαν ξεκινήσει να διαμορφώνονται από τα τέλη της προηγούμενης δεκαετίας.

Καταλυτικό ρόλο στην ανάπτυξη της τέχνης την δεκαετία του '60 έπαιξε η επιστροφή στην πατρίδα πολλών καλλιτεχνών που είχαν καταφύγει στο εξωτερικό εξαιτίας του εμφυλίου πολέμου, καθώς και τα ιδεολογικά προτάγματα της εποχής, γύρω από τα οποία αναπτύχθηκε ένα ευρύτερο κλίμα διαμαρτυρίας και αμφισβήτησης. Σημείο αναφοράς αποτέλεσαν διεθνή γεγονότα, όπως ο Πόλεμος της Αλγερίας, ο Πόλεμος του Βιετνάμ, ο Μάης του '68, η Άνοιξη της Πράγας, αλλά και παγκόσμια κοινωνικά φαινόμενα, όπως ο καταναλωτισμός και το ζήτημα των κοινωνικών ανισοτήτων, τα οποία οδήγησαν στην οργάνωση μαζικών ειρηνιστικών, αντικαπιταλιστικών και αντιιμπεριαλιστικών διαδηλώσεων στην Ελλάδα και το εξωτερικό.¹⁹³

Το κενό που άφησε πίσω της η Επταετία ήταν περισσότερο διοικητικό και διαχειριστικό και αφορούσε στο πάγωμα της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής που εφαρμόστηκε την προηγούμενη δεκαετία. Αυτό που διακόπτεται βιαίως ήταν οι δημόσιες πολιτικές εξωστρέφειας που ακολούθησαν εκείνη την εποχή οι ελληνικές

¹⁹² Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Το άρωμα μιας εποχής», στο Γιάννης Ψυχοπαίδης, *Πατριδογνωσία, τέχνη, κοινωνία, πολιτική 1964-2004*, Μεταίχμιο, 2005, σελ. 10-11.

¹⁹³ Βλ. σχετικά, Δημήτρης Μπαλαμπανίδης, *ό.π.* σελ. 19-20.

κυβερνήσεις. Στην Ελλάδα της δεκαετίας του '60, όσο αυξάνονταν οι επαφές με το διεθνές περιβάλλον, τόσο ενθαρρύνονταν και οι ανανεωτικές προσπάθειες, το κράτος υποστήριζε τα καλλιτεχνικά δρώμενα εντός και εκτός της χώρας και το κοινό άρχιζε να εξοικειώνεται με τις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις.

Προς αυτήν την κατεύθυνση σημαντικό ρόλο διαδραμάτιζαν οι μαζικές εγχώριες εκδηλώσεις που ευνοούσαν τη γνωριμία των Ελλήνων καλλιτεχνών με εκπροσώπους της διεθνούς καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Μια σημαντική στιγμή για τη δημόσια ελληνική τέχνη αποτέλεσε η υπαίθρια έκθεση γλυπτών στο λόφο των Μουσών, που διήρκεσε από τις 8 Σεπτεμβρίου μέχρι τις 8 Νοεμβρίου του 1965, στο πλαίσιο της οποίας εκτέθηκαν έργα του Γεράσιμου Σκλάβου, της Φρόσως Ευθυμιάδη - Μενεγάκη, της Άλεξ Μυλωνά, του Θόδωρου, του Γιώργου Ζογγολόπουλου, του Χρήστου Καπράλου, του Γιάννη Παππά, του Γιάννη Αβραμίδα, του Θανάση Απάρτη, του Αχιλλέα Απέργη, κ.ά, πλάι σε εκείνα των Lazlo Moholy - Nagy, Marc Chagall, Alexander Calder, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti, Georges Braque, Max Ernst, Pablo Picasso, Henri Matisse, Juan Miro, Alexander Archipenko, Marcel Duchamp, κ.ά. Τα Παναθήναια Γλυπτικής, όπως ήταν ο τίτλος των δράσεων, αποτέλεσαν ένα σπάνιο και λαμπρό παράδειγμα παρέμβασης του ελληνικού κράτους στα εικαστικά δρώμενα της χώρας. Η έκθεση παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών και διοργανώθηκε από το Υπουργείο Παιδείας σε συνεργασία με τον Ε.Ο.Τ. Η εκδήλωση έτυχε μεγάλης υποδοχής από το αθηναϊκό κοινό, καθώς σύμφωνα με αναφορές του ημερήσιου τύπου, την έκθεση είδαν περί τους 160.000 θεατές. Το Υπουργείο Παιδείας σε συνεργασία με τον τεχνοκριτικό Τώνη Σπητέρη, τον βασικό πρωτεργάτη της έκθεσης, ήταν έτοιμο να επαναλάβει το εγχείρημα μετά από μια διετία, στα οργανωτικά πλαίσια μιας ελληνικής μπιενάλε, όμως το απριλιανό πραξικόπημα ματαίωσε τις εξελίξεις.¹⁹⁴

Τα Παναθήναια στα μέσα της δεκαετίας του '60 αποτελούσαν μια ενδεικτική περίπτωση ενός εκσυγχρονιστικού μοντέλου πολιτιστικής διαχείρισης που η τότε πολιτική ηγεσία επιθυμούσε να εισάγει στον τομέα των δημόσιων πολιτικών για τις εικαστικές τέχνες. Στο επίκεντρο αυτής της στρατηγικής εδραζόταν η φιλοδοξία της κυβερνητικής πολιτικής να συνδέσει τα μεγάλα πολιτιστικά γεγονότα με τη

¹⁹⁴ Βλ. σχετικά: Έφη Ανδρεάδη, «Α' Μπιενάλε Γλυπτικής», *Το Βήμα*, 25.8.1965. Έφη Ανδρεάδη, «Α' Μπιενάλε Γλυπτικής», *Το Βήμα*, 8.9.1965. Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Τα Παναθήναια της παγκόσμιας γλυπτικής», *Η Αυγή*, 22.8.1965 και Τώνης Σπητέρης, «Εισαγωγή», στο *1η Διεθνής Έκθεση Γλυπτικής. Παναθήναια Συγχρόνου Γλυπτικής*, Αθήνα 1965, σελ. 15.

διαπαιδαγώγηση των ευρύτερων αστικών στρωμάτων σύμφωνα με τα δυτικά κεκτημένα. Η είσοδος στη χώρα μας ευρωπαϊκών προτύπων ήταν στενά συνυφασμένη σε πολιτικό επίπεδο με τον εκσυγχρονισμό της κοινωνίας και την πολυπόθητη ένταξη της Ελλάδας στη λέσχη των προηγμένων ευρωπαϊκών κρατών. Όπως υποστηρίζει η Αρετή Αδαμοπούλου, η εν λόγω εικαστική δράση αποτέλεσε ένα χαρακτηριστικό δείγμα των πολιτικών επιθυμιών που οικοδομήθηκαν στην Ελλάδα κατά τη μεταπολεμική περίοδο, οι οποίες ήταν καπιταλιστικές στη δομή τους, εκσυγχρονιστικές στην ιδεολογία τους και δυτικοευρωπαϊκές στην ταυτότητά τους.

Η ιδέα του Σπητέρη να διοργανωθεί στην Αθήνα μια διεθνής εικαστική δράση ήταν απότοκη ανάλογων πρωτοβουλιών στην Ευρώπη. Οι μεγάλες καλλιτεχνικές εκθέσεις που συνδέονταν με μία συγκεκριμένη πόλη και είχαν ως στόχο την προσέλκυση πολιτιστικού τουρισμού αποτελούσαν μια συχνή πρακτική στον σχεδιασμό των δημόσιων πολιτικών της μεταπολεμικής Ευρώπης. Η σύμπτυξη τουριστικής και πολιτιστικής ανάπτυξης ήταν ένα ζητούμενο και η οργανωτική εμπλοκή του Ε.Ο.Τ. στα Παναθήναια δεν ήταν διόλου τυχαία. Η σύνδεση του πολιτισμού με την οικονομία και τον τουρισμό ήταν μια μονόδρομη επιλογή των ελληνικών κυβερνήσεων της εποχής, η οποία οφείλονταν στην προσπάθεια να ενισχυθεί άμεσα η χώρα από την εισροή συναλλάγματος, σε μια περίοδο που οι ΗΠΑ απέσυραν ολοκληρωτικά την οικονομική τους υποστήριξη.¹⁹⁵

Πριν τη Χούντα οι Έλληνες καλλιτέχνες συμμετείχαν με ενεργητικό ρόλο στο διεθνές καλλιτεχνικό γίγνεσθαι. Παρακολουθούσαν από κοντά τη διεθνή κίνηση και, όχι σπάνια, ορισμένοι απ' αυτούς είτε έπαιζαν πρωταγωνιστικό ρόλο είτε έγιναν αποδεκτοί με θετικές κρίσεις και σχόλια. Τη δεκαετία του '60 για πρώτη φορά οι Έλληνες καλλιτέχνες, αυτοί τουλάχιστον που ηγήθηκαν της εγχώριας πρωτοπορίας, έδειξαν να έχουν αποβάλει την «περιφερειακή» νοοτροπία και την εικόνα του περιθωριακού συγγενή, παράγοντας έργο που φαίνεται να κινείται σε παράλληλη τροχιά με τις διεθνείς καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Ο βασικότερος λόγος αυτής της εξέλιξης μπορεί να εντοπιστεί στην άμεση επαφή των Ελλήνων με τους ομότεχνούς τους στο εξωτερικό ως συνέπεια της οικονομικής ανάπτυξης και του εκδημοκρατισμού της ελληνικής κοινωνίας με την ισχυρή παρουσία στον πολιτικό και πνευματικό στίβο των προοδευτικών δυνάμεων. Αξίζει να αναφερθεί στο σημείο

¹⁹⁵ Αρετή Αδαμοπούλου, *Τέχνη και ψυχροπολεμική διπλωματία. Διεθνείς εικαστικές εκθέσεις στην Αθήνα (1950-1967)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2019, σελ. 361 - 372.

αυτό ότι το 1964 μια ξεχωριστή έκθεση για την ελληνική μεταπολεμική τέχνη διοργανώθηκε παράλληλα με την επίσημη ελληνική συμμετοχή στη Μπιενάλε της Βενετίας. Ο Γάλλος τεχνοκριτικός Pierre Restany, ιδρυτής του κινήματος του Νέου Ρεαλισμού, παρουσίασε με επιτυχία στο φουαγέ του κτιρίου της όπερας «La Fenice» έργα των Βλάσση Κανιάρη, Νίκου Κεσσανλή και Δανιήλ (Παναγόπουλο), με τίτλο: «*Τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική*». Παρά τις έντονες κριτικές στο εσωτερικό της χώρας μας από μερίδα συντηρητικών στοιχείων,¹⁹⁶ η ιστορία δικαίωσε τον Γάλλο θεωρητικό, αποδεικνύοντας ότι πολλοί Έλληνες εικαστικοί βρίσκονταν στην αιχμή της τότε διεθνούς πρωτοπορίας.¹⁹⁷

Όταν ήρθε η Χούντα η ελληνική πρωτοπορία αντέδρασε ή παρέμεινε δημιουργικά σιωπηρή¹⁹⁸ ή μετανάστευσε στο εξωτερικό. Οι Έλληνες δημιουργοί, καλλιτεχνικοί μετανάστες και συνάμα πολιτικοί πρόσφυγες, βιώνουν τότε εκ του σύνεγγυς τις σύγχρονες πρωτοποριακές καλλιτεχνικές πρακτικές και δεν παύουν να διατηρούν σχέσεις με το εθνικό κέντρο. Η απάντηση στο ερώτημα για το αν αυτή η φυγή συνετέλεσε θετικά στην ανάπτυξη της ελληνικής τέχνης δεν είναι εύκολη. Ίσως η απάντηση για όσα θα ακολουθήσουν στην πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης να δίνεται προκαταβολικά από τον Μαρίνο Καλλιγά, όταν τρεις μήνες πριν την επιβολή της δικτατορίας στα πρακτικά των συνεδριάσεων της ΜΕΔΚΕΒ του 1967, επισήμανε: «*Υπεστηρίχθη βασίμως ότι οι εις μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα διαμέμοντες (Παρίσι, Λονδίνον, Ν. Υόρκη, κλπ) είχαν συχνά την ευχέρειαν να εμφανίζονται εις τον διεθνή στίβον και επομένως η έκθεσις των έργων των εις την Biennale θα έπρεπε να διατεθή μόνον διά τους εν Ελλάδι διαμένοντας οι οποίοι δεν είχαν την δυνατότητα τοιαύτης προβολής. Την αντίληψιν αυτήν υπεστήριζα άλλοτε και εγώ. Παρά το βάσιμον του ανωτέρω επιχειρήματος θεωρώ τώρα ότι η Biennale της Βενετίας είναι τόπος προβολής της συνολικής ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας η οποία πρέπει να λαμβάνεται από οπουδήποτε και να προβάλλεται, οσάκις υπάρχει αξιόλογος ελληνική προσφορά. Ούτω*

¹⁹⁶ Ιστορική υπήρξε η φράση «*κάτω τα χέρια από την ελληνική γλυπτική*» του Σπύρου Βασιλείου στην επιστολή του στο περιοδικό *Ταχυδρόμος*, όπου κατήγγειλε επίσης ότι οι «*εκπατρισμένοι [...] κάνουν ό,τι τους καπνίσει*». Βλ. *Ταχυδρόμος*, 1.8.1964.

¹⁹⁷ Pierre Restany, *3 propositions pour une Nouvelle Sculpture Grecque*, Biennale de Venise, Venise 1964.

¹⁹⁸ Ενδεικτικό παράδειγμα «σιωπηρής δημιουργικότητας» αποτελεί η σειρά ζωγραφικών έργων με έντονο αντιδικτατορικό περιεχόμενο που δημιούργησε ο Δημοσθένης Κοκκινίδης από το Μάιο του 1967 έως και την άνοιξη του 1968. Τα έργα αυτά δεν παρουσιάστηκαν κατά την περίοδο της επταετούς δικτατορίας και έγιναν γνωστά στο ευρύ κοινό τριάντα χρόνια αργότερα στην Γκαλερί Άστρα με τίτλο «*...των δε κακών μνήμη...1967-1997*». Βλ. Αφιερωματική έκθεση του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στον Δημοσθένη Κοκκινίδη, με τίτλο: «*Των δε κακών μνήμη...1967-1997*», Ωδείο Αθηνών, 2013.

χωρίς να παραβλέπει κανείς την σοβαρότητα της ευλόγου αξιώσεως των εν Ελλάδι διαβιούντων καλλιτεχνών, οσάκις υπάρχουν άξιοι Έλληνες του εξωτερικού θα πρέπει κατά την αντίληψίν μου να καλούνται και εκείνοι και τούτο αδιακρίτως ιθαγένειας, ιδίως όταν αυτή απεκτήθη προσφάτως. Διότι η ιθαγένεια δεν αλλοιώνει την ελληνικήν γέννησιν, ούτε επομένως την ουσία της ελληνικής υποστάσεως εκείνου ο οποίος, δι' εξωτερικούς ίσως λόγους, ήλλαξε τυχόν ιθαγένειαν. Ούτω ήλλαξαν άλλοτε την ιθαγένειαν ο Θεοτοκόπουλος (όστις και το θρήσκευμα ήλλαξεν), ο Γύζης, ο Βρυζάκης, ο Οικονόμου, ο Γαλάνης και ο Παρθένης ακόμη απέκτησε εις ηλικίαν 40 ετών την ελληνική ιθαγένειαν»¹⁹⁹

Όπως θα δούμε και στο επόμενο κεφάλαιο, κατά την πρώτη τουλάχιστον περίοδο της Μεταπολίτευσης, ο καλλιτεχνικός κόσμος της χώρας διχάζεται ιδεολογικά. Τόσο ανάμεσα σε αυτούς που απείχαν και εκείνους που συμμετείχαν στις καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες του δικτατορικού καθεστώ, όσο και ανάμεσα σε καλλιτέχνες «εξωτερικού» και «εσωτερικού», για το ποιος δηλαδή συνέβαλε περισσότερο στην αντιδικτατορική πάλη ή καλύτερα για το ποιος συνετέλεσε περισσότερο στην αναζήτηση μιας φόρμας που θα εξέφραζε αφενός μια φιλελεύθερη ιδεολογία και αφετέρου τους σύγχρονους κοινωνικοποιημένους μύθους και τα σχετικά αρχετυπικά τους σύμβολα.²⁰⁰ Και όλα αυτά σ' ένα περιβάλλον νέων προκλήσεων τόσο για την κατάκτηση των νέων κέντρων εξουσίας της μεταδικτατορικής περιόδου, όσο και για την αντιμετώπιση του φαινομένου της άκρατης νεοφιλελευθεροποίησης της αγοράς της τέχνης, πλάι στην οποία η κρατική πρωτοβουλία, ασθμαίνοντας, προσπαθούσε να παρακολουθήσει τις διεθνείς εξελίξεις στο τομέα της ενίσχυσης, ανάπτυξης, προβολής και ανάδειξης της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Σε διεθνές επίπεδο η προώθηση των πρωτοποριακών κινημάτων των δεκαετιών του '60 και '70 ήταν στενά συνυφασμένη με την ανάπτυξη συγκεκριμένων μοντέλων κρατικής παρέμβασης για την ενίσχυση της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής. Αυτά τα μοντέλα είχαν ως στόχο την άσκηση πολιτιστικής διπλωματίας και προπαγάνδας μέσω της τέχνης, προκειμένου να προβληθούν διεθνώς οι χώρες και τα σύγχρονα πολιτιστικά αγαθά τους. Η μελέτη του βρετανικού μεταπολεμικού παραδείγματος που κινείται μεταξύ του γραφειοκρατικού και συγκεντρωτικού

¹⁹⁹ Πρακτικό ΜΕΔΚΕΒ της 30ης Ιανουαρίου 1967. Φάκελος 1967, με τίτλο: «Μόνιμος Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας». Αρχείο ΥΠΠΟ.

²⁰⁰ Μιλτιάδης Παπανικολάου, *ό.π.*, σελ. 237.

μοντέλου της Γαλλίας και των μοντέλων της ελεύθερης αγοράς των ΗΠΑ και του γερμανικού αποκεντρωτικού μοντέλου, αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο οι δημόσιες πολιτικές και οι κρατικές παρεμβάσεις μπόρεσαν να ενισχύσουν τις πρωτοποριακές καλλιτεχνικές πρακτικές και τις σύγχρονες μορφές πειραματικής τέχνης.

Στο Ηνωμένο Βασίλειο ήδη από το μακρινό 1948 ιδρύεται το Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης (ICA) και το Συμβούλιο του Διοικητικού Διαμερίσματος του Λονδίνου (LCC) για την παιδευτική προώθηση της σύγχρονης τέχνης σε ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού. Παράλληλα, το Συμβούλιο Τεχνών (Arts Council) από το 1951 στηρίζει συστηματικά και σε απόσταση ασφαλείας από τον πολιτικό εναγκαλισμό του κράτους, κάθε είδους σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή, αποτελώντας το κύριο θεσμικό όργανο που μοιράζει το μεγαλύτερο όγκο των κρατικών χρημάτων προς τη σύγχρονη τέχνη, την οποία κατεξοχήν προωθεί μαζί με τις Tate Gallery, Hayward Gallery και Whitechapel Gallery στο Λονδίνο.²⁰¹

Στον αντίποδα, παρ' όλες τις προσπάθειες εξευρωπαϊσμού της ελληνικής δημόσιας διοίκησης, η άσκηση δημόσιας πολιτικής για τη μέριμνα των τεχνών δεν έχει ακόμα συστηματοποιηθεί. Μάταια ο κόσμος της τέχνης είχε επικεντρώσει όλες του τις προσδοκίες στη δεκαετία του '80. Ο νέος «κρατισμός» και η απουσία ορθολογικών κριτηρίων στις κρατικές ενισχύσεις θα δημιουργήσουν κρατικοδίαιτους φορείς και «ευάλωτους» στις πελατειακές σχέσεις με το κράτος καλλιτέχνες, εξαιτίας των αναγκών της «ατομικής» τους επιβίωσης (καλλιτεχνικής και βιοποριστικής).

Βέβαια, το ερώτημα που γεννάται σ' αυτό το σημείο είναι πότε η τέχνη ήταν πιο «αμερόληπτη», τη δεκαετία του '70, όπου το κράτος απουσίαζε παντελώς ή τη δεκαετία του '80, όπου το κράτος άρχιζε συστηματικά να παρεμβαίνει στα καλλιτεχνικά πεπραγμένα; Και τι ρόλο παίζουν σ' αυτό το πλαίσιο οι δημόσιες πολιτικές και τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά κάθε περιόδου (συλλογικότητα και ατομικισμός), καθώς και η σταδιακή περιφερειοποίηση της ελληνικής τέχνης σε σχέση με τη διεθνή αγορά, την άκρατη εμπορευματοποίηση, θεσμική ή μη, και τα καλλιτεχνικά πρότυπα που εκπορεύονται από τα διάφορα διεθνή κέντρα και ακολουθούνται πιστά από την εγχώρια εικαστική σκηνή; Σε αυτά τα ερωτήματα θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στα επόμενα κεφάλαια, όταν θα ασχοληθούμε με

²⁰¹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το θεσμικό πλαίσιο των εικαστικών τεχνών στο Ηνωμένο Βασίλειο, βλ. Μαλαματένια Σκαλτσά, «Το θεσμικό πλαίσιο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τη δεκαετία του '70», *ό.π.*, σελ. 19-20.

τις δημόσιες πολιτικές στο χώρο της τέχνης κατά τις δύο φάσεις της Μεταπολίτευσης.

Μια πρόγευση, όμως, μας προσφέρει ο Μανώλης Μαυρομάτης μέσα από ένα άρθρο του στο περιοδικό των Ελλήνων κριτικών τέχνης, όταν αναφερόμενος στην τέχνη των καιρών μας και στις σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στους δημιουργούς και στο διεθνές σύστημα της τέχνης, παραπέμπει σε μια φράση από την *Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων* του Lewis Carrol: «Δεν με πειράζει να είμαι ένα πιόνι, αρκεί να μπω στο παιχνίδι.»²⁰²

²⁰² Εμμανουήλ Μαυρομάτης, «Δεν με πειράζει να είμαι ένα πιόνι, αρκεί να μπω στο παιχνίδι», στο Δημήτρης Δεληγιάννης (επιμ.), *Κριτική+Τέχνη*, Aica Hellas, τεύχος 1, Αθήνα 2007, σελ. 20-22.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ

Τέχνη και δημόσιες πολιτικές κατά την πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης (1974 - 1981)

1. *Η εγκαθίδρυση της δημοκρατίας και οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες στην πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο*

Ήδη από το πρώτο κεφάλαιο αναλύθηκαν τα κύρια πολιτισμικά χαρακτηριστικά της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου σε συνάρτηση με τις κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις. Αυτά εντοπίστηκαν α) στην αυξημένη ζήτηση για πολιτισμό που προέρχεται κυρίως από τη νεολαία και τα λαϊκά στρώματα β) στην κρατική επιλογή σύνδεσης του πολιτισμού με τον τουρισμό, την οικονομία και την άσκηση πολιτιστικής διπλωματίας γ) στη βαρύνουσα σημασία των συμβόλων της Αριστεράς σε μεγάλο τμήμα της παραγωγής και της πρόσληψης του πολιτισμού, δ) στη δημιουργία συλλογικοτήτων και στην έντονη πολιτικοποίηση ε) στις αυξημένες προσδοκίες των ανθρώπων της τέχνης και των γραμμάτων για τον εκδημοκρατισμό των πολιτιστικών διαδικασιών και αγαθών, την αποκέντρωση της καλλιτεχνικής παραγωγής και τη στήριξη και προβολή της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας στ) στον σημαίνοντα ρόλο των κομμάτων και των νεολαιών τους στη διαμόρφωση δημόσιων πολιτικών για τον πολιτισμό ζ) στον πολιτισμικό δυϊσμό και στη σύγκρουση δύο συστημάτων κατανόησης και νοηματοδότησης του πολιτισμού σε συνάρτηση με τις μετεμφυλιακές και ψυχροπολεμικές εξελίξεις²⁰³ και η) στον ρόλο της νεολαίας και στην εμφάνιση πολιτιστικών προϊόντων υποκουλτούρας και αντικουλτούρας.²⁰⁴

Η πτώση των συνταγματαρχών και η αποκατάσταση της δημοκρατίας εγκαινίασαν ένα νέο κεφάλαιο στη σύγχρονη ελληνική ιστορία. Η χώρα επανέρχεται

²⁰³ Ο Δημήτρης Τζιόβας αμφισβητεί τις θεωρίες περί πολιτισμικού και πολιτικού δυϊσμού που εξελίχθηκαν από τη δεκαετία του '80 σε κυρίαρχη διεπιστημονική μέθοδο ανάλυσης προκειμένου να εκτιμηθεί ο βαθμός εκσυγχρονισμού της χώρας, υποστηρίζοντας ότι μεταξύ των δύο αντιθετικών συστημάτων στη μεταδικτατορική Ελλάδα εντοπίζονται τάσεις με πολιτισμικά χαρακτηριστικά αμοιβαιότητας και υβριδοποίησης. Βλ. σχετικά, Δημήτρης Τζιόβας, *Η Ελλάδα από τη χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*, μετάφραση Ζωή Μπέλλα - Αρμάου, Γιάννης Στάμος, Gutenberg, Αθήνα 2022, σελ. 50-58.

²⁰⁴ Βλέπε σχετικά, «Μαζική κατανάλωση και διεύρυνση του κοινού. Μητροπολιτικό εφήμερο: η γέννηση μιας νέας πρότασης για τον εκδημοκρατισμό των πολιτιστικών θεσμών στα τέλη της δεκαετίας του '70», *Κεφάλαιο Α'* της παρούσας διατριβής.

στην κοινοβουλευτική ζωή και η «ανώδυνη» μετάβαση από τη δικτατορία στη δημοκρατία στις 24 Ιουλίου 1974 υπήρξε χρονικά άμεση και ακαριαία. Ο Γιάννης Βούλγαρης αποκαλεί τη μετάβαση από το δικτατορικό καθεστώς στη δημοκρατία «βελούδινη», προκαταβάλλοντας τον όρο που καθιέρωσε αργότερα η αλλαγή καθεστώτων στην Κεντρική Ευρώπη το 1989 και συνδέει τον χαρακτηρισμό «ακαριαία» με την καθιέρωση του στιγμιαίου όρου «Μεταπολίτευση», ο οποίος διαφοροποιείται από τον διαρκή όρο «Μετάβαση» που υιοθετήθηκε από τη συγκριτική πολιτική επιστήμη για τη μελέτη των χρονοβόρων ανάλογων διαδικασιών που έλαβαν χώρα στη Νότια Ευρώπη και τη Λατινική Αμερική.²⁰⁵ Η κατάρρευση της δικτατορίας επέφερε μια σειρά από αλλαγές, όπως η σταθεροποίηση του δημοκρατικού πολιτεύματος, η άνοδος των κομμάτων στο προσκήνιο της πολιτικής ζωής και η νομιμοποίηση της δράσης των Κομμουνιστικών Κομμάτων. Στην πρώτη φάση της, η Μεταπολίτευση στάθηκε κοινωνικά και πολιτικά περισσότερο ριζοσπαστική από τις άλλες μεταπολιτευτικές περιόδους, καθώς εκείνη την περίοδο υπήρξε ένας δυαδισμός ισχύος και διαδικασιών που επέφερε μια σχετική ισορροπία μεταξύ δύο διαφορετικών και ανταγωνιστικών κέντρων εξουσίας, τα οποία όπως θα δούμε αντικατοπτρίζονταν και στο χώρο της πολιτικής για τον πολιτισμό. Από την μία πλευρά, ήταν η ανανεωμένη Δεξιά της Νέας Δημοκρατίας, που επέβαλε την ηγεμονία της και την αντίληψή της στην οργάνωση της πολιτειακής δομής, των θεσμικών διαδικασιών και των θεμελιακών επιλογών για τον διεθνή προσανατολισμό της χώρας και, από την άλλη, το ΠΑΣΟΚ και η ιστορική Αριστερά που επιβλήθηκαν στο πεδίο της οργάνωσης των μαζών, στους μαζικούς κοινωνικούς φορείς και στο επίπεδο του ιδεολογικού λόγου και των συμβόλων. Αυτός ο θεσμικός δυαδισμός είχε διαμορφωθεί ήδη από την περίοδο της Επταετίας, καθώς η συντηρητική παράταξη (τουλάχιστον στην αρχή) δεν συνδέθηκε σε ικανό βαθμό με τον αντιδικτατορικό αγώνα και, ειδικότερα, έμεινε αδιάφορη στα προτάγματα των νεολαιίστικων κινημάτων της δεκαετίας του '60.²⁰⁶ Από το 1974 έως το 1981, μολονότι η Νέα Δημοκρατία του Κωνσταντίνου Καραμανλή αποτελούσε το κυρίαρχο κόμμα στην πολιτική σκηνή της χώρας, στο ιδεολογικό πεδίο κυριαρχούσαν οι ιδέες της κομμουνιστικής Αριστεράς και του σοσιαλιστικού ΠΑΣΟΚ του Ανδρέα Παπανδρέου, το οποίο μετά από μια θεαματική ανοδική πορεία έγινε τελικά κυβέρνηση το 1981. Σύμφωνα με τον Ευάνθη Χατζηβασιλείου, το 1974, η Νέα Δημοκρατία βρισκόταν

²⁰⁵ Βλ. Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Σταθερή δημοκρατία σηματοδεδιμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα 2008, σελ. 24.

²⁰⁶ Βλ. σχετικά, Γιάννης Βούλγαρης, *ό.π.*, σελ. 37-43.

ιδεολογικά σε αμυντική θέση, καθώς η Χούντα είχε προκαλέσει μείζονες αλλαγές κλίματος που επιβάρυναν τη θέση του κόμματος, οι οποίες οφείλονταν στο γεγονός ότι το δικτατορικό καθεστώς είχε επιφέρει ένα μεγάλο πλήγμα στο σύνολο του φιλελεύθερου, φιλοδυτικού αστικού κόσμου.²⁰⁷ Για την κυριαρχία των αριστερών ιδεών κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης, ο Γεώργιος Ράλλης, όχι τυχαία, έδινε τη δική του εξήγηση: «...ένα από τα χειρότερα τραύματα που προκάλεσε η χουντική δικτατορία είναι ότι για τους περισσότερους νέους ανθρώπους που αναπτύσσονταν ψυχολογικά εκείνη την περίοδο, ο αυταρχισμός, η καταπάτηση βασικών ελευθεριών και η απώλεια της ανθρώπινης αξιοπρέπειας ταυτίστηκαν αποκλειστικά με τη δικτατορική Δεξιά. Σαν προέκταση του γεγονότος αυτού (μια τόσο αυθαίρετη όσο όμως και αναπόφευκτη προέκταση), το αντίθετο όλων αυτών των αρνητικών, η πιο πολύτιμη απ' όλες τις αξίες, η ελευθερία, ταυτίστηκε με την κομμουνιστική Αριστερά».²⁰⁸

Στις 29 Σεπτεμβρίου 1974, ενώ είχε ήδη επιτραπεί η επαναλειτουργία των πολιτικών κομμάτων και είχε δρομολογηθεί η ταχεία διενέργεια εκλογών, ο Πρωθυπουργός Κωνσταντίνος Καραμανλής ανακοίνωσε την ίδρυση νέου πολιτικού σχηματισμού. Η Νέα Δημοκρατία θα αποτελέσει τον κύριο κομματικό φορέα της ελληνικής Δεξιάς για τις επόμενες δεκαετίες έως τις ημέρες μας. Βέβαια, η οριστική μορφή της ελληνικής Δεξιάς είχε ήδη διαμορφωθεί από το 1956 με την Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση (ΕΡΕ), η ηγετική ομάδα της οποίας ήταν περίπου ή ίδια με της Νέας Δημοκρατίας. Η ΕΡΕ αποτελούσε ένα συμπαγές κόμμα που εξέφραζε μια σαφή ιδεολογική τάση ως προς την προσαρμογή της χώρας στις μεθοδολογίες της σύγχρονης δυτικής διακυβέρνησης.²⁰⁹ Με αυτή την οπτική, η ίδρυση του νέου κόμματος το 1974 δεν αντανάκλούσε σε κάποια άμεση ανάγκη για μια ρηξικέλευθη αλλαγή στις πολιτικές μεθοδολογίες της ελληνικής Δεξιάς, της οποίας το κεντρικό επιτελείο και οι βασικοί στόχοι (δημοκρατία, Ευρώπη και οργανική ένταξη στον δυτικό κόσμο) παρέμεναν ίδιοι. Ο Καραμανλής στην ουσία επιθυμούσε να δημιουργήσει το δικό του κόμμα, εκφράζοντας την αίσθηση μιας «νέας αρχής», απαλλαγμένης από τα βαρίδια του παρελθόντος και τις νοοτροπίες της μετεμφυλιακής

²⁰⁷ Ευάνθης Χατζηβασιλείου, «Η ίδρυση της Νέας Δημοκρατίας», *Η Καθημερινή*, 11.5.2020. doi: <https://www.kathimerini.gr/politics/1077618/i-idrysi-tis-neas-dimokratias/>.

²⁰⁸ John Loulis, «The Greek conservative movement in transition: From paternalism to neo-liberalism», στο *New Liberalism: The Future of Non-Collectivist Institutions in Europe and the U.S.*, Centre for Political Research and Information, International Symposium, Μάιος, Αθήνα 1981, σ. 17.

²⁰⁹ Βλ. σχετικά, Ηλίας Νικολακόπουλος, *Η καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές, 1948-1967*, Πατάκης, Αθήνα 2013.

εποχής, που είχαν αποτελέσει προσκόμματα στην ολοκλήρωση των μεταρρυθμίσεων κατά την περίοδο 1955 - 1963.²¹⁰ Στην ιδεολογική διακήρυξη ο ιδρυτής του νέου κόμματος έθεσε ως βασικές προϋποθέσεις για την ομαλή λειτουργία του πολιτεύματος, το ήπιο πολιτικό κλίμα και τη δημιουργία ισχυρών πολιτικών σχηματισμών, ικανών να προστατεύσουν τη δημοκρατία από τα αίτια που στο παρελθόν προκάλεσαν την πτώση της.²¹¹

Ως προς το οικονομικό πλαίσιο και την εφαρμογή της δημοσιονομικής πολιτικής των διακυβερνήσεων αυτής της περιόδου είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι το διεθνές οικονομικό μοντέλο ανάπτυξης των δεκαετιών '60 και '70 βρισκόταν σε κρίση. Η χρυσή εποχή που γνώρισε ο καπιταλισμός τη μεταπολεμική εποχή, η ανάπτυξη του οποίου βασίστηκε στη μαζική φορντική παραγωγή, στη μαζική ζήτηση, στην πλήρη απασχόληση, στις συλλογικές διαπραγματεύσεις και στο κοινωνικό κράτος έφθανε στο τέλος της. Η Ελλάδα έπρεπε να αντιμετωπίσει την κοινωνικοπολιτική δυναμική που απελευθερωνόταν εξαιτίας των μεγάλων προσδοκιών των κοινωνικών στρωμάτων μετά την πτώση της Χούντας, σε συνθήκες αστάθειας (αποκατάσταση των δημοκρατικών θεσμών, ελληνοτουρκικές σχέσεις, κλπ), με περιορισμένους οικονομικούς πόρους, ισχνές παραγωγικές δομές σε κρίση και αυξημένες απαιτήσεις αναδιάρθρωσης λόγω της ένταξης της χώρας στην ΕΟΚ. Η ΝΔ ως κυβέρνηση κατά την περίοδο 1974 - 1981 είχε την ατυχία να βιώσει τη μεταβατική φάση της οικονομικής κρίσης μεταξύ των δύο πετρελαϊκών κρίσεων που έλαβαν χώρα στις αρχές (1974) και στα τέλη (1979/80) της επτάχρονης περιόδου διακυβέρνησης. Ακολουθήθηκε το κεϋνσιανό μοντέλο διαχείρισης, το οποίο όμως εμφάνιζε όλο και περισσότερο την αδυναμία του να συγκρατήσει τις πληθωριστικές πιέσεις με δείκτες πρωτόγωνρους για τον μεταπολεμικό κύκλο ανάπτυξης (το ΑΕΠ μειώθηκε κατά 6,4% και ο δευτερογενής τομέας κατά 13,1%). Η Τράπεζα της Ελλάδος διαπίστωσε την ανάγκη ενίσχυσης της ζήτησης, όχι μόνο για την αποφυγή της ύφεσης, αλλά και για τα ιδιαίτερα προβλήματα που κληρονομήθηκαν από την περίοδο της δικτατορίας, όπως η ανάγκη ενίσχυσης των δαπανών για τους τομείς της παιδείας, της υγείας και της άμυνας. Κάτω από αυτές τις συνθήκες κόπηκε νέο

²¹⁰ Για τον προσωποπαγή χαρακτήρα του νέου κόμματος της Δεξιάς τη δεκαετία του 1970, βλ. Μανώλης Αλεξιάκης, «Κεντροδεξιά ιδεολογία και Νέα Δημοκρατία: Η πρόκληση και οι προοπτικές της συντηρητικής παράταξης», *Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης*, 17 (2001), σελ. 103-139.

²¹¹ «Το πρόγραμμα της Νέας Δημοκρατίας. Ριζικές μεταρρυθμίσεις σε όλους τους τομείς», *Η Καθημερινή*, 29.9.1974.

νόμισμα για την χρηματοδότηση των ελλειμμάτων του δημόσιου τομέα και η οικονομική πολιτική επικεντρώθηκε σε τρεις βασικούς άξονες: την αύξηση των εισοδημάτων, την ενίσχυση και εξυγίανση του παραγωγικού συστήματος και την ανάπτυξη της βιομηχανίας, η οποία αντιμετωπίστηκε μέσω των δημόσιων επενδύσεων, την ίδρυση νέων επιχειρηματικών φορέων, τον κρατικό παρεμβατισμό και τις αλληπάλληλες κρατικοποιήσεις. Συνολικά, η οικονομική πολιτική της ΝΔ κινήθηκε εντός των προστατευτικών τειχών του κεϋνσιανού παραδείγματος, το οποίο ακολουθήθηκε κατά την ίδια χρονική περίοδο και από άλλες ευρωπαϊκές κυβερνήσεις για την αντιμετώπιση της κρίσης. Η οικονομία αντέδρασε αμέσως θετικά μετά την εφαρμογή των μέτρων, όμως η κρίση δεν ήταν πρόσκαιρη και μετά το δεύτερο πετρελαϊκό σοκ ο ρυθμός ανάπτυξης επανήλθε σε αρνητικό πρόσημο (-1,6%). Οι πολιτικές του κρατικού παρεμβατισμού και της αύξησης των εισοδημάτων δεν αποτέλεσαν αποκλειστικά και μόνο ένα είδος στρατηγικής για την κατάσχεση της οικονομικής κρίσης, αλλά και μια πολιτική απάντηση της ΝΔ στην πάγια κριτική που ασκούσαν οι αντιδεξιές δυνάμεις, ήδη από την προδικτατορική οικονομική πολιτική της ΕΡΕ, για ευνοϊκή μεταχείριση του ιδιωτικού κεφαλαίου. Τα αριστερά κόμματα είχαν ήδη κατακτήσει και εμπεδώσει την κυριαρχία τους στο μαζικό επίπεδο και στην πολιτική κουλτούρα της χώρας.²¹²

Με την πτώση της Χούντας η χώρα επανέρχεται σταδιακά στην ομαλή κοινοβουλευτική ζωή. Με την έκδοση μιας σειράς νομοθετικών διαταγμάτων προβλέφθηκε η αυτοδίκαιη επαναφορά στην υπηρεσία των απολυθέντων και των εξαναγκασθέντων σε παραίτηση τακτικών και εκτάκτων δημοσίων υπαλλήλων από την 21η Απριλίου 1967 μέχρι την 23η Ιουλίου 1974.²¹³ Παράλληλα, ξεκίνησαν και οι διαδικασίες εκδημοκρατισμού στο σύνολο των κρατικών υπηρεσιών και δημόσιων οργανισμών, καθώς είχαν στο στελεχικό τους δυναμικό υπαλλήλους που είχαν διοριστεί και ενστερνίζονταν τις ιδεολογικές αρχές του δικτατορικού καθεστώτος.

²¹² Για την οικονομική πολιτική των κυβερνήσεων της ΝΔ κατά την περίοδο 1974-1981, βλ. Γιώργος Αλογοσκούφης, «Μεγέθυνση, πληθωρισμός και ισοζύγιο πληρωμών στην Ελλάδα», στο Τάσος Γιαννίτης (επιμ.), *Μακροοικονομική διαχείριση και αναπτυξιακή εμπλοκή*, Gutenberg, Αθήνα 1993, Κωνσταντίνος Δρακάτος, *Ο μεγάλος κύκλος της ελληνικής οικονομίας (1945-1995)*, Παπαζήσης, Αθήνα 1997, Πάνος Καζάκος, *Ανάμεσα σε κράτος και αγορά: Οικονομία και οικονομική πολιτική στη μεταπολεμική Ελλάδα, 1944 -2000*, Πατάκης, Αθήνα 2001, Ανδρέας Κιντής (επιμ.) *2004, Η ελληνική οικονομία στο κατώφλι του 21ου αιώνα*, εκδ. Ιονική Τράπεζα, Αθήνα 1995, Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Σταθερή δημοκρατία σηματοδομένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα 2008, σελ. 128-141 και Πάνος Καζάκος, «Η οικονομική πολιτική και φιλοσοφία στη μεταπολεμική Ελλάδα 1950 - 2000», στο Άννα Καραπάνου (επιμ.), *Όψεις των πολιτικών προσανατολισμών του Νέου Ελληνισμού*, Ίδρυμα της Βουλής για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία, Αθήνα 2011, σελ. 103-134.

²¹³ ΝΔ. 76/1974 (ΦΕΚ 266/Α/74), ΝΔ.104/1974 (ΦΕΚ 298/Α/74) και ΝΔ. 168/1974 (ΦΕΚ 340/Α/1974).

Στον συγκεκριμένο τομέα, όπως ήταν άλλωστε φυσικό, η αποχουντοποίηση επικεντρώθηκε στις τάξεις του ελληνικού στρατού, ο οποίος κατά την απριλιανή Δικτατορία λειτουργούσε ως σκληρός πυρήνας του παρακράτους και αποτελούσε τον «συνήθη ύποπτο» μιας άλλης μελλοντικής εκτροπής. Στο γεγονός αυτό συνέτειναν το δημόσιο αίσθημα, η πίεση της αντιπολίτευσης, η βούληση της Νέας Δημοκρατίας να αποστασιοποιηθεί πλήρως από το δικτατορικό καθεστώς και τέλος ο ίδιος ο στρατός που επιζητούσε την αυτοκάθαρσή του.²¹⁴

2. Το Υπουργείο Πολιτισμού και η κυβερνητική πολιτική στους τομείς της πολιτιστικής κληρονομιάς και του σύγχρονου πολιτισμού.

Στο Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, το οποίο είχε εξαρχής ιδρυθεί και σε μεγάλο μέρος του στελεχωθεί κατά τη διάρκεια του καθεστώτος,²¹⁵ αλλά και στους υπόλοιπους δημόσιους πολιτιστικούς φορείς και ιδρύματα, οι διαδικασίες αποχουντοποίησης αποδείχθηκαν άκρως γραφειοκρατικές και ελάχιστα αποδοτικές. Ο Αλέξανδρος Ξύδης ανέφερε ότι στον τομέα των εικαστικών τεχνών οι υπεύθυνοι βρίσκονται ακόμη στις θέσεις τους,²¹⁶ ενώ σχετικά με την κατάσταση στην αρχαιολογική υπηρεσία το περιοδικό *Αντί* έγραφε: «ενώ η συζήτηση για κάθαρση κι αποχουντοποίηση συνεχίζεται, δε βλέπουμε καμιά τέτοια συγκίνηση στην αρχαιολογική υπηρεσία, πολλά επί δικτατορίας στελέχη της οποίας εξακολουθούν να προσφέρουν τις καλές τους υπηρεσίες».²¹⁷ Όπως υποστηρίζει και η Μυρσίνη Ζορμπά οι αξιολογήσεις προσώπων σκόνταψαν σε συντεχνιακές παρεμβάσεις και σε πολιτικούς και κομματικούς τακτικισμούς.²¹⁸ Έτσι, στην Κεντρική Διοίκηση και στους δημόσιους οργανισμούς, η δημοκρατική επαναθεμελίωση επικεντρώθηκε στην αλλαγή των πολιτικών προϊσταμένων και στον διορισμό νέων μελών στα διοικητικά συμβούλια. Το πολιτικό σύστημα δεν αντέδρασε ρεβανσιστικά ενάντια στη δημόσια διοίκηση, ενδιαφερόταν περισσότερο για την αναδιανομή της εξουσίας και την πολιτική

²¹⁴ Βλ. σχετικά, Γιάννης Βούλγαρης, *ό.π.*, σελ. 35.

²¹⁵ Το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών κατά την ίδρυσή του στελεχώθηκε αρχικά από υπαλλήλους του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβέρνησης από το οποίο μεταφέρθηκαν και οι αρμοδιότητές του.

²¹⁶ Βλ. σχετικά, Αλέξανδρος Ξύδης, «Σκέψεις και προτάσεις για μια πολιτική των τεχνών», *Αντί*, 14 (1975), σελ. 49.

²¹⁷ «Εθνοσωτήρων αρχαιολογία», *Αντί*, 14 (1975), σελ.41.

²¹⁸ Μυρσίνη Ζορμπά, *Πολιτική του Πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*, Πατάκης, Αθήνα 2016, σελ. 303.

νομιμοποίηση, στο πλαίσιο αυτού που συχνά αποκαλούμε «συνέχεια του κράτους»²¹⁹ και λιγότερο για την απομάκρυνση όσων είχαν συνεργαστεί με τη Χούντα, εκτός ελαχίστων «κραυγαλέων» εξαιρέσεων.

Κατά τη σύντομη περίοδο της Κυβέρνησης Εθνικής Ενότητας διορίστηκαν ως επικεφαλής στο Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, πρώτα ο Κωνσταντίνος Τσάτσος και μετέπειτα ο συγγραφέας, ποιητής και εκπαιδευτικός Ιωάννης Παναγιωτόπουλος, ενώ μετά τις εκλογές της 17ης Νοεμβρίου 1974 ανέλαβε την ηγεσία ο φιλόλογος, ποιητής και καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, Κωνσταντίνος Τρυπάνης, με τριετή παραμονή. Στη συνέχεια και μετά τις εκλογές της 20ης Νοεμβρίου 1977 ανέλαβαν την πολιτική ηγεσία του υπουργείου ο Γεώργιος Πλωτάς (1977-1978), ο Δημήτρης Νιάνιας (1978-1980) και ο Ανδρέας Ανδριανόπουλος (1980 -1981).

Με την εγκαθίδρυση της Γ΄ Ελληνικής Δημοκρατίας το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, όχι μόνο δεν καταργήθηκε, καθώς υπήρξε δημιούργημα της δικτατορίας των Συνταγματαρχών, αλλά αντιθέτως ενισχύθηκε το 1977 με ένα νέο Οργανισμό, συνεχίζοντας να ασκεί τη δημόσια πολιτιστική πολιτική σε καθεστώς κοινοβουλευτικής δημοκρατίας. Από το έτος ίδρυσής του, το 1971, έως το 1977 το Υπουργείο λειτουργούσε χωρίς Οργανισμό, καθώς σε αυτό εφαρμόζονταν κατά περίπτωση οι παλαιές, προ του 1971, διατάξεις. Στο νέο οργανόγραμμα, εκτός από τις διευθύνσεις και τα τμήματα της αρχαιολογικής υπηρεσίας, προβλέφθηκε και η ίδρυση της Γενικής Διεύθυνσης Πολιτιστικής Ανάπτυξης, η οποία συμπεριελάμβανε την Υπηρεσία Ανάπτυξης Πολιτιστικών Αξιών, τη Διεύθυνση Πολιτιστικών Εκδηλώσεων, τη Διεύθυνση Πολιτιστικής Κίνησης και τη Διεύθυνση Πολιτιστικών Κτιρίων και Αναστήλωσης Νεότερων Μνημείων. Με τη σειρά της η Υπηρεσία Ανάπτυξης Πολιτιστικών Αξιών απαρτιζόταν από τη Διεύθυνση Γραμμάτων, τη Διεύθυνση Καλών Τεχνών και τη Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού. Καθοριστικής σημασίας για τον εξορθολογισμό της ανάθεσης αρμοδιοτήτων στις νεοσύστατες υπηρεσίες ήταν η μεταφορά των αρμοδιοτήτων για θέματα λαϊκού πολιτισμού. Με την ίδρυση της Διεύθυνσης Λαϊκού Πολιτισμού, η Διεύθυνση Καλών Τεχνών απεμπλέκεται από την υποχρέωση να εξετάζει ζητήματα που αφορούσαν λαογραφικούς φορείς, με αποτέλεσμα η πολιτική της να επικεντρωθεί αποκλειστικά και μόνο στις καλές τέχνες.

²¹⁹ Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι μέχρι και τις αρχές του 1976 η πλειονότητα των εγγράφων εσωτερικής αλληλογραφίας που διακινούνταν από τη Διεύθυνση Καλών Τεχνών του ΥΠΠΕ έφεραν τον λογότυπο του απριλιανού καθεστώτος. Βλ. Φάκελοι: Σχέδια εγγράφων 1974,1975, 1976. Αρχείο ΥΠΠΟ.

Το γεγονός αυτό θα φανεί στις έκτακτες επιχορηγήσεις των εικαστικών φορέων μετά το 1977, όταν θα αυξηθούν σημαντικά και οι σχετικές πιστώσεις. Επίσης, σημαντικό βήμα προς την θεσμική κατοχύρωση των σύγχρονων δημιουργών και τις ζώσας καλλιτεχνικής δημιουργίας αποτέλεσαν οι αναφορές στον Οργανισμό για την προστασία των σύγχρονων έργων τέχνης -είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι στις διατάξεις του νέου Οργανισμού ήταν το μοναδικό σημείο που εμφανίζεται ο όρος «σύγχρονος»- και η μέριμνα, δια παντός πρόσφορου μέσου, υπέρ των καλλιτεχνών.²²⁰

Οι στόχοι της πολιτιστικής πολιτικής στη διάρκεια αυτών των χρόνων ήταν όμως προκαθορισμένοι και οι πολιτικές κατευθύνσεις του υπουργείου στόχευαν κυρίως μέσα από ιδεολογικά προτάγματα στη διάσωση και προβολή της πολιτιστικής κληρονομιάς. Η πολιτική ηγεσία στηρίχθηκε στο ήδη υπάρχον στελεχικό δυναμικό της αρχαιολογικής υπηρεσίας, αφήνοντας σε δεύτερο ρόλο τον σύγχρονο πολιτισμό, οι νέες πρακτικές του οποίου εξακολουθούν, όπως και στην περίοδο της Επταετίας, να βρίσκουν πεδίο δράσης έξω από το υπουργείο Πολιτισμού και την κρατική πρωτοβουλία.²²¹

Καθώς κεντρικός άξονας της ελληνικής εξωτερικής πολιτικής ήταν η προσπάθεια ένταξης της χώρας στην ΕΟΚ,²²² η ελληνική πολιτιστική κληρονομιά θεωρήθηκε από τις κυβερνήσεις της περιόδου ως μια συμπληρωματική συνιστώσα για την υποστήριξη της ευρωπαϊκής ενσωμάτωσης. Η πολιτιστική πολιτική της περιόδου αποτέλεσε ένα ακόμη εργαλείο στην υπηρεσία της διπλωματικής στρατηγικής, καθώς έφερε στο επίκεντρό της τους δεσμούς μεταξύ ευρωπαϊκής και εθνικής ταυτότητας, έχοντας ως βασικό στόχο την ουσιαστική και πλήρη συμμετοχή της Ελλάδας στα ευρωπαϊκά πολιτιστικά δρώμενα. Προς αυτή την κατεύθυνση, καίρια υπήρξε η συμβολή σημαντικών προσωπικοτήτων από τον χώρο των γραμμάτων και των τεχνών, γνωστών στον ευρωπαϊκό χώρο, όπως ο Κωνσταντίνος Τσάτσος, ο καθηγητής

²²⁰ Βλ. σχετικά, Π.Δ 941/1977 «Περί Οργανισμού του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών» (ΦΕΚ 320/Α'/17.10.1977).

²²¹ Βλ. σχετικά, «Τέχνη και Δημόσιες Πολιτικές κατά την περίοδο της Επταετίας», *Κεφάλαιο Β'* της παρούσας διατριβής.

²²² Μετά την πτώση της χούντας, ο Κωνσταντίνος Καραμανλής μπορεί να «προσέδεσε την Ελλάδα στο άρμα της Δύσης», επιμένοντας ότι η χώρα ανήκει εκεί, ωστόσο η πολιτική του σηματοδότησε την απομάκρυνση από τον έλεγχο των ΗΠΑ και τη στροφή προς την ευρωπαϊκή ασφάλεια και την Ευρώπη ως «ηθική δύναμη». Οι Έλληνες άρχισαν να συνδέουν τη Δύση περισσότερο με την Ευρώπη και τη δημοκρατία, κι όχι τόσο πολύ με τη ψυχοπολεμική της ταύτιση με τον αντικομμουνισμό. Βλ. σχετικά: Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σελ. 83.

Κωνσταντίνος Τρυπάνης και ο πρώτος γενικός γραμματέας του Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών, ο ιστορικός Παύλος Τζερμιάς.

Ενδεικτική απόπειρα δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής για την προβολή του αρχαίου ελληνικού πνεύματος ως στυλοβάτη ανάπτυξης του δυτικού πολιτισμού, αποτέλεσε η πολυδιαφημισμένη έκθεση του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών, με τίτλο «Θησαυροί από το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης: μνήμες και αναβιώσεις του κλασικού πνεύματος», που διοργάνωσε η Εθνική Πινακοθήκη το 1979 στο πλαίσιο διακρατικού προγράμματος ανταλλαγής εκθέσεων με τις Η.Π.Α. Στη συγκεκριμένη έκθεση παρουσιάστηκε μια σειρά αντικειμένων και έργων τέχνης διάσημων δημιουργών από την περίοδο της Αναγέννησης έως τις αρχές του 20ου αιώνα που ανήκαν στις συλλογές του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης. Σκοπός της έκθεσης ήταν να αναδείξει τη διαχρονική επίδραση του αρχαίου ελληνικού πνεύματος στη δυτική ιστορία της τέχνης, καθώς επίσης και να προσφέρει τη δυνατότητα στο ελληνικό κοινό να θαυμάσει μοναδικά αριστουργήματα που φιλοτεχνήθηκαν σε κάθε ιστορική περίοδο ως προϊόντα γόνιμου διάλογου με τις ελληνικές αρχαιότητες.²²³ Το εν λόγω εκθεσιακό εγχείρημα δεν έτυχε θετικής υποδοχής από μερίδα Ελλήνων κριτικών της τέχνης, καθώς το εννοιολογικό πλαίσιο της έκθεσης και τα εκθέματα δεν ήταν ικανά να στηρίξουν θεωρητικά την ιστορική διάσταση των πολλαπλών ζητημάτων και των καλλιτεχνικών παραδόσεων που έθιγε ένα τόσο αχανές γνωστικό αντικείμενο. Ο Διονύσης Καψάλης σε ένα άρθρο του στο περιοδικό *Ο Πολίτης* επισημαίνει σχετικά με την παρουσίαση ενός έργου του Πάμπλο Πικάσο στην έκθεση: *«Ίσως πράγματι ο πίνακας, προϊόν της κλασικής περιόδου του Πικάσο, να ανακαλεί κάποια αρχαία πρότυπα (αν και η συγκεκριμένη συσχέτιση είναι κάπως αμφισβητήσιμη). Όμως με έργα του Πικάσο θα μπορούσε κανείς να φτιάξει εκθέσεις για πνεύματα τόσο διαφορετικά όσο είναι το αρχαίο ελληνικό, το αφρικανικό, το ισπανικό, το γαλλικό, των Αζτέκων, το μεσαιωνικό, το σύγχρονο, το σουρρεαλιστικό, και δεν ξέρω κι εγώ τι άλλο. Και αυτή η ταυτόχρονη ανάπτυξη διαφορετικών και ετερόκλητων στυλ που χαρακτηρίζει όχι μόνον τον Πικάσο αλλά και ολόκληρη τη σύγχρονη ζωγραφική των αρχών του αιώνα μας -το απελευθερωτικό της μήνυμα- είναι τόσο ριζικά αντίθετη με το πνεύμα του οποιουδήποτε ως τα τώρα κλασικισμού, νεοκλασικισμού και παλαιοκλασικισμού. [...] Στο μεταξύ, στην αίθουσα της*

²²³ Βλ. σχετικά Νέλλη Μισιρλή, Κώστας Αναγνωστόπουλος, Αγγέλα Ταμβάκη (επιμ.), *Θησαυροί από το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης: μνήμες και αναβιώσεις του κλασικού πνεύματος*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα 1979.

*Πινακοθήκης, αριστερά, έργα με δυσανάγνωστες υπογραφές, όπως Μπουζιάνης, Διαμαντόπουλος, Τσαρούχης, Μόραλης, περιμένουν. Ωσπου να αποφασίσουμε ότι η τέχνη έχει κάποια σχέση με τη ζωή μας. Για να πούμε, τελειώνοντας, πως ακόμη και η αηδία μας είναι πράξη πολιτισμού και όποιο πνεύμα την παρασιωπά βαρβαρίζει».*²²⁴

Επίσης, σημαντικές πρωτοβουλίες ελήφθησαν για την ανάδειξη αρχαιολογικών χώρων και την ίδρυση μουσείων. Πιο συγκεκριμένα, το 1976 παρουσιάστηκε ένα ολοκληρωμένο και πολυδιάστατο σχέδιο για την Ακρόπολη από την Επιτροπή της Ακρόπολης, η οποία συστάθηκε το 1975 από τον τότε υπουργό πολιτισμού Κωνσταντίνο Τρυπάνη. Στο σχέδιο προβλεπόταν η διευκόλυνση της πρόσβασης των επισκεπτών στην Ακρόπολη και στην Αρχαία Αγορά, με στόχο την καλύτερη ενσωμάτωση του ευρύτερου αρχαιολογικού χώρου στο ιστορικό κέντρο της Αθήνας. Παράλληλα, προβλεπόταν η επαναλειτουργία του αρχαίου θεάτρου του Διονύσου, ενώ υπήρχε μέριμνα για αναδάσωση στο λόφο του Φιλοπάππου με σκοπό την ανακήρυξη της περιοχής σε προστατευόμενη περιοχή, σύμφωνα με τις σύγχρονες διεθνείς τάσεις περιβαλλοντικής πολιτικής. Αξιοσημείωτη ήταν επίσης και η δραστηριότητα στην περιφέρεια, με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα την ένταση των αρχαιολογικών ανασκαφών στη Μακεδονία, οι οποίες απέφεραν τις σημαντικές ανακαλύψεις στη Βεργίνα και στο Δίον υπό τη διεύθυνση δύο κορυφαίων αρχαιολόγων, του Μανόλη Ανδρόνικου και του Δημήτριου Παντερμαλή. Την ίδια εποχή ξεκίνησαν οι μελέτες για το νέο Μουσείο της Ακρόπολης, το Μουσείο της Πόλης των Αθηνών, ο πρώτος σχεδιασμός του οποίου προέβλεπε την εγκατάστασή του στην περιοχή του Συντάγματος, και το Βυζαντινό Μουσείο της Θεσσαλονίκης. Τέλος, φιλόδοξη υπήρξε και η πρόταση του Κωνσταντίνου Καραμανλή το 1975 για τη μόνιμη διεξαγωγή των Ολυμπιακών Αγώνων στην Ελλάδα.²²⁵

Στον τομέα της πολιτικής για την προστασία και την ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς, όμως, η σύνδεση του πολιτισμού με τον τουρισμό και η αντιμετώπιση των μνημείων ως οικονομικών μεγεθών αποτέλεσε πάγια αιτία κριτικής από μεγάλη μερίδα Ελλήνων αρχαιολόγων στα μέσα της δεκαετίας του '70. Με επιστολή του στο

²²⁴ Διονύσης Καψάλης, «Η έκθεση της Εθνικής Πινακοθήκης: αρχαίο πνεύμα και σύγχρονος επαρχιωτισμός», *Ο Πολίτης*, 29 (1979), σελ. 56-59.

²²⁵ Για τις σχέσεις των προγραμμάτων πολιτισμού με τις πολιτικές ευρωπαϊκής ενσωμάτωσης και την προσπάθεια ένταξης της χώρας στην ΕΟΚ από το 1974 μέχρι το 1979, βλ. σχετικά: Αντιγόνη - Δέσποινα Ποιμενίδου, «Αναβάθμιση της πολιτιστικής πολιτικής», *Η Καθημερινή*, 3.5.2021. doi: <https://www.kathimerini.gr/politics/561349981/anavathmisi-tis-politistikis-politikis/>. Antigoni - Despoina Poimenidou, *La culture comme facteur d'europeisation: le role de l'argument culturel dans la politique européenne de la Grèce (1944-1979)*, Peter Lang, σειρά Euroclio, τ. 110, Bruxelles 2020.

Αντί το 1976, ο Σύλλογος Πτυχιούχων Ιστορικών - Αρχαιολόγων εκφράζει τις ανησυχίες του σχετικά με το θέμα, επισημαίνοντας: «Από τον τουρισμό πηγάζει η μονόπλευρη αξιοποίηση των μνημείων ώστε να ανασκάπτεται, συντηρείται και προβάλλεται ό,τι το εντυπωσιακό που προκαλεί θαυμασμό και αποφέρει κέρδος [...] Η μελέτη (του μνημείου) εξαντλείται σε νύξεις μόνο αισθητικού θαυμασμού, συντηρώντας μ' αυτό τον τρόπο την ιδεαλιστική αντίληψη για την ιστορία, που καταλήγει σε προγονοπληξία».²²⁶ Επίσης, ένα χρόνο αργότερα, οι έκτακτοι αρχαιολόγοι αποφάσισαν να κηρύξουν προειδοποιητική απεργία με αίτημα την επίλυση προβλημάτων του κλάδου τους, καταγγέλλοντας τη χαώδη κατάσταση που επικρατούσε στην αρχαιολογική υπηρεσία. Οι έκτακτοι αρχαιολόγοι ήταν βέβαια μια περίπτωση που εικονογραφούσε αδρά το γενικό πρόβλημα της μεταχείρισης και χρησιμοποίησης του επιστημονικού προσωπικού στο Υπουργείο. Σύμφωνα με τις καταγγελίες τους, τα προβλήματα του κλάδου ήταν στενά συνδεδεμένα με την ευρύτερη πολιτική του κράτους, το οποίο «ανάγει την ιδεολογία του στην ελληνολατρεία και την παράδοση, αλλά συγχρόνως καταστρέφει την Πύλο, αξιολογεί τα μνημεία με την τουριστική ελκυστικότητά τους και αφήνει έκθετο στη ληστρική καταστροφή τον ιστορικό περίγυρο»²²⁷

Από την άλλη πλευρά, η ίδρυση του Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών το 1977, ως ένα διεθνές πνευματικό ίδρυμα υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης αλλά και η ευρύτερη πολιτική για τον πολιτισμό της συγκεκριμένης περιόδου, που ήταν επικεντρωμένη στην πολιτιστική κληρονομιά και είχε ως αποδέκτες την ευρωπαϊκή κοινότητα, υπήρξε ενδεικτική της ιδεολογικο-πολιτικής τοποθέτησης της ΝΔ για τη θεώρηση της κουλτούρας ως πνευματικού αγαθού που ήταν αποκλειστικά ταγμένο στην υπηρεσία του «Πολιτισμού» και του εκσυγχρονισμού. Ενός επιλεκτικού εκσυγχρονισμού, βέβαια, που στόχευε περισσότερο στην απορρόφηση ευρωπαϊκών κονδυλίων, δίχως στα σχέδιά του να περιλαμβάνονται βασικές ευρωπαϊκές αξίες και πολιτιστικές πρακτικές, όπως η συμπερίληψη της ετερότητας και αυτού που ονομάζουμε «πολιτισμό από τα κάτω προς τα πάνω». Ενός πολιτισμού, δηλαδή, άρρηκτα συνδεδεμένου με την έννοια της πολιτισμικής δημοκρατίας και τον εκδημοκρατισμό των πολιτιστικών αγαθών, που θα απευθύνονταν σ' όλο το φάσμα

²²⁶ «Μνημειακός χώρος και περιβάλλον. Κριτική - προτάσεις του Δ.Σ. του Συλλόγου Πτυχιούχων Ιστορικών - Αρχαιολόγων», *Αντί*, 36 (1976), σελ. 41-43.

²²⁷ «Ελλάς Ελληνοχριστιανών», *Αντί*, 66 (1977), σελ. 42.

της κοινωνίας, χωρίς ανισότητες πρόσβασης και αποκλεισμένες ομάδες.²²⁸ Όπως επισημαίνει ο Δημήτρης Τζιόβας για το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής, ο ευρωπαϊκός προσανατολισμός της Ελλάδας κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης υπέκρυπτε μια ιδιαίτερη σχέση εκμετάλλευσης: «Οι Έλληνες από την μία υπερηφανεύονταν για το γεγονός ότι η χώρα τους ήταν η γενέτειρα του ευρωπαϊκού πολιτισμού και της δημοκρατίας, και από την άλλη υιοθέτησαν μια εργαλειακή, αν όχι εξ ολοκλήρου εκμεταλλευτική, στάση προς την Ευρώπη, απολαμβάνοντας τα οικονομικά της οφέλη».²²⁹

Στον αντίποδα, ο σχεδιασμός και η ολοκλήρωση μεγάλων έργων που αφορούσαν στο νεότερο και σύγχρονο πολιτισμό περιορίστηκε στην τελετή θεμελίωσης του κτιρίου του Μεγάλου Μουσικής στη λεωφόρο Βασιλίσσης Σοφίας και στα εγκαίνια του κτιριακού συγκροτήματος της Εθνικής Πινακοθήκης.²³⁰ Κατά τα λοιπά, τα βασικά αιτήματα της καλλιτεχνικής κοινότητας για τη δημιουργία κατάλληλων υποδομών για τη συστηματική προβολή και προώθηση της σύγχρονης τέχνης παρέμεναν ανεπίλυτα ή αντιμετωπίστηκαν, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, με προτάσεις φιλόδοξες και λειτουργικά κοστοβόρες που ήταν αδύνατον να καλυφθούν οικονομικά εκείνη την περίοδο από τον κρατικό προϋπολογισμό.

Ενδεικτικό παράδειγμα της αδυναμίας του ελληνικού κράτους να περιγράψει, έστω, την πολιτική του για τις εικαστικές τέχνες και να καταγράψει τις στοιχειώδεις συνθήκες που επικρατούσαν στο χώρο της σύγχρονης τέχνης στη χώρα αποτέλεσε το 30ο Συνέδριο της Διεθνούς Ένωσης Τεχνοκριτικών που έλαβε χώρα στην Ελβετία από 27 Αυγούστου έως 5 Σεπτεμβρίου 1978, με θέμα: «Η τέχνη σήμερα: δημόσια και ιδιωτική πρωτοβουλία». Την ελληνική αποστολή συγκροτούσαν ο πρόεδρος των Ελλήνων τεχνοκριτών, Αλέξανδρος Ξύδης, η καθηγήτρια της ΑΣΚΤ, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα και οι τεχνοκριτικοί, Βεατρίκη Σπηλιάδη, Σοφία Καζάζη και Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν. Το επιστημονικό έργο των συνέδρων διευκολύνθηκε σε

²²⁸ Σχετικά με τη δημόσια πολιτική και τις νοηματοδοτήσεις της έννοιας του πολιτισμού, βλ. «Μαζική κατανάλωση και διεύρυνση του κοινού. Μητροπολιτικό εφημερο: η γέννηση μιας νέας πρότασης για τον εκδημοκρατισμό των πολιτιστικών θεσμών στα τέλη της δεκαετίας του '70», *Κεφάλαιο Α'* της παρούσας διατριβής.

²²⁹ Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σελ. 84.

²³⁰ Η Εθνική Πινακοθήκη ιδρύθηκε με βασιλικό διάταγμα από τον Γεώργιο Α' στις 15 Απριλίου 1900, ενώ η τελετή θεμελίωσης του κτιρίου της πραγματοποιήθηκε στις 26 Νοεμβρίου 1964 από τον Πρωθυπουργό Γεώργιο Παπανδρέου. Μετά το πέρας των συνολικών εργασιών ανοικοδόμησης, το κτιριακό συγκρότημα εγκαινιάστηκε από τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας, Κωνσταντίνο Τσάτσο και τον Πρωθυπουργό Κωνσταντίνο Καραμανλή, στις 17 Μαΐου 1976. Βλ. σχετικά: Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, Έφη Αγαθονίκου, Τόνια Γιαννουδάκη, Μαρία Κατσανάκη (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1999.

μεγάλο βαθμό από την πρωτοβουλία των Ελβετών διοργανωτών να στείλουν -πολύ καιρό πριν τη συνάντηση αυτή- σε κάθε χώρα που αντιπροσωπευόταν στη Διεθνή Ένωση Τεχνοκριτικών, ένα ερωτηματολόγιο από καίριες ερωτήσεις σχετικά με τις συνθήκες που επικρατούσαν σε κάθε χώρα ξεχωριστά, αναφορικά με την κρατική πολιτική για την τέχνη, το μέγεθος της δημόσιας και της ιδιωτικής πρωτοβουλίας, τις συνθήκες διαβίωσης των καλλιτεχνών και τη μορφή της σύγχρονης τέχνης που επικρατούσε. Οι απαντήσεις της κάθε χώρας θα έδιναν τη δυνατότητα στους διοργανωτές να ενημερώσουν τη διεθνή κοινότητα και ειδικότερα την Ουνέσκο, με σχετικό υπομνηματικό φάκελο, προκειμένου να ενεργοποιούνταν θεσμικά και σε διεθνές επίπεδο η υλοποίηση εκπαιδευτικών και πολιτιστικών δράσεων σχετικών με το θέμα. Από το σύνολο των 50 χωρών που κλήθηκαν να λάβουν μέρος μόνο οι 19 ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα να καταθέσουν στοιχεία, μεταξύ των οποίων η Αγγλία, η Αν. Γερμανία, η Αργεντινή, η Αυστραλία, η Βενεζουέλα, η Γαλλία, η Δυτ. Γερμανία, η Ελβετία, η Ισπανία, η Ιταλία, ο Καναδάς, το Μεξικό, η Ολλανδία, η Ουγγαρία, η Πορτογαλία, η Σοβ. Ένωση, η Τουρκία και η Χιλή. Η Ελλάδα δεν απάντησε, καθώς όπως τόνισε σε παρέμβασή του ο τότε πρόεδρος των Ελλήνων Τεχνοκριτών *«δεν υπήρχαν στοιχεία στη χώρα μας, σχετικά με τη σύγχρονη τέχνη, ούτε καν οι στοιχειώδεις ακόμα προϋποθέσεις που η περιγραφή τους να μπορούσε να αποτελέσει μίαν, έστω και μερική, ακόμα, απάντηση»*.²³¹

3. *Οι συνέπειες και ο αντίκτυπος της κυβερνητικής πολιτικής για τον σύγχρονο πολιτισμό και η έλλειψη κρατικών υποδομών: Η δραστηριότητα των ιδιωτικών αιθουσών τέχνης και η άκρατη εμπορευματοποίηση.*

Αυτή η ασυμμετρία που διαμορφώθηκε εξαιτίας της δημόσιας πολιτικής που ασκήθηκε κατά τη συγκεκριμένη περίοδο είχε δύο καταλυτικές επιπτώσεις για τον πολιτισμό. Το κράτος έχασε μια μοναδική ευκαιρία, λόγω των ευνοϊκών κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών που διαμορφώνονταν αμέσως μετά την πτώση της Χούντας, να χαράξει μια νέα πολιτιστική πολιτική που θα υπηρετούσε τη νέα δημοκρατική ταυτότητα και τις ευρύτερες διαδικασίες σύγκλισης και συνοχής, αξιοποιώντας όλο το διαθέσιμο πολιτιστικό απόθεμα, χωρίς διακρίσεις και προκαταλήψεις.

²³¹ Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν, «Το 30ο Συνέδριο της Διεθνούς Ένωσης Τεχνοκριτικών. Εντυπώσεις και συμπεράσματα», *Αντί*, 109 (1978), σελ.44-45.

Παράλληλα, η κραυγαλέα απουσία δημόσιων υποδομών στον σύγχρονο πολιτισμό υπήρξε αντιστρόφως ανάλογη με τη μεγάλη ζήτηση που έδειχνε το κοινό απέναντι σε πολιτιστικά προϊόντα και υπηρεσίες που διακινούνταν την ίδια εποχή στην εγχώρια και διεθνή αγορά, γεγονός που έκρινε την ισορροπία μεταξύ της δημόσιας και ιδιωτικής προσφοράς. Όπως αναφέρει η Μυρσίνη Ζορμπά: *«Η έλλειψη δημόσιων και δημοτικών βιβλιοθηκών οδήγησε στη διόγκωση της κατανάλωσης και της αγοράς βιβλίων, ενώ το ίδιο συνέβαινε με τις τέχνες, το θέατρο, το σινεμά»*.²³² Δηλαδή η ζήτηση πολιτισμικών αγαθών αποκτούσε μαζικό χαρακτήρα.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα στο χώρο των εικαστικών τεχνών αποτελεί το γεγονός ότι κατά την περίοδο 1976 - 1977 στην Αθήνα λειτουργούσαν περισσότερες από 30 γκαλερί και αίθουσες τέχνης, οι οποίες οργάνωναν κατά μέσο όρο περί τις 400 εικαστικές εκθέσεις ετησίως! Η έντονη αυτή κίνηση σε μια περίοδο διεθνούς οικονομικής κρίσης, ασφαλώς και δεν αντιπροσώπευε την πραγματική εικόνα του κόσμου της τέχνης στην Ελλάδα. Τις περισσότερες φορές αποτελούσε μια διαδικασία με καθαρά εμπορικά και προσωπικά κίνητρα, μια χρηματιστηριακή πράξη που υπερέβαινε όμως τους φυσικούς κανόνες προσφοράς και ζήτησης, όχι μόνο σε οικονομικό αλλά και σε κοινωνικό και καλλιτεχνικό επίπεδο. Για την τεχνοκριτικό Ντόρα Ηλιοπούλου - Ρογκάν ήταν απαραίτητο τόσο οι καλλιτέχνες όσο και οι παράγοντες της τέχνης να συνειδητοποιήσουν αυτήν την πραγματικότητα, καθώς μόνο μια μικρή μερίδα εκθέσεων άξιζε τον κόπο να πραγματοποιηθούν και να προβληθούν από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης εκείνης της εποχής (περί τις 48 με 50 ετησίως): *«Για να πάψει να αποτελεί ουτοπία η ελάττωση της δύναμης ορισμένων κυκλωμάτων και η κερδοσκοπία των γκαλερί, η υπευθυνότητα των κριτικών, η σχετική μείωση της διαφοράς που υπάρχει σε σχέση με τα αντίστροφα ανάλογα ποσά των 400 εκθέσεων, από την μία, και των 48 - 50 που παρουσιάζουν ενδιαφέρον, από την άλλη. Γιατί όσο, βέβαια, κι αν ο αριθμός των 48 - 50 εκθέσεων χαρακτηρίζεται από κάποιο στοιχείο υποκειμενικότητας, άλλο τόσο κι εκείνος των 400 (στις κυριότερες αίθουσες των Αθηνών) είναι σε σχέση με την ελληνική πραγματικότητα και το δυναμικό τουλάχιστον ανεδαφικός»*.²³³ Βέβαια, από τα τέλη του 1978 ξεκίνησε να διαμορφώνεται μια νέα κατάσταση, καθώς άρχισε να παρατηρείται μια στασιμότητα στον αριθμό των εκθέσεων μετά την εν πολλοίς δικαιολογημένη φρενίτιδα των

²³² Μυρσίνη Ζορμπά, *ό.π.*, σελ. 306.

²³³ Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν, «Χρονικό εκθέσεων», *Αντί*, 79 (1977), σελ. 44. Για το θέμα βλ. επίσης, «Και μερικές σκέψεις», *Αντί*, 62 (1977), σελ. 50.

καλλιτεχνικών δράσεων των πρώτων μεταδικτατορικών χρόνων. Πρόκειται για έναν ποιοτικό και ποσοτικό εξορθολογισμό που αντιστοιχούσε, εν καιρώ διεθνούς οικονομικής κρίσης, με τις πραγματικές συνθήκες της αγοράς και τους πραγματικούς δείκτες ζήτησης. Σύμφωνα με πολλούς κριτικούς τέχνης της εποχής, το γεγονός αυτό συνιστούσε και μια χρήσιμη ανάπαυλα για τους καλλιτέχνες, τους αγοραστές και το ευρύ κοινό, προκειμένου να δημιουργηθούν οι κατάλληλες προοπτικές για μια πιο προσεκτική αξιολόγηση των έργων, η οποία με τη σειρά της θα ενίσχυε, αφενός, την υπευθυνότητα των καλλιτεχνών και τη σωστή επικοινωνία τους με το κοινό και, αφετέρου, την έγκυρη πληροφόρηση και ενημέρωση των αγοραστών. Μ' ένα ενδιαφέρον σκεπτικό η Ηλιοπούλου-Ρογκάν συνδέει το γεγονός της μείωσης του αριθμού των εκθέσεων και όλα τα συνεπακόλουθά του με τις προϋποθέσεις εισόδου της χώρας στην Κοινή Αγορά. Όχι σε ό,τι αφορά τον τρόπο έμπνευσης των Ελλήνων δημιουργών, καθώς η διεθνοποίηση των καλλιτεχνικών τάσεων και ρευμάτων υπήρξε ένα χαρακτηριστικό που άρχισε να διαμορφώνεται κάποιες δεκαετίες πριν, αλλά στην ανάγκη δημιουργίας μιας μεγαλύτερης υπευθυνότητας από μέρους των καλλιτεχνών και περισσότερο των εμπόρων για μια σχετική πτώση των τιμών των έργων τέχνης. *«Όμως, οι προϋποθέσεις αυτές δεν μπορούν να εξασφαλιστούν -κι' εδώ παραμονεύει ο κίνδυνος της εισόδου μας στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα- δίχως να στηθεί η καλλιτεχνική παιδεία σε μια γερή βάση. Πέρα π.χ. από την παιδεία που προορίζεται για τους καλλιτέχνες -τον αναγκαίο εξωραϊσμό της ΑΣΚΤ, την άσκηση στα εργαστήρια, κ.ά.- πρέπει σε ένα γενικότερο θεωρητικό επίπεδο να αναθεωρηθεί η αισθητική παιδεία π.χ. να ενημερωθεί ο Έλληνας στην Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης, όχι για να παπαγαλίζει τα διεθνή ρεύματα, αλλά για να του δοθεί ένα γερό μέτρο σύγκρισης με τα δικά του δεδομένα, για να μπορέσει να αξιολογήσει καλύτερα τα αισθητικά του κληροδοτήματα κι' έτσι να προστατεύσει τις ελληνικές δημιουργίες από τον κίνδυνο να μην αντιπροσωπεύουν παρά ένα φολκλωρικό στοιχείο»*²³⁴

Η συζήτηση για το θέμα της εμπορευματοποίησης της τέχνης και τον ανορθολογικό τρόπο με τον οποίο οι ιδιωτικές αίθουσες τέχνης αντιμετώπιζαν τη σύγχρονη εικαστική παραγωγή ξεκίνησε αμέσως μετά την πτώση της Δικτατορίας. Με τον φιλόδοξο τίτλο «Η μοντέρνα τέχνη και το ευρύτερο κοινό», ο Αθηναϊκός Τεχνολογικός Όμιλος (Οργανισμός Δοξιάδη), οργάνωσε με συντονιστή τον Ευάγγελο Παπανούτσο μια συζήτηση στις 28 Μαρτίου 1975 με ομιλητές τους ιδιοκτήτες των

²³⁴ Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν, «Χρονικό εκθέσεων», *Αντί*, 118 (1979), σελ. 40-42.

σημαντικότερων αιθουσών τέχνης της πρωτεύουσας, όπως η «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών», ο «Δεσμός», οι «Νέες Μορφές», η «Ωρα» και το «Κέντρο Εικαστικών Τεχνών». Η προσέγγιση του θέματος υπήρξε, βέβαια, άκρως μονομερής, καθώς οι γκαλερίστες στις ομιλίες τους αντιμετώπισαν μόνο μια πλευρά των σχέσεων της τέχνης με το κοινό, δίχως να προσδιορίσουν, αφενός, ποιο ήταν το κοινό στο οποίο αναφέρονταν (ποιοτικά και ποσοτικά χαρακτηριστικά του) και, αφετέρου, ποιος ήταν ο ρόλος τους στη διαμόρφωση της αισθητικής του καλλιέργειας. Με αφορμή τη συγκεκριμένη συζήτηση ο Αλέξανδρος Ξύδης έγραψε: «Θα ήταν βέβαια δύσκολο στους επαγγελματίες που αποζούν από την πελατεία μιας συγκεκριμένης τάξης να προβούν σε κριτική, αναπόφευκτα σε μεγάλο βαθμό δυσμενή, του γούστου και του βαθμού παιδείας της τάξης αυτής. Ακόμα η εκμετάλλευση παλιών ονομάτων που σήμερα έχουν πέσει ποιοτικά, ή καινούριων αστεριών που λάμπουν γοητευτικά αλλά εφήμερα, είναι μέθοδος που δεν ακολουθείται μόνο στην Ελλάδα. Χωρίς να έχουμε την αξίωση οι γκαλερίστες να δείχνουν την ανεξαρτησία γνώμης και την αντικειμενικότητα που απαιτούμε από τους τεχνοκρίτες, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως λείπουν από την Αθήνα οι ειδικευμένες γκαλερί, αυτές στις οποίες το κοινό, θα γνωρίζει κάθε στιγμή τι είδος, τι αξίας έργα θα βρει -αφηρημένα, παραστατικά, πειραματικά, γεωμετρικά-καθιερωμένων καλλιτεχνών ή νέων φυντανιών, Ελλήνων ή ξένων [...] Ο τομέας που ελάχιστα έχει διερευνηθεί ακόμα, είναι ο ρόλος του κράτους, που ευθύνεται για την εκπαίδευση του λαού σαν πρώτο βήμα προς την ανύψωση της παιδευτικής του στάθμης, μεσ' από το σχολείο, την ανώτατη παιδεία, τα μουσεία και άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που μόνο αυτό μπορεί να οργανώσει».²³⁵

4. Οι προσδοκίες των ανθρώπων της τέχνης από το κράτος: η εξωθεσμική δραστηριότητα και η δημιουργία καλλιτεχνικών συλλογικοτήτων

Στις 5 Μαρτίου 1977 μια ομάδα καλλιτεχνών, αποτελούμενη από τους Βλάση Κανιάρη, Θόδωρο, Χρίστο Καρά, Γιάννη Κουνέλλη και Κώστα Τσόκλη, θέλοντας να συνδέσει εννοιολογικά το τρίπτυχο «πολιτική, πολιτισμός και συγχρονία», απέστειλε στον τότε Πρωθυπουργό Κωνσταντίνο Καραμανλή μια χειρόγραφη επιστολή, στην οποία ανέφεραν ότι «Η πολιτική είναι έκφραση της κουλτούρας αλλά και η κουλτούρα είναι έκφραση της πολιτικής», και πως «Ο μόνος τρόπος να ξεφύγει η Ελλάδα από αυτό

²³⁵ Αλέξανδρος Ξύδης, «Εικαστικό χρονικό», *Αντί*, 17 (1975), σελ. 47-48.

το αδιέξοδο είναι να αποκτήσει συνείδηση του εαυτού της, της πραγματικότητας, της κατάστασης».²³⁶

Στο πλαίσιο της καταγραφής των προσδοκιών των ανθρώπων της τέχνης από τους θεσμούς και το κράτος -η ανάλυση των οποίων συνιστά μια άλλη οπτική για την κατανόηση των ιδεολογικών παραμέτρων στο σχεδιασμό και την υλοποίηση της δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής αυτής της περιόδου- ήταν ενδεικτική η άσκηση κριτικής για την απουσία υποδομών και την έλλειψη πολιτικού σχεδιασμού στον τομέα του κοινωνικού διαλόγου και στις σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας και του μεγάλου κοινού. Το καθολικό αίτημα της εικαστικής κοινότητας για την ίδρυση ενός κρατικού μουσείου σύγχρονης τέχνης, η αλλαγή του νομικού πλαισίου του 1944 για το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο, το ζήτημα της αποκέντρωσης της καλλιτεχνικής παραγωγής και η δημιουργία δράσεων που να μην απευθύνονται αποκλειστικά και μόνο στο αγοραστικό κοινό αποτελούσαν τα κυρίαρχα ζητήματα.

Ένα προσφιλές για την εικαστική κοινότητα θέμα κατά την εξεταζόμενη περίοδο ήταν η ανάδειξη των σχέσεων της τέχνης με την κοινωνία. «Η τέχνη στα εργοστάσια» ξεκίνησε το 1975 με πρωτοβουλία της Ελληνικής Εταιρίας Δημοσίων Σχέσεων (Ε.Ε.Δ.Σ.)²³⁷ και της θεωρητικού τέχνης Ελένης Βακαλό, σε συνεργασία με τις βιομηχανίες ΙΖΟΛΑ και ΑΓΕΤ, που στήριξαν οικονομικά το πρόγραμμα και πρόσφεραν τους χώρους τους για τις δράσεις στη Θήβα και στον Βόλο, αντίστοιχα. Με κύριο στόχο τη γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στην εργατική τάξη και τις εικαστικές τέχνες, οι συγκεκριμένες εκδηλώσεις περιλάμβαναν ανοικτές ομαδικές εκθέσεις, συναντήσεις εργατών με καλλιτέχνες και συμπλήρωση ερωτηματολογίων. Ωστόσο, παρά τον ενδιαφέροντα και φιλόδοξο χαρακτήρα της, αυτή η πρωτοβουλία δεν είχε συνέχεια, καθώς οι αντιδράσεις και οι επικρίσεις υπήρξαν πολλές, κυρίως λόγω των οργανωτικών δυσχερειών και του χαρακτήρα κοσμικών γεγονότων που προσέλαβαν οι ευρύτερες εκδηλώσεις.²³⁸ Επίσης μια άλλη δράση άξια αναφοράς σχετικά με το θέμα της κοινωνικοποίησης της τέχνης ήταν και το συμπόσιο με θέμα «Η τέχνη στην κοινωνία» που οργανώθηκε από 18 - 25 Απριλίου 1977 στο Ινστιτούτο

²³⁶ Η επιστολή βρίσκεται στο αρχείο της Έπης Πρωτονοταρίου.

²³⁷ Η Ελληνική Εταιρεία Δημοσίων Σχέσεων ιδρύθηκε το 1960 και αποτελεί την εθνική επιστημονική ένωση των επαγγελματιών δημοσίων σχέσεων στην Ελλάδα. Ιδρυτικό μέλος της Ε.Ε.Δ.Σ. ήταν ο Μάνος Παυλίδης, Πρόεδρος της Διεθνούς Ένωσης Δημοσίων Σχέσεων από το 1967 έως το 1973 και ιδιοκτήτης της γκαλερί Δεσμός.

²³⁸ Βλ. σχετικά, Σοφία Σβορώνου, «Η τέχνη στα εργοστάσια», *Αντί*, 21 (1975), σελ. 50-52.

Γκαίτε. Τις εργασίες του σεμιναρίου διεύθυναν ο τεχνοκριτικός Χρήστος Ιωακειμίδης σε συνεργασία με τον καθηγητή ζωγραφικής της έδρας αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π., Βλάση Κανιάρη και τον Γερμανό καλλιτέχνη Dieter Hacher. Στο σεμινάριο αναλύθηκε και αξιολογήθηκε στο πλαίσιο του 20ου αιώνα η συμβολή σημαντικών καλλιτεχνών, όπως οι Joseph Beuys, Wolf Vostell και Βλάσης Κανιάρης, μέσα από το έργο των οποίων βρήκαν απήχηση καίριοι κοινωνικοί και πολιτικοί προβληματισμοί. Παράλληλα με το σεμινάριο, εγκαινιάστηκε και μια έκθεση ερασιτεχνικής φωτογραφίας, με τίτλο: «Οι βέβηλοι στην εξουσία», το υλικό της οποίας συγκέντρωσε και παρουσίασε ο Dieter Hacher.²³⁹

Στο ίδιο μήκος κύματος, διάφοροι εικαστικοί καλλιτέχνες και συγγραφείς όπως ο Βαγγέλης Δημητράς, ο Δημήτρης Αληθινός, η Μαρία Καραβέλα και ο Αντρέας Παγουλάτος επισημαίνουν σε άρθρα και συνεντεύξεις τους στον τύπο ότι στόχος της αποκέντρωσης δεν θα πρέπει να είναι η απλή διεύρυνση του κοινού ή η επίδειξη βεντετισμού, αλλά η επιδίωξη της επαφής με της λαϊκές μάζες και ο πραγματικός διάλογος μαζί τους.²⁴⁰ Παράλληλα, ο εικαστικός Ηλίας Δεκουλάκος, με αφορμή τον δημόσιο διάλογο για την αναγκαιότητα ίδρυσης ενός μουσείου σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα, αναφέρει: «η οποιαδήποτε επαφή της σύγχρονης τέχνης με το κοινό πραγματοποιείται αποκλειστικά μέσω ιδιωτικών εμπορικών φορέων, με κίνητρο την κατανάλωση του έργου τέχνης, που κάθε άλλο παρά επικοινωνία μπορεί να χαρακτηριστεί», ενώ ο γλύπτης Θόδωρος συνδέοντας το ίδιο θέμα με την εμμονική διαχείριση της κρατικής πολιτικής που προέκρινε σε ιδεολογικό και τεχνοκρατικό επίπεδο τους μηχανισμούς ανάδειξης της πολιτιστικής κληρονομιάς, συμπληρώνει: «Το αίτημα αυτό (ίδρυση μουσείου) μένει χωρίς έρεισμα μόνο όταν αποφασισθεί (και διαταχθεί) πως οι Έλληνες καλλιτέχνες έχουν μοναδικό πολιτιστικό προορισμό να γίνουν αναστηλωτές, αντιγραφείς και παραχαράκτες του παρελθόντος (του τόπου και κάθε παρελθόντος)».²⁴¹

Στον τομέα των εικαστικών τεχνών κατά την πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης κυριάρχησαν επίσης η πολυφωνία και η πολιτικοποίηση, μέσα από

²³⁹ «Η τέχνη στην κοινωνία», *Αντί*, 70 (1977), σελ. 30.

²⁴⁰ Βλ. σχετικά Βαγγέλης Δημητράς, «Αποκέντρωση και καλλιτεχνική παραγωγή», *Αντί*, 33 (1975), σελ. 49. Δημήτρης Αληθινός, Αντρέας Παγουλάτος, «Αποκέντρωση και παράλληλη δράση», *Αντί*, 41 (1976), σελ. 47 και Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Μαρία Καραβέλα: Οι θεατές θα είναι μέσα στο έργο. Αποκέντρωση και απομυθοποίηση της τέχνης», *Καθημερινή*, 26.9.1977.

²⁴¹ Βλ. σχετικά, Ηλίας Δεκουλάκος, Βαγγέλης Δημητράς, Θόδωρος, Χρήστος Καράς, Σωτήρης Σόρογκας, Γιώργος Τούγιας, Ντόρα Ηλιοπούλου Ρογκάν, «Για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης», *Αντί*, 50 (1976), σελ. 50-53.

τη δραστηριότητα και τις πρωτοβουλίες συλλογικοτήτων και πολυάριθμων καλλιτεχνικών ομάδων, όπως η «Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη»²⁴², το «Κέντρο Εικαστικών Τεχνών», ο «Σύνδεσμος Σύγχρονης Τέχνης», η ομάδα «4+», η ομάδα «Διαδικασίες και Συστήματα»²⁴³ κ.ά. Οι καλλιτεχνικές συλλογικότητες ανέπτυξαν μια κριτική στάση απέναντι στους υφιστάμενους θεσμούς, έχοντας ως βασικούς στόχους την αλληλεπίδραση μεταξύ καλλιτεχνών και κοινωνικών δομών, την προσέγγιση ενός ευρύτερου κοινού και τη διερεύνηση του εκπαιδευτικού, πολιτικού και κοινωνικού χαρακτήρα της τέχνης.

Σχεδόν δύο μήνες μετά την πτώση της Χούντας, 60 καλλιτέχνες συσπειρώνονται θέλοντας να συμπαρασταθούν οικονομικά στον αγώνα του κυπριακού λαού. Διέθεσαν έργα στο 50% της αξίας τους σε μια εκδήλωση που πραγματοποιήθηκε σ' ένα άδειο κατάστημα στη συμβολή των οδών Ζαΐμη και Τσιτσα στην Αθήνα. Η συγκεκριμένη δράση αποτέλεσε την πρώτη μεταδικτατορική συλλογική εικαστική εκδήλωση στην Ελλάδα, η οποία δεν σκόπευε σε οικονομικό όφελος και στην προσωπική προβολή των συμμετεχόντων καλλιτεχνών. Σύμφωνα με τον τύπο της εποχής, η εκδήλωση δεν εξέλαβε τον χαρακτήρα έκθεσης ή άλλου καλλιτεχνικού γεγονότος, ενώ τα έργα που διατέθηκαν ήταν υψηλής ποιότητας και αντιπροσωπευτικά της δουλειάς του κάθε καλλιτέχνη.²⁴⁴ Αφιέρωμα στην Κύπρο πραγματοποίησε επίσης την ίδια εποχή και μια ομάδα συνεργαζόμενων ιδιωτικών αιθουσών τέχνης, δείχνοντας από κοινού με την καλλιτεχνική κοινότητα το κοινωνικό τους πρόσωπο και την επιθυμία τους να συμπαρασταθούν στο δράμα του κυπριακού λαού. Τον Σεπτέμβριο του 1974, η γκαλερί «Άστορ», οι αίθουσες τέχνης «Δεσμός» και «Νέες Μορφές», η γκαλερί «Ζουμπουλάκη» και το Καλλιτεχνικό Πνευματικό

²⁴² Η Ομάδα ιδρύθηκε το 1976 κι ένα χρόνο αργότερα πραγματοποίησε στο Βιβλιοπωλείο «Gazette» έκθεση έργων των μελών της για την ενίσχυση των ιδρυτικών στόχων της. Στην έκθεση συμμετείχαν οι Μαρία Βογιατζόγλου, Παναγιώτης Γράββαλος, Κλεοπάτρα Δίγκα, Ηλίας Δεκουλάκος, Βαγγέλης Δημητριάς, Διοχάντη, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Δημοσθένης Κοκκινίδης, Βάσω Κυριάκη, Κλέαρχος Λουκόπουλος, Γιάννης Μίχας, Φρόσω Μιχαλέα, Ζανίν Μπάετ, Γιώργος Νικολαΐδης, Κοσμάς Ξενάκης και Σωτήρης Σόρογκας. Βλ. σχετικά, επικοινωνιακό υλικό της έκθεσης (αφίσα, πρόσκληση) από τα αρχεία Διοχάντη, Βάσως Κατράκη και Σωτήρη Σόρογκα, Ψηφιακή Πλατφόρμα Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ISET).

²⁴³ Η ομάδα Διαδικασίες και Συστήματα ιδρύθηκε το 1975 και αποτελούνταν από τους εικαστικούς Όττο Ζούνη, Μιχάλη Κατζουράκη, Γιάννη Μίχα, Γιάννη Μπουτέα, Μπία Ντάβου, Παντελή Ξαγοράρη, Ναυσικά Πάστρα και τον ιστορικό τέχνης Εμμανουήλ Μαυρομμάτη. Η ομάδα συστήθηκε για μία και μοναδική φορά στο ευρύ κοινό, παρουσιάζοντας το έργο της σε μια έκθεση που πραγματοποιήθηκε τον Φεβρουάριο του 1976 στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών. Βλ. σχετικά, Συνέντευξη του Εμμανουήλ Μαυρομμάτη στον Σταμάτη Σχιζάκη, «Η έκθεση Διαδικασίες / Συστήματα», στο Χριστόφορος Μαρίνος (επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, Κριτική+Τέχνη, τεύχος 04, ΑΙCΑ ΕΛΛΑΣ, Αθήνα 2011, σελ. 22-29.

²⁴⁴ Η δράση διήρκεσε από 18 έως 30 Σεπτεμβρίου 1974. Βλ. σχετικά: «Μια πρωτοβουλία για την Κύπρο», *Αντί*, 2 (1974), σελ. 35.

Κέντρο «Ωρα» οργάνωσαν μια σειρά εκθέσεων στις οποίες παρουσιάστηκαν έργα 200 καλλιτεχνών. Τα εκτεθέντα έργα και η οργάνωση της εκδήλωσης αποτέλεσαν προσφορά των καλλιτεχνών και των αιθουσών τέχνης, ενώ τα έσοδα από τις πωλήσεις των έργων, καθώς και τα έργα που δεν πωλήθηκαν διατέθηκαν στην Κυπριακή Πρεσβεία.²⁴⁵

Η εποχή αναζητούσε μέσα από τις συλλογικές πρωτοβουλίες μια νέα πορεία, ενώ οι πρωτοποριακές φόρμες και ο εικαστικός πειραματισμός γίνονταν τώρα πιο εύκολα αποδεκτά από το κοινό στο πλαίσιο της πολιτικής κοινωνικοποίησής του. Εκθέσεις, δημόσιες συζητήσεις, συμπόσια και κομματικά φεστιβάλ περιλάμβαναν εικαστικά γεγονότα.

Το 1976 στο 2ο «Φεστιβάλ ΚΝΕ - Οδηγητή» που έλαβε χώρα στην Καισαριανή παρουσιάστηκε για πρώτη φορά μια υπαίθρια έκθεση εικαστικών τεχνών στην οποία συμμετείχαν με έργα τους, οι Γιώργος Βαρλάμος, Λευτέρης Κανακάκης, Μποστ (Μέντης Μποσταντζόγλου), Γιάννης Γαϊτής, Πάρις Πρέκας, Γιώργος Χουλιαράς, Ασαντούρ Μπαχαριάν, Γιώργος Βακιρτζής, Έλλη - Μαρία Κομνηνού, Νότα Σιοτρόπου, Τάσσος (Αλεβίζος), Γιάννης Ρίτσος, κ.ά. Μολονότι, η επιλογή των έργων που παρουσιάστηκαν στη συγκεκριμένη έκθεση θεωρήθηκε αρκετά συντηρητική, η συμμετοχή των καλλιτεχνών σε μια πολιτική εκδήλωση που απευθύνονταν στο μεγάλο λαϊκό κοινό έτυχε θετικής υποδοχής από τον τύπο. Για τον κριτικό τέχνης Γιώργο Πετρή, σ' αυτή την περίπτωση το έργο τέχνης, ως προϊόν υψηλής κουλτούρας πραγματοποιούσε τον προορισμό του στην επαφή του με τις πλατιές λαϊκές μάζες, που τελικά το αποδέχονταν και το υιοθετούσαν.²⁴⁶ Ακολούθησε το 1977 το πρώτο «Φεστιβάλ Αυγής - Θούριου» που πραγματοποιήθηκε στο Άλσος της Νέας Σμύρνης, με κεντρικό θεματικό άξονα *«την στέρηση της δημοκρατίας, την υπεράσπιση της ανεξαρτησίας, για ένα σοσιαλισμό με ελευθερία και δημοκρατία»*, στο οποίο συμμετείχαν 166 εικαστικοί καλλιτέχνες. Την ίδια χρονιά στο 3ο «Φεστιβάλ ΚΝΕ - Οδηγητή» που πραγματοποιήθηκε στο Άλσος Περιστερίου παρουσιάστηκαν έργα 160 καλλιτεχνών, ενώ στο πλαίσιο του 2ου «Φεστιβάλ Αυγής - Θούριου», το 1978,

²⁴⁵ Βλ. σχετικά το από 11.9.1974 Δελτίο Τύπου της εκδήλωσης, Αρχείο Αίθουσας Τέχνης «Νέες Μορφές», Ψηφιακή πλατφόρμα, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ISET).

²⁴⁶ Βλ. Γιώργος Πετρή, «Η έκθεση στο Φεστιβάλ της ΚΝΕ», *Αντί*, 55 (1976), σελ. 49-50.

συμμετείχαν με έργα τους στην Πλατεία Κουμουνδούρου 106 εικαστικοί δημιουργοί.²⁴⁷

Η ιστορία των καλλιτεχνικών ομάδων της Μεταπολίτευσης ξεκινά με το Κέντρο Εικαστικών Τεχνών. Το ΚΕΤ ιδρύθηκε το 1974 από μια πολυμελή ομάδα καλλιτεχνών, διαφορετικών εικαστικών τάσεων, μεταξύ των οποίων και πρώην μέλη της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, αποβλέποντας στη χειραφέτηση των καλλιτεχνών από τις απαιτήσεις και τους περιορισμούς του εμπορίου των έργων τέχνης. Στην πρώτη έκθεση των ιδρυτικών μελών συμμετείχαν οι Γιώργος Μήλιος, Γιώργος Νικολακόπουλος, Θύμιος Πανουργιάς, Θόδωρος Παπαγιάννης, Νίκος Παραλής, Ευγενία Πολίτη, Ρένα Παπασπύρου, Χρυσούλα Ρωξάνη, Λυδία Σαρρή, Φώτης Σαρρής, Γρηγόρης Σεμιτέκολο, Νόρα Αρχελάου, Παναγιώτης Γράββαλος, Κλεοπάτρα Δίγκα, Γιώργος Ζιάκας, Παλαιολόγος Θεολόγου, Λευτέρης Κανακάκης, Κώστας Κηληδόνης, Γιώργος Κουνάλης, Βασίλης Κυπραίος, Βάσω Κυριάκη, Βουβούλα Κωστοπούλου, Χρόνης Μπότσογλου, Άσπα Στασινοπούλου, Βασίλης Χάρος και Γιάννης Ψυχοπαίδης.²⁴⁸ Ως αυτοδιαχειριζόμενο καλλιτεχνικό κέντρο λειτούργησε σε δικό του εκθεσιακό χώρο, δίχως παρεμβάσεις εμπορικών μεσαζόντων. Παρέμεινε ενεργό μέχρι το 1976, όταν μέλη του (Βάσω Κυριάκη, Βαγγέλης Δημητράς, Μαρία Κοκκίνου και Άσπα Στασινοπούλου) θα ιδρύσουν την ομάδα 4+, που θα διαδεχθεί το ΚΕΤ έως το 1990, ακολουθώντας τους ίδιους στόχους και τις ίδιες πρακτικές. Το ΚΕΤ επεδίωξε την επικοινωνία με το κοινό και τη διάχυση της γνώσης γύρω από την τέχνη με πολιτιστικές εκδηλώσεις, εικαστικές εκθέσεις και συζητήσεις στο χώρο του, όπου γινόταν η διακίνηση των έργων τέχνης των μελών, αλλά και στο δρόμο με την οργάνωση καλλιτεχνικών υπαίθριων εκθέσεων.²⁴⁹

Τα αίτια ίδρυσης του ΚΕΤ, το άδοξο τέλος του, καθώς και οι ευρύτερες εξελίξεις που λάμβαναν χώρα στον τομέα της αγοράς έργων τέχνης εκείνη την εποχή ανέλυσε συστηματικά στην αρθρογραφία του ο Γιώργος Πετρίης. Σύμφωνα με τον

²⁴⁷ Αναφορικά με την έκθεση που παρουσιάστηκε στο Α΄ «Φεστιβάλ Αυγής - Θούριου», βλ. πρόσκληση της εκδήλωσης, Αρχείο Ασπασίας Παπαδοπεράκη και φυλλάδιο έκθεσης, Αρχεία Μάρθας Χριστιφόγλου, Δημήτρη Αρμακόλα, Γιώργου Χουλιαρά και Έφης Στρούζα, Ψηφιακή πλατφόρμα, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ISET). Για την έκθεση που έλαβε χώρα στο 3ο «Φεστιβάλ ΚΝΕ- Οδηγητή», βλ., φυλλάδιο έκθεσης (επιμέλεια Γιώργος Πετρίης), Αρχείο Μάρθας Χριστιφόγλου, Ψηφιακή πλατφόρμα, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ISET). Τέλος, για το Β΄ Φεστιβάλ Αυγής - Θούριου», βλ. κατάλογο έκθεσης (είναι πλαισιωμένος με κείμενα του Bertolt Brecht), Αρχείο Γιάννη Βαλαβανίδη, Ψηφιακή πλατφόρμα, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ISET).

²⁴⁸ «Ιδρύθηκε Κέντρο Εικαστικών Τεχνών», *Η Αυγή*, 2.10.1974.

²⁴⁹ Έλενα Χαμαλίδη, «Το πρωτοποριακό αίτημα της Ένωσης Τέχνης και Ζωής στην ελληνική σύγχρονη τέχνη κατά την περίοδο 1960-1980», στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο Μεταίχμιο δύο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα 2015, σελ. 296-297.

Έλληνα τεχνοκριτικό, μέχρι εκείνη την περίοδο οι πωλήσεις έργων τέχνης δεν ήταν καθιερωμένες με επίσημο και πάγιο τρόπο. Η πώληση έργων τέχνης υπήρξε μια πράξη ευκαιριακή και σπάνια, καθώς η Αθήνα δεν αποτελούσε αυτό που αποκαλούμε «εμπορική πιάτσα». Τα πράγματα ξεκίνησαν να παίρνουν διαφορετική τροπή από τότε που μετέφεραν τις δραστηριότητές τους στην Ελλάδα κάποιες πολυεθνικές επιχειρήσεις και φανερώθηκαν πληθωριστικές πιέσεις στην οικονομία, καθώς κυκλοφορούσε μεγάλος όγκος νέου νομίσματος και οι κοινωνικές ομάδες θέλησαν να επωφεληθούν επενδύοντας σε είδη τέτοιας αξίας. Στην ουσία, μοντέλο αυτής της πορείας, αποτέλεσε η δραστηριότητα Αμερικανών επιχειρηματιών, που τους αναγνωρίστηκε το προνόμιο φορολογικών απαλλαγών σε περίπτωση αγοράς έργων τέχνης. Η επιχειρηματική Ελλάδα, ακολουθώντας τη μεταπρατική αποστολή της, βοήθησε ή ακολούθησε αυτό το παράδειγμα. Στη διακίνηση των έργων τέχνης, ο μεταπράτης (γκαλερίστας) έπαιζε στη διαδικασία σημαντικό ρόλο και κέρδιζε περισσότερα χρήματα από τον καλλιτέχνη, κυρίως όταν αγόραζε και μεταπωλούσε ο ίδιος τα έργα του. Αυτή η διαδικασία επιδρούσε καταλυτικά στη διαμόρφωση της τέχνης, καθώς οι εικαστικοί άρχισαν να κατηγοριοποιούνται σε εμπορικούς και μη, ασχέτως αν ήταν καλοί ή κακοί καλλιτέχνες, αν ήταν συμβατικοί ή ακολουθούσαν αισθητικούς συρμούς και πρωτοπορίες. Από εκεί κυρίως, μα και από τα τεράστια και δυσβάστακτα έξοδα που απαιτούνταν για έναν καλλιτέχνη να παρουσιάσει το έργο του σε διάφορους εκθεσιακούς χώρους, προέκυψε η ανάγκη ίδρυσης ενός πειραματικού συνεταιρισμού που θα καταργούσε τον «παρασιτικό» επιχειρηματία και θα απελευθέρωνε το καλλιτέχνη από τα δεσμά της καλλιεργούμενης εμπορικότητας. Από την άλλη πλευρά, το συνεταιριστικό μοντέλο θα περιόριζε και το ύψος των τιμών πώλησης, με αποτέλεσμα το έργο τέχνης να γινόταν προσιτό και σε κύκλους ευρύτερα λαϊκούς.

Η συνειδητοποίηση όλων αυτών των κινδύνων οδήγησε την ιδρυτική ομάδα του ΚΕΤ στη δημιουργία ενός συνεταιρισμού που θα περιλάμβανε νέους και παλιούς, ανερχόμενους και καταξιωμένους καλλιτέχνες, στο πλαίσιο της λειτουργίας του οποίου θα παραμέριζαν τα στενά ατομικά τους συμφέροντα. Βέβαια, οι καλλιτέχνες του ΚΕΤ δεν δέχθηκαν να δώσουν αποκλειστικά και μόνο ένα εμπορικό περιεχόμενο στον όμιλό τους, καθώς θέλησαν να επεξεργαστούν και ένα ελάχιστο ιδεολογικό πρόγραμμα. Ήταν η εποχή που οι εικαστικοί έσπαζαν τα δεσμά της απομόνωσης, κερδίζοντας το δικαίωμα να δρουν πολιτικά ως καλλιτέχνες και κοινωνικές ομάδες στον γενικό αγώνα για τον ποικιλώνυμο εκδημοκρατισμό. Οι συνεταιρισμένοι

καλλιτέχνες στην ολιγόχρονη ζωή του Κέντρου οργάνωσαν διάφορες πολιτιστικές εκδηλώσεις με αφορμή καίρια εθνικά και πολιτικά ζητήματα, όπως το δράμα της Κύπρου, ενώ καθιέρωσαν πωλήσεις έργων σε χαμηλές τιμές, στην προσπάθειά τους να έρθουν σε επαφή με το ευρύ κοινό.

Όμως πολλοί καλλιτέχνες, ακολουθώντας τη διασπορά των πολιτικών δυνάμεων, καθώς ανήκαν και οι ίδιοι σε διαφορετικές πολιτικές ομάδες, έκαναν το λάθος, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Πετρήs, να πολιτευτούν εντός του ΚΕΤ ανάλογα με το πρόγραμμα της πολιτικής ομάδας στην οποία ανήκαν, παραβλέποντας τον προγραμματισμό που είχαν, ωστόσο, οι ίδιοι επεξεργαστεί στο πλαίσιο της λειτουργίας του Κέντρου. Επίσης, η προσπάθεια αρκετών εξ αυτών να εκλαϊκεύσουν το έργο τους με εκθέσεις και ομιλίες στις λαϊκές συνοικίες δεν βρήκε απήχηση στη συνείδηση όλων των μελών. *«Τελικά, οι ίδιοι οι συνέταιροι διέλυσαν το Κέντρο τους, γιατί δεν υπήρχε καμιά σύμπνοια, απαραίτητη για την ύπαρξή του. Δεν υπολόγισαν σωστά πως πέρα απ' όλα αυτά τα χρήσιμα και σωστά η κυριότερη πολιτικοποίηση της δουλειάς τους πραγματοποιόταν με την ίδια τη ζωγραφική τους. Η κίνηση πραγμάτωσε και κάποια άλλη κοινωνική φιλαλληλία: οι εμπορικοί ζωγράφοι, που πουλούσαν τα έργα τους στήριζαν τους μη εμπορικούς αναλαμβάνοντας τα έξοδα της αίθουσας και κατά την περίοδο της έκθεσης αυτών που δεν πουλούσαν -αρχή πολύ καλή, μα που δεν έλειψε να δημιουργήσει κάποια πικρία. Και, σημεία καιρών, μ' όλες τις συζητήσεις, στάθηκε αδύνατο να βρεθεί ένα ελάχιστο πρόγραμμα κοινά αποδεκτό απ' όλους τους ενδιαφερόμενους. Το ΚΕΤ τερμάτισε την πρώτη φάση της ζωής του, το ΚΕΤ πρέπει να ξαναγίνει με νέους όρους, μαζί ρεαλιστικά πολιτικούς κι επαγγελματικούς. Όσοι έχουν πείρα κι ιδέες πρέπει να το συντρέξουν, γιατί σήμερα αποτελεί τη μόνη δυνατή κι υγιειά λύση».*²⁵⁰

Ιδιαίτερη μνεία απαιτείται να γίνει επίσης και για τη σημαντική δράση του Συνδέσμου Σύγχρονης Τέχνης (ΣΥ.Σ.Τ.). Στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του, ο Σύνδεσμος αποτελούνταν από μια καλλιτεχνική ομάδα πρωτοβουλίας Ελλήνων καλλιτεχνών, χωρίς νομική υπόσταση, γνωστή με τον τίτλο «Σύνδεσμος Καλλιτεχνών», που είχε ως στόχο την επισήμανση και διερεύνηση των προβλημάτων των διαφόρων τάσεων της σύγχρονης τέχνης και τη μεθόδευση διαδικασιών για την αντιμετώπισή τους. Με πρωτοβουλία των μελών του προχώρησε το 1979 σε ενέργειες μετατροπής της ομάδας σε νομικό πρόσωπο. Με την αρ. 1410/1979 απόφαση του

²⁵⁰ Γιώργος Πετρήs, «Το ΚΕΤ: επιτυχίες και ελλείψεις», *Αντί*, 59 (1976), σελ. 44.

Πρωτοδικείου Αθηνών ο ΣΥ.Σ.Τ. απέκτησε τη νομική μορφή σωματείου και εξέλεξε διοίκηση. Στο διοικητικό συμβούλιο συμμετείχαν οι εικαστικοί Γιώργος Τούγιας (Πρόεδρος), Παντελής Ξαγοράρης, Νίκη Καναγκίνη, Παναγιώτης Γράββαλος, Γιάννης Βαλαβανίδης, Δημήτρης Κοντός, Σωτήρης Σόρογκας και Χρίστος Καρράς. Η προσπάθεια για νομική κατοχύρωση του φορέα ήταν στενά συνδεδεμένη με τους στόχους των μελών του που φιλοδοξούσαν να αναπτύξουν ένα ολοκληρωμένο και θεσμικά κατοχυρωμένο πολιτιστικό πρόγραμμα για τις εικαστικές τέχνες, το οποίο θα επέτρεπε στο νεοσύστατο φορέα να διεκδικήσει από το Υπουργείο Πολιτισμού οικονομικές ενισχύσεις για τους καταστατικούς του σκοπούς.²⁵¹

Ο ΣΥ.Σ.Τ. υπήρξε μια ακόμη ομάδα ετερόκλητων ως προς το στυλ τους καλλιτεχνών που απέβλεπε, με συλλογικές ενέργειες και δράσεις, να συμμετάσχει στη λήψη αποφάσεων σχετικών με την πολιτισμική ζωή της χώρας, έχοντας ως στόχο την προάσπιση της ελευθερίας της καλλιτεχνικής έκφρασης και την καλλιέργεια και προβολή της σύγχρονης τέχνης. Για την πραγματοποίηση των σκοπών του συνεργάστηκε, όπου αυτό ήταν εφικτό και χρήσιμο, με κρατικούς και ιδιωτικούς φορείς, διατηρώντας όμως την αυτοτέλεια και ανεξαρτησία του. Σ' αυτό το πλαίσιο δρομολογήθηκε και η συνεργασία του με την Εθνική Πινακοθήκη και τις αρμόδιες υπηρεσίες του Υπουργείου Πολιτισμού για την υλοποίηση δύο σημαντικών συμποσίων. Η πρώτη εκδήλωση του Συνδέσμου πραγματοποιήθηκε τον Μάιο του 1977 στην Πάντειο Σχολή, με θέμα την ίδρυση κέντρου/μουσείου σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα. Όπως θα δούμε λεπτομερώς και παρακάτω, η έλλειψη μουσειακού φορέα για τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή είχε τονιστεί ήδη από τη δεκαετία του '60 χωρίς να υπάρξει κάποια ουσιαστική αντιμετώπιση του προβλήματος. Η δεύτερη δημόσια συζήτηση που πραγματοποιήθηκε με πρωτοβουλία του ΣΥ.Σ.Τ. ήταν τον Μάιο του 1981 και αφορούσε σε ένα άλλο προσφιές ζήτημα της εποχής: στις σχέσεις της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας με την παράδοση. Το συμπόσιο έλαβε χώρα στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, με χρηματοδότηση του υπουργείου Πολιτισμού.²⁵² Στο πλαίσιο των εργασιών του συμποσίου και παρουσία

²⁵¹ Βλ. σχετικά την από 10 Μαΐου 1980 επιστολή του ΣΥ.Σ.Τ. προς τη Διεύθυνση Καλών Τεχνών του ΥΠΠΕ που υπογράφουν οι Γιώργος Τούγιας και Νίκη Καναγκίνη, με την ιδιότητα του προέδρου και της γενικής γραμματέως, αντίστοιχα. Στην επιστολή γίνεται μια ενημερωτική αναφορά για τον προγραμματισμό δράσεων και παρουσιάζονται οι σκοποί και οι στόχοι του φορέα. (Αρχείο ΥΠΠΟ, Φάκελος Εικαστικοί φορείς/Σύνδεσμος Σύγχρονης Τέχνης)

²⁵² Με την από 2 Ιουλίου 1980 επιστολή του, ο αντιπρόεδρος του ΣΥ.Σ.Τ., Παντελής Ξαγοράρης αιτήθηκε από το ΥΠΠΕ, εκ μέρους του Δ.Σ. του φορέα, οικονομική ενίσχυση συνολικού ποσού 250.000 δρχ. για την κάλυψη δαπανών του σεμιναρίου και της έκθεσης. Το ΥΠΠΕ με τις αρ. 42778/3.7.1980 και 45991/4.8.1980 αποφάσεις του

υψηλόβαθμων στελεχών του υπουργείου Πολιτισμού, ο τότε Πρύτανης της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών, Δημοσθένης Κοκκινίδης, αναφερόμενος στους δύο «εχθρούς» της εγχώριας καλλιτεχνικής παραγωγής, την αρχαιοπληξία και τον πολιτισμικό ιμπεριαλισμό, ο οποίος ξεκίνησε να εκδηλώνεται από τη δεκαετία του 1960, κυρίως με την άκρατη εισαγωγή προϊόντων μαζικής κουλτούρας, υπονόησε στην ομιλία του ότι η τέχνη γίνεται εργαλείο ελέγχου, χειραγώγησης και υποταγής: «*Αν αντί για τις μεγαλόστομες αναφορές στο ιστορικό μας παρελθόν και τις άγονες συγκρίσεις του με τα ξένα, προετοιμαστούμε κοινωνικά και παιδευτικά για να αντιμετωπίσουμε με κριτική σκέψη την πολιτιστική εισβολή, τότε ίσως κατορθώσουμε να αποκτήσουμε μια δική μας πολιτιστική υπόσταση και μια θέση στο διεθνή κόσμο της τέχνης*».²⁵³ Άξιο αναφοράς είναι επίσης το γεγονός ότι στο περιθώριο του συμποσίου διοργανώθηκε μια ενδιαφέρουσα ομαδική έκθεση με έργα μελών του Συνδέσμου, μεταξύ των οποίων οι Αχιλλέας Απέργης, Ειρήνη Απέργη, Σωτήρης Σόρογκας, Διοχάντη, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Ελένη Ζογγολοπούλου, Νίκος Κεσσανλής, Χρύσα Ρωμανού, Ρένα Παπασπύρου, Δημήτρης Μυταράς, Στάθης Λογοθέτης, Γιάννης Μπουτέας, Τόνια Νικολαΐδου, Μπία Ντάβου, Ζάφος Ξαγοράρης, Νίκος Σαχίνης, Παναγιώτης Γράββαλος, Γιάννης Γαΐτης, Όπυ Ζούνη, Ελένη Ζούνη, Δημήτρης Κωνσταντίνου, Γιάννης Βαλαβανίδης, Ελένη Βερναδάκη, Αχιλλέας Δρούγκας, Νίκη Καναγκίνη, Λευτέρης Κανακάκις, Ηλίας Δεκουλάκος, Κώστας Καραχάλιος, Γιώργος Τούγιας, Δημήτρης Κοντός, Κώστας Κουλεντιανός, Χρίστος Καράς, Μιχάλης Κατζουράκης, Φιλόλαος (Γλούπας), Γιώργος Λαζόγκας, Κλέαρχος Λουκόπουλος, Αγλαΐα Λυμπεράκη, Ιωάννα Μανωλεδάκη, Φρόσω Μιχαλέα, Θύμιος Μητρόπουλος (MIT), Ιάσων Μολφέσης, Γιώργος Νικολαΐδης, Κωνσταντίνος Ξενάκης, Ναυσικά Πάστρα, Γαβριέλλα Σίμωσι, Ιωάννα Σπητέρη, Κώστας Ηλιάδης, κ.ά.²⁵⁴

υπουργού πολιτισμού, Ανδρέα Ανδριανόπουλου, επιχορηγεί τον ΣΥ.Σ.Τ. σε δύο δόσεις, με το ποσό των 130.000 και 60.000 δρχ., αντίστοιχα. Βλ. σχετικά: Φάκελος Εικαστικοί φορείς/Σύνδεσμος Σύγχρονης Τέχνης). Αρχείο ΥΠΠΟ.

²⁵³ «Σύγχρονη τέχνη και παράδοση», *Πρακτικά εισηγήσεων και συζητήσεων στο Δεύτερο Συμπόσιο που έγινε από τις 6 ως τις 9 Μαΐου 1981*, Σύνδεσμος Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 1981, σελ.34.

²⁵⁴ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες βλ. το συνοδευτικό υλικό της έκθεσης (φυλλάδια, κατάλογος), Ψηφιακή πλατφόρμα, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ISET), Αρχεία Γιάννη Βαλαβανίδη και Έφης Στρούζα.

5. Η δημόσια συζήτηση και οι πρωτοβουλίες για τη δημιουργία μουσείου σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα

Το ζήτημα της δημιουργίας ενός μουσείου σύγχρονης τέχνης ανέκυψε για πρώτη φορά κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης τον Ιούλιο του 1975, μολονότι ή ακριβώς επειδή στις προγραμματικές δηλώσεις του υπουργού Πολιτισμού και Επιστημών, Κωνσταντίνου Τρυπάνη απουσίαζε κάθε σχετική αναφορά για το θέμα. Το ζήτημα έλαβε ακόμη μεγαλύτερες διαστάσεις όταν ματαιώθηκε ομαδική έκθεση «νέων καλλιτεχνών» στην Εθνική Πινακοθήκη, στις διαπραγματεύσεις για την υλοποίηση της οποίας εμπλέκονταν οι εικαστικοί Χρήστος Καράς, Δημήτρης Μυταράς, Κώστας Τσόκλης, Σωτήρης Σόρογκας και Θόδωρος. Το γεγονός αυτό πυροδότησε τον δημόσιο διάλογο για το εάν ο φορέας αυτός είχε την οργανωτική δυνατότητα να παρουσιάζει εκθέσεις σύγχρονων δημιουργών. Η συγκεκριμένη έκθεση είχε αρχίσει να σχεδιάζεται από την Άνοιξη του 1973 στο πλαίσιο προφορικών συνεννοήσεων και χωρίς γραπτές δεσμεύσεις μεταξύ των καλλιτεχνών και της διεύθυνσης της Πινακοθήκης. Το 1975, οι καλλιτέχνες λίγο πριν τις συζητήσεις για τον προγραμματισμό των εγκαινίων κατηγόρησαν την Πινακοθήκη ότι δεν τήρησε τα υπεσχημένα και αποχώρησαν από την έκθεση. Ο Χρήστος Καράς θα δηλώσει ότι ο ουσιαστικός λόγος για την ματαίωση της έκθεσης ήταν η μετάθεση όλων των οργανωτικών εξόδων στους καλλιτέχνες. Ο Δημήτρης Μυταράς θα αναφέρει ότι η Εθνική Πινακοθήκη όφειλε να γνωρίζει για το πως πρέπει να αντιμετωπίζεται η οργάνωση ανάλογων εκθέσεων και τόνισε ότι ο διευθυντής της δεν μπορούσε και ούτε έπρεπε να αναλάβει αποκλειστικά την επιμέλεια μιας τέτοιου είδους έκθεσης. Ο Θόδωρος θα δηλώσει ότι οι λόγοι της ματαίωσης βαρύνουν τη διεύθυνση της Πινακοθήκης, ενώ ο Κώστας Τσόκλης θα επισημάνει ότι ο εκάστοτε διευθυντής πρέπει να γνωρίζει βαθύτατα τη σύγχρονη τέχνη, να σέβεται τους δημιουργούς και πάνω απ' όλα να έχει μέσα στο μυαλό του τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης. Γενικότερα, όλες οι απόψεις των εμπλεκόμενων δημιουργών συνηγορούσαν στο γεγονός ότι ήταν αναγκαίο να διαμορφωθεί μια σαφής κρατική πολιτική, που με την εκπόνηση ενός ευρύτερου προγράμματος να θέσει σε λειτουργία όλες τις δυνατότητες για τη σωστή προβολή και παρουσίαση της σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Βασικές γι' αυτό προϋποθέσεις, σύμφωνα με τους παρ' ολίγον συμμετέχοντες στην έκθεση, ήταν η τοποθέτηση κατάλληλων προσώπων σε θέσεις κλειδιά στο υπουργείο

Πολιτισμού, στα μουσεία, στις πρεσβείες και στις κριτικές, συμβουλευτικές και οργανωτικές επιτροπές.²⁵⁵

Εντός αυτού του πλαισίου ο πρώτος που αντέδρασε ήταν ο «Σύνδεσμος Καλλιτεχνών», ο οποίος εξέδωσε ανακοίνωση στον τύπο, θέτοντας το ερώτημα για το αν η παράλειψη προγραμματισμού της δημιουργίας ενός μουσείου σύγχρονης τέχνης εξυπηρετούσε κάποια συγκεκριμένη σκοπιμότητα: «*Ολόκληρη η σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή παραμένει αστέγαστη, με ανασταλτικές επιπτώσεις όχι μόνο στην απρόσκοπτη ανάπτυξή της, αλλά και στην προώθηση της αναγκαίας επικοινωνίας της με το ευρύ κοινό. Γιατί η υπάρχουσα Πινακοθήκη ούτε μπορεί αλλά ούτε και πρέπει να παίζει το διπλό ρόλο. Αποτελεί ένα χώρο που αφορά το εικαστικό παρελθόν του τόπου και επιβάλλεται να διατηρήσει αυτό το χαρακτήρα. Έτσι, μέσα στο σχετικό προγραμματισμό - προϋπολογισμό της κυβέρνησης για ένα ευρύ φάσμα ανάπτυξης των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων (από τη δημιουργία Μεγάλου Μουσικής μέχρι την προστασία του Αγίου Όρους) αυτή η παράλειψη Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης είναι απαράδεκτη. Με τη διαμαρτυρία μας αυτή εκφράζουμε ένα παλιό και βασικό αίτημα. Ζητάμε την άμεση ανακίνηση και τη σοβαρή αντιμετώπιση του θέματος*».²⁵⁶

Με αφορμή την παραπάνω ανακοίνωση το περιοδικό *Αντί* ξεκίνησε τον Ιούλιο του 1976 μια μεγάλη έρευνα, στην οποία ζητήθηκαν οι απόψεις καλλιτεχνών, αρχιτεκτόνων, ιστορικών τέχνης και τεχνοκριτικών της εποχής, πάνω σε δύο συγκεκριμένες ερωτήσεις: α) Κρίνετε σκόπιμη ή όχι την ίδρυση ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στον τόπο²⁵⁷ και γιατί; β) Πώς βλέπετε την οργάνωση και τη λειτουργία ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στον τόπο μας; Στον δημόσιο διάλογο μέσα από τις στήλες του περιοδικού έλαβαν μέρος οι Ηλίας Δεκουλάκος, Βαγγέλης Δημητράς, Θόδωρος, Χρήστος Καράς, Σωτήρης Σόρογκας, Γιώργος Τούγιας, Παντελής Ξαγοράρης, Αλέξανδρος Ξύδης, Τώνης Σπητέρης, Δημήτρης Φατούρος,

²⁵⁵ Βλ. σχετικά, Μαρία Κοτζαμάνη, «Η ζωντανή ελληνική Τέχνη δεν μπόηκε στην Πινακοθήκη», *Τα Νέα*, 5.2.1975. Μαρία Κοτζαμάνη, «Η ζωντανή ελληνική Τέχνη δεν μπόηκε στην Πινακοθήκη», *Τα Νέα*, 6.2.1975 και Μαρία Κοτζαμάνη, «Γιατί ματαιώθηκε η έκθεση; Η ζωντανή ελληνική Τέχνη δεν μπόηκε στην Πινακοθήκη», *Τα Νέα*, 7.2.1975.

²⁵⁶ «Για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης», *Αντί*, 50 (1976), σελ. 50.

²⁵⁷ Η χρήση του όρου «τόπος» αντί του όρου «έθνος» που προτιμούν οι συντάκτες και οι αρθρογράφοι του περιοδικού παραπέμπει στην άποψη ότι η έννοια του τόπου αποτελεί ένα πεδίο συνάντησης βιώματος και ιστορίας, μνήμης, συλλογικής έκφρασης και δράσης, ως τοπίου ιδιαίτερης ταυτότητας, ως συμβόλου και ως αφηγηματικού ιστού που διαπερνά τους αρχαίους μύθους, τις θρησκείες, τις εθνικές αφηγήσεις και τους σύγχρονους πολιτικούς σχεδιασμούς. Βλ. σχετικά, Αριστείδης Μπαλτάς, «Πρόλογος», στο Έφη Αγαθονίκου, Τίνα Πανδή, Θεοδωρή Μάρκογλου, Σπύρος Μάκκας (επιμ.), *Genii Loci. Ελληνική Τέχνη από το 1930 έως σήμερα*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2016, σελ.10 και Άρτεμις Λεοντή, *Τοπογραφίες του Ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, (επιμ.) Μαρία Κυρτζάκη, (μτφρ.) Παναγιώτης Στογιάννος, Scripta, Αθήνα 1998.

Έφη Φερεντίνου, Ελένη Βακαλό, Ορέστης Δουμάνης, Χρύσανθος Χρήστου, Μαρία Κοτζαμάνη, Βεατρίκη Σπηλιάδη, Έφη Ανδρεάδη, Ντόρα Ηλιοπούλου - Ρογκάν, Γιώργος Πετρήs και η νεανική καλλιτεχνική ομάδα «Καλλιτεχνική Γνώση».²⁵⁸

Εν κατακλείδι, σχεδόν όλες οι απόψεις των συμμετεχόντων συνηγορούσαν στην παραδοχή ότι ήταν αναγκαία η δημιουργία ενός κέντρου - ιδρύματος σύγχρονης τέχνης, καθώς κάποιοι εκ των ερωτηθέντων, επηρεασμένοι από τα ιδεολογικά προτάγματα της «θεσμικής κριτικής» περί μουσείων - μαυσωλείων του 19ου και 20ου αιώνα, αμφισβήτησαν τον όρο μουσείο, τον ρόλο και την έννοιά του, εντός του πλαισίου ανάδειξης της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής.²⁵⁹ Μάλιστα, η Βεατρίκη Σπηλιάδη και ο Ορέστης Δουμάνης συνέδεσαν στις απόψεις τους τη λειτουργία των μουσείων με την αγορά της τέχνης και το καπιταλιστικό σύστημα, υποστηρίζοντας ότι εντός αυτού του πολιτικού, οικονομικού και κοινωνικού πλαισίου, στο οποίο ενθαρρύνονται συγκεκριμένες κοινωνικές τάξεις και οικονομικά συμφέροντα, δεν θα μπορούσε να διασφαλιστεί η συμμετοχή όλων των καλλιτεχνών και η απρόσκοπτη πρόσβαση των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων στην αισθητική καλλιέργεια.²⁶⁰

Κατά τα άλλα, όλοι συμφώνησαν ότι ένα ανάλογο ίδρυμα θα συνεισέφερε στη γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στον ελληνικό λαό και τη σύγχρονη τέχνη, χάσμα το οποίο γινόταν όλο και βαθύτερο κάτω από το βάρος της πολιτιστικής κληρονομιάς και της επιτάχυνσης της εκσυγχρονιστικής διαδικασίας διεθνώς, και θα αποτελούσε τον αντικειμενικό καταγραφέα του δυναμικού του σύγχρονου πολιτισμού της χώρας.

²⁵⁸ Βλ. *Αντί*, τεύχη 50, 55, 56, 58 (1976). Βλ. επίσης για το θέμα: Ειρήνη Γερογιάννη, «Όταν οι καλλιτέχνες συζητούσαν αδιάκοπα: Τοποθετήσεις, υποθέσεις, διερευνήσεις για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Ελλάδα», στο Ελπίδα Καραμπά, Πολύνα Κοσμαδάκη (επιμ.), *Κριτική + Τέχνη*, τεύχος 05, ΑΙCΑ ΕΛΛΑΔΣ, Αθήνα 2013, σελ. 125-140.

²⁵⁹ Η διαμάχη για τον ρόλο και τη χρησιμότητα των μουσείων σύγχρονης τέχνης συνεχίστηκε με μεγαλύτερη ένταση στις επόμενες δεκαετίες εξαιτίας του φαινομένου της άκρατης εμπορευματοποίησης της τέχνης. Ο εικαστικός Hans Haacke θεωρεί ότι ο κόσμος της τέχνης και, ειδικότερα, τα μουσεία ανήκουν σ' αυτό που ο θεωρητικός Hans Magnus Enzensberger (1929-2022) αποκαλεί «βιομηχανία διαμόρφωσης και παραγωγής συνείδησης». Ο Βρετανός κριτικός τέχνης Edward Lucie - Smith σ' ένα εμβληματικό άρθρο του στο περιοδικό τέχνης *Art Review* αναρωτιέται για ποιο λόγο υπάρχουν σήμερα τα μουσεία σύγχρονης τέχνης, ενώ ο Ιταλός συνάδελφός του Francesco Poli θέτει το δίλημμα για το κατά πόσο αυτού του είδους τα μουσεία δημιουργούν ατομικές καλλιτεχνικές σταδιοδρομίες και ενισχύουν περαιτέρω την αγοραστική αξία των έργων. Βλ. σχετικά, Hans Haacke, «Museum, Managers of Consciousness» (1986), στο Kristine Stiles, Peter Selz (επιμ.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1996, σελ. 874-875, Edward Lucie - Smith, «Why do we need Contemporary Art Museums?», *Art Review*, London, November 1977 και Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari-Roma 2008.

²⁶⁰ Βλ. Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Άνοιγμα σε μια όσο γίνεται πιο πλατιά συμμετοχή του λαού στην αισθητική καλλιέργεια», *Αντί*, 58 (1976), σελ. 43 και Ορέστης Δουμάνης, «Να ενισχυθούν ομάδες καλλιτεχνών για έρευνα στη σύγχρονη τέχνη», *Αντί*, 56 (1976), σελ. 43.

Επίσης, θα εξουδετέρωνε τον ρόλο των ιδιωτικών αιθουσών τέχνης και θα προκαλούσε το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών της διασποράς, οι οποίοι θα συσπειρώνονταν και αυτοί στο σύνολο του ελληνικού καλλιτεχνικού δυναμικού.

Μέσα από τις στήλες του περιοδικού σκιαγραφήθηκαν, επίσης, οι στόχοι και, κατά συνέπεια, οι προδιαγραφές ίδρυσης και λειτουργίας ενός ανάλογου ιδρύματος - κέντρου, το οποίο θα έπρεπε πρωτίστως να διαθέτει μια μόνιμη και διαρκώς ανανεούμενη με έργα ποιότητας έκθεση, την επιλογή και επιμέλεια των οποίων θα αναλάμβανε μια επιτροπή αποτελούμενη από καλλιτέχνες και θεωρητικούς τέχνης. Εντός του πλαισίου λειτουργίας του ο φορέας θα έπρεπε, επίσης, να διοργανώνει διαλέξεις, σεμινάρια, προβολές και εκπαιδευτικά προγράμματα, να παρέχει κάθε πρόσφορο μέσο για στοιχειώδη και εξειδικευμένη ενημέρωση και να ενισχύει πανελληνίως τα εργαστήρια καλλιτεχνών, παρέχοντας τις απαραίτητες προϋποθέσεις για την απρόσκοπτη εξάσκηση του λειτουργήματος με υποτροφίες, οργανώσεις εκθέσεων, παρουσιάσεις έργων και συνεχή επιμόρφωση. Σημαντική θα ήταν επίσης και η συνεργασία με τους δήμους και τις κοινότητες για τη διοργάνωση περιοδικών εκθέσεων, σεμιναρίων και διαλέξεων στην επαρχία που θα αποσκοπούσαν στην ανίχνευση τοπικών ταλέντων και στη διαρκή και αποτελεσματική ενημέρωση της περιφέρειας σχετικά με τα εικαστικά τεκταινόμενα της πρωτεύουσας. Με αυτόν τον τρόπο θα εξασφαλιζόταν ένας από τους θεμελιώδεις λόγους ύπαρξής του: η λειτουργία του άξονα κέντρου - περιφέρειας, ως απαραίτητη προϋπόθεση για την ορθή αντιπροσώπευση και σφυγμομέτρηση της ελληνικής σύγχρονης τέχνης στο σύνολό της.

Βέβαια όλοι οι άνθρωποι του καλλιτεχνικού χώρου γνώριζαν ότι η υλοποίηση ενός ανάλογου μεγαλεπήβολου προγράμματος από τον υπό ίδρυση φορέα θα απαιτούσε ένα υψηλό κόστος λειτουργίας, το οποίο, σύμφωνα με τα οικονομικά δεδομένα της χώρας, μόνο ο κρατικός προϋπολογισμός θα μπορούσε να καλύψει. Το γεγονός αυτό, που αποτελούσε το νευραλγικό σημείο για την εκκίνηση του όλου εγχειρήματος, δίχασε τους συμμετέχοντες στον διάλογο για δύο λόγους. Ο πρώτος αφορούσε την νομική υπόσταση και μορφή που έπρεπε να λάβει ο υπό ίδρυση φορέας και ο δεύτερος το εάν αυτή η μορφή θα τον καθιστούσε αδέσμευτο από κάθε κρατική κατευθυντήρια γραμμή ή παρέμβαση. Σύμφωνα με την Ηλιοπούλου - Ρογκάν, οι αρνητές κάθε εμπλοκής του κράτους, με πρόσχημα τον κίνδυνο του κρατικού νεποτισμού, υπονόμευαν στην ουσία κάθε προϋπόθεση που θα μπορούσε να κάνει αυτό το σχέδιο εφικτό, καταδικάζοντας στην ουσία αυτό που οι ίδιοι πάσχιζαν να

δημιουργήσουν: «Κι αποτελεί μια πασιφανή πραγματικότητα ότι τόσα μεγαλόπνοα σχέδια δεν είναι πραγματοποιήσιμα δίχως την κρατική αρωγή, δίχως, δηλαδή, να φορολογηθεί ο Έλληνας πολίτης. Αρκεί βέβαια, να βρεθεί και να υιοθετηθεί κάποιο σχήμα -π.χ. εκείνο του κληροδοτήματος- ώστε να μην δεσμεύεται το ίδρυμα στη λειτουργία του. Να μπορεί, δηλαδή, να χειρίζεται άνετα την περιουσία του δίχως τη δαμόκλειο σπάθη ενός κράτους διαιτητή συντονιστή και μίαν εξουσία που θ' αστυνομεύει και θα λογοκρίνει τη λειτουργία του».²⁶¹

Κάτω από την πίεση σύσσωμης της καλλιτεχνικής κοινότητας, η πρώτη παρέμβαση του Υπουργείου Πολιτισμού για το θέμα σημειώθηκε τον Οκτώβριο του ίδιου έτους. Όμως, το ζήτημα από κυβερνητικής πλευράς προχώρησε τόσο ώστε ο υπουργός Πολιτισμού να αναφερθεί απλώς στην αναγκαιότητα ίδρυσης ενός ανάλογου φορέα, δίχως να προχωρήσει σε πιο συγκεκριμένες προτάσεις. Ένα χρόνο αργότερα (1977) το Υπουργείο Πολιτισμού επανήλθε, προτείνοντας και θέτοντας σε δημόσια συζήτηση τη δημιουργία ενός Πολιτιστικού Κέντρου (Πνευματικού Κέντρου), το οποίο θα φιλοξενούσε στους κόλπους του δράσεις απ' όλο σχεδόν το φάσμα των τεχνών. Ο γενικότερος σχεδιασμός του Πολιτιστικού Κέντρου Αθηνών προέβλεπε τη συστέγαση τριών μεγάλων κέντρων: ένα αφιερωμένο στις εικαστικές τέχνες, ένα στο θέατρο και ένα στον χορό. Στόχος της κυβέρνησης ήταν το Πολιτιστικό Κέντρο να αποτελέσει σημείο προσέλκυσης τόσο των Αθηναίων όσο και των επισκεπτών της πρωτεύουσας, καθώς και χώρο για εκπαίδευση, διαγωνισμούς και συνεργασίες σε εθνικό και διεθνές επίπεδο. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του Πολιτιστικού Κέντρου Αθηνών είχε ανατεθεί στον Ιωάννη Δεσποτόπουλο, η πρόταση του οποίου συμπεριελάμβανε την αναδιαμόρφωση του χώρου μεταξύ των οδών Ρηγίλλης, Βασιλέως Κωνσταντίνου μέχρι τη διασταύρωσή της με την οδό Ριζάρη, της οδού Ριζάρη, της Οδού Ναϊάδων, της Λεωφόρου Ιλισσού (σήμερα Αρδηττού) και της οδού Βασιλέως Αλεξάνδρου μέχρι την Πλατεία της Μεγάλης του Γένους Σχολής, περιλαμβανομένης και της Λεωφόρου Βασιλίσσης Σοφίας μέχρι τη διασταύρωσή της με την οδό Ρηγίλλης, σε μια έκταση περίπου 150.000 τετραγωνικών μέτρων.²⁶² Το Πολιτιστικό Κέντρο θα περιελάμβανε το Ωδείο Αθηνών, η κατασκευή του οποίου σταμάτησε το 1976, λόγω έλλειψης σχετικών κονδυλίων, την κατασκευή όπερας

²⁶¹ Ντόρα Ηλιοπούλου - Ρογκάν, «Συμπεράσματα της έρευνας», *Αντί*, 58 (1976), σελ. 46.

²⁶² Ο συγκεκριμένος χώρος περιγράφεται στο άρθρο 1 του Ν. 667/1977 ως περιοχή του Πνευματικού Κέντρου Αθηνών, εντός της οποίας επιτρέπεται η ανέγερση κτηρίων μόνο εφ' όσον αυτά προορίζονται από την κατασκευή τους για την εξυπηρέτηση πνευματικών και καλλιτεχνικών σκοπών.

χωρητικότητα 1.800 ατόμων, ένα κυκλικό θέατρο, την επέκταση της Εθνικής Πινακοθήκης, την ανέγερση του νέου Βυζαντινού Μουσείου, μια εκκλησία, ένα ξενοδοχείο, ένα μέγαρο για χορευτικές παραστάσεις, ένα θέατρο για πειραματικές παραστάσεις, την κατασκευή υπόγειων γκαράζ, κ.ά.²⁶³

Μέχρι την ανέγερση των κατάλληλων υποδομών που θα προορίζονταν να φιλοξενήσουν τις πολιτιστικές εκδηλώσεις, η κυβέρνηση πρότεινε εναλλακτικά την υπό δοκιμή χρήση δύο αιθουσών του Ζαπείου Μεγάρου για τη λειτουργία ενός πειραματικού πυρήνα τεχνών που θα επικεντρώνονταν στην υλοποίηση ποικίλων πολιτιστικών εκδηλώσεων. Με αφορμή την πρόταση της κυβέρνησης και ύστερα από πρωτοβουλία του «Συνδέσμου Καλλιτεχνών», οργανώθηκε από 12 έως 13 Μαΐου του 1977 μια δημόσια συζήτηση στην Πάντειο Σχολή, με θέμα «Διερευνήσεις για ένα μουσείο / κέντρο σύγχρονης τέχνης στον τόπο μας». Πρόεδρος της εκδήλωσης ορίστηκε ο λογοτέχνης και κριτικός κινηματογράφου Παύλος Ζάννας και εισηγητές η ποιήτρια και ηθοποιός Μαντώ Αραβαντινού, ο κριτικός κινηματογράφου, συγγραφέας και σκηνοθέτης Χρήστος Βακαλόπουλος, ο κοινωνιολόγος Γιώργος Βέλτσος, ο σκηνοθέτης Σπύρος Ευαγγελάτος, οι αρχιτέκτονες Ράνια Κλουτσινιώτη και Θύμιος Μητρόπουλος (MIT), καθώς και οι εκπρόσωποι του Συνδέσμου, εικαστικοί Νίκη Καναγκίνη, Στάθης Λογοθέτης και Γιώργος Τούγιας. Από πλευράς του υπουργείου, πέραν της εκπροσώπησής του από τον προϊστάμενο της Γενικής Διεύθυνσης Πολιτιστικής Ανάπτυξης, Γιώργο Μαραγκίδη, και τον προϊστάμενο της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών, Δημήτρη Κόκκινο, χαιρετισμό απηύθυνε ο υπουργός Πολιτισμού Κωνσταντίνος Τρυπάνης, ο οποίος επέμεινε ιδιαίτερα στην αναγκαιότητα της πολλαπλής πολιτιστικής δραστηριότητας του υπό ίδρυση φορέα. Βέβαια, για μεγάλη μερίδα του καλλιτεχνικού κόσμου, η εκδήλωση αυτή αποτέλεσε πρόσχημα και μια πρώτη τάξεως ευκαιρία για την κυβέρνηση να προβάλει τον δημοκρατικό της χαρακτήρα, ο οποίος, σύμφωνα με τους παριστάμενους, σε άλλες περιπτώσεις, όπως στην αλλαγή του αναχρονιστικού νομικού πλαισίου του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου γινόταν μέσω συμβούλων και ερήμην της ενδιαφερόμενης καλλιτεχνικής κοινότητας. Παράλληλα με τις συζητήσεις για τη χρησιμότητα ίδρυσης του προτεινόμενου φορέα, έγιναν από τα μέλη της Επιτροπής Αγώνα του Συλλόγου Πτυχιούχων της ΑΣΚΤ και γενικότερες αναφορές στις συνθήκες που επικρατούσαν

²⁶³ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Αιμιλία Αθανασίου, Γιώργος Αγγελής (επιμ.), *Ιωάννης Δεσποτόπουλος / Ωδείο Αθηνών*, Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής, Αθήνα 2014.

στο χώρο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα, με ιδιαίτερη έμφαση στην οικονομική και κοινωνική υπόσταση των καλλιτεχνών. Οι διάφοροι ομιλητές έδωσαν την αφορμή να εντοπιστούν εν τη γενέσει τους τα ανυπέρβλητα εμπόδια που δεν θα επέτρεπαν την υλοποίηση της κυβερνητικής πρότασης. Το θέμα της δημιουργίας ενός πολιτιστικού κέντρου πολλαπλών πολιτιστικών εκδηλώσεων σε συνδυασμό με τις τεχνικές παραμέτρους των υποδομών που απαιτούνταν για κάθε μορφή τέχνης, γεγονός το οποίο θα ανέβαζε τις οικονομικές απαιτήσεις του εγχειρήματος σε δυσβάσταχτα επίπεδα για τον κρατικό προϋπολογισμό, η νομική μορφή που θα έπρεπε να έχει ο υπό διαμόρφωση φορέας καθώς και η θεσμική σχέση του με το κράτος, αποτέλεσαν τις σημαντικότερες διαφορές μεταξύ των ομιλητών. Οι παραπάνω διαφορές κλιμακώθηκαν ακόμα περισσότερο όταν η συζήτηση έφθασε στο σημείο να αποφασιστεί ποιο θα ήταν το όργανο που θα παραλάμβανε τα πρακτικά του συμποσίου και θα αναλάμβανε τον συντονισμό αυτής της κίνησης μέχρι την υλοποίησή της. Η αντίδραση από τα μέλη του Συλλόγου Πτυχιούχων της ΑΣΚΤ ήταν ενδεικτική του κινδύνου που ελλόχευε για τον αυτοδιορισμό κάποιων μεμονωμένων καλλιτεχνών ή ομάδων σε ορισμένες επιτροπές - κλειδιά, καθώς πίστευαν ότι οι παριστάμενοι χρησιμοποιούνταν απλά ως κομπάρσοι σ' ένα θέμα που ήταν ήδη προαποφασισμένο.²⁶⁴ Πέραν όμως από τη δυσπιστία κάποιων συνέδρων, το Υπουργείο Πολιτισμού είχε την ευκαιρία να ενημερωθεί εκ του σύνεγγυς για τα τεκταινόμενα στο χώρο της τέχνης, αναλαμβάνοντας την ευθύνη για τη σύσταση της αρμόδιας επιτροπής που θα «προχωρούσε» το έργο. Μάλιστα, ένα μήνα μετά το συνέδριο της Παντείου το Υπουργείο Πολιτισμού ενημερώνει το Υπουργείο Οικονομικών με έγγραφο που υπογράφει ο Κωνσταντίνος Τρυπάνης ότι ο πρόεδρος της Κυβέρνησης αποφάσισε να χρησιμοποιηθεί μελλοντικά το κτήριο και ο περιβάλλον χώρος του δημόσιου κτήματος Β.Κ. 1237 (ευρύτερη περιοχή Ριζαρείου Σχολής) για τη δημιουργία μουσείου σύγχρονης τέχνης.²⁶⁵ Τελικά, το φιλόδοξο εγχείρημα της ίδρυσης του Μουσείου/Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης αποδείχθηκε μια ατελέσφορη και αδιέξοδη πρωτοβουλία της κυβέρνησης εξαιτίας έλλειψης συντονισμού και πολιτικής βούλησης, γραφειοκρατικών αγκυλώσεων, αλλά και αντιδράσεων και επικρίσεων που υπήρξαν ένθεν κακείθεν. Όμως, το μεγαλύτερο

²⁶⁴ Για το Συμπόσιο της Παντείου Σχολής, βλ., Ντόρα Ηλιοπούλου - Ρογκάν, «Μια συζήτηση για το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης», *Αντί*, 72 (1977), σελ. 41.

²⁶⁵ Βλ. σχετικά σχέδιο εγγράφου με αρ. Φ17/35453/24.6.1977 και θέμα: «Περί Δημοσίου κτήματος Β.Κ. 1237». Φάκελος: Σχέδια 1977. Αρχείο ΥΠΠΟ.

πρόβλημα που έπρεπε να αντιμετωπιστεί ήταν το θέμα του σχεδιασμού της ανέγερσης των κτιριακών υποδομών, το οποίο, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, σκόνταψε στην υλοποίησή του και στα περιορισμένα για την εποχή δημοσιονομικά περιθώρια του ελληνικού κράτους. Μολονότι, ψηφίστηκε ομόφωνα από τη Βουλή των Ελλήνων, η πραγματοποίησή του έργου ανακόπηκε μετά την αποχώρηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή από την Προεδρία της Δημοκρατίας.²⁶⁶

6. Η καλλιτεχνική κοινότητα διχάζεται: Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση και ο Ελληνικός Μήνας του Λονδίνου

Η υπό εξέταση περίοδος χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερη πολιτισμική συνθετότητα. Η πτώση της Χούντας ανοίγει το δρόμο προς τη Μεταπολίτευση και, ταυτόχρονα, όπως σε κάθε περίοδο δημοκρατικής ομαλότητας, η κοινωνία τίθεται ενώπιον μιας σειράς διλημάτων σε πολιτικό, οικονομικό και πολιτισμικό επίπεδο, αναφορικά με τη νέα πορεία που πρέπει να ακολουθήσει.²⁶⁷ Η φράση του Μανώλη Αλεξάκη «καθένας για τον εαυτό του και όλοι εναντίον όλων» μπορεί κάλλιστα να αντικατοπτριστεί στο χώρο της τέχνης με τις θυελλώδεις διαμάχες που ξέσπασαν στα πρώτα μεταδικτατορικά χρόνια στους κύκλους των καλλιτεχνών και των θεωρητικών, αφενός για τη συμμετοχή κάποιων εξ αυτών στις διοργανώσεις της Χούντας και αφετέρου για το ρόλο των καλλιτεχνών της διασποράς στο υπό διαμόρφωση πολιτισμικό οικοδόμημα της Μεταπολίτευσης. Από τη μία πλευρά, η αποκατάσταση των αντιστασιακών δημιουργών και, από την άλλη, η επιστροφή κάποιων «ξενιτεμένων» γέννησαν νέα κέντρα επιρροής και εξουσίας. Πρώτη εξέλιξη ήταν η σταδιακή αλλαγή φρουράς στην Σχολή Καλών Τεχνών με την προώθηση του Δημήτρη Μυταρά (1975), των Παναγιώτη Τέτση και Δημοσθένη Κοκκινίδη (1976) και του Νίκου Κεσσανλή (1981).²⁶⁸ Την ίδια εποχή στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου εξελέγησαν καθηγητές ο Βλάσης Κανιάρης στη ζωγραφική (1976) και ο Θόδωρος (Παπαδημητρίου) στις πλαστικές τέχνες (1980).

²⁶⁶ Βλ. σχετικά, Ν. 667/1977 «Περί τροποποίησης, συμπλήρωσης και κωδικοποίησης των περί Πνευματικού Κέντρου Αθηνών διατάξεων» (ΦΕΚ 233/Α'/26.8.1977).

²⁶⁷ Μανώλης Αλεξάκης, «Καθένας για τον εαυτό του και όλοι εναντίον όλων: θέσμιση του δημόσιου χώρου, πολιτική κουλτούρα και συγκρούσεις στην Ελλάδα», στο Σωκράτης Κονιόρδος (επιμ.), *Ειδικά Θέματα του Ευρωπαϊκού Πολιτισμού: Όψεις της Σύγχρονης Ελληνικής και Ευρωπαϊκής Κοινωνίας*, ΕΑΠ, Πάτρα 2008, σελ. 92.

²⁶⁸ Βλ. σχετικά, Μάνος Στεφανίδης, *Ελληνομουσειόν. Έξι αιώνες Ελληνική Ζωγραφική*, τ. Β', Μίλητος, Αθήνα 2001, σελ. 44.

Αφορμή για αυτές τις διαμάχες υπήρξαν δύο μεγάλα εικαστικά γεγονότα που πραγματοποιήθηκαν το 1975. Το πρώτο αφορούσε σε μια εγχώρια κρατική διοργάνωση, την Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, ενώ το δεύτερο σε μια μη κρατική πρωτοβουλία που πραγματοποιήθηκε στο εξωτερικό, τον Μήνα Ελληνικής Τέχνης στο Λονδίνο.

Στην πρώτη μεταπολιτευτική Πανελλήνια Έκθεση, οι καλλιτέχνες έδειξαν να αντιλαμβάνονται τον κοινωνικό τους ρόλο και την ευθύνη που είχαν απέναντι στο κοινωνικό σύνολο. Η διοργάνωση χαιρετίστηκε ως ένδειξη εκδημοκρατισμού, ωστόσο η παρουσία καλλιτεχνών που συμμετείχαν σε θεσμικές εκδηλώσεις της Επταετίας αποτέλεσε αιτία για δημόσια αντιπαράθεση και αρνητικά σχόλια. Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή.

Η Πανελλήνια Έκθεση εγκαινιάστηκε με μεγάλη λαμπρότητα στο Ζάππειο Μέγαρο από τον πρόεδρο της Κυβέρνησης Κωνσταντίνο Καραμανλή στις 7 Απριλίου 1975 και διήρκεσε μέχρι τις 20 Μαΐου του ίδιου έτους.²⁶⁹ Όπως αποδεικνύεται και από την ποσότητα και την πληρότητα των σχετικών αρχείων που διασώζονται στο υπουργείο Πολιτισμού, η εν λόγω έκθεση αποτέλεσε την πιο αντιπροσωπευτική έκφραση δημόσιας πολιτικής στο χώρο των εικαστικών τεχνών κατά την περίοδο 1974-1981. Ενδεικτικά αναφέρουμε την επιστολή του υπουργού Πολιτισμού Κωνσταντίνου Τρυπάνη, προς τον ομόλογό του υπουργό Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, στην οποία εξήρε τη μεγάλη παιδευτική σημασία της έκθεσης και προέτρεπε σε συνεργασία τα δύο υπουργεία για την οργάνωση ομαδικών επισκέψεων, προκειμένου η μαθητιώσα και σπουδάζουσα νεολαία «να εξοικειωθεί από μικράς ηλικίας με το καλλιτεχνικό έργο και να έλθει εις επαφήν με τον δημιουργό του προάγοντας ούτω το πολιτιστικό επίπεδο και την πνευματική του καλλιέργειαν».²⁷⁰

Και από την πλευρά των καλλιτεχνών όμως η επιθυμία συμμετοχής ήταν εξαιρετικά μεγάλη, καθώς η Έκθεση, ως το πρώτο σημαντικό μεταδικτατορικό εικαστικό γεγονός, εξέλαβε για τον καλλιτεχνικό κόσμο τη μορφή χαιρετισμού στη δημοκρατία. Από τους 1552 καλλιτέχνες που δήλωσαν συμμετοχή επιλέχθηκαν 663 και από τα 4032 έργα που αρχικώς προτάθηκαν παρουσιάστηκαν 975, αριθμός διόλου

²⁶⁹ Βλ. σχετικά, σχέδιο εγγράφου της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών του ΥΠΠΕ προς το Τμήμα Εθιμοτυπίας του Δήμου Αθηναίων, με αρ. Α/Φ04/15422/4.4.1975 και θέμα: «Οργάνωσις Πανελληνίου Καλλιτεχνικής Εκθέσεως». Φάκελος: Σχέδια 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

²⁷⁰ Σχέδιο επιστολής του υπουργού Πολιτισμού προς το Γραφείο υπουργού Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, με αρ. Α/Φ04/17958/17.4.1975 και θέμα: «Περί της Πανελληνίου Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Εικαστικών Τεχνών». Φάκελος: Σχέδια 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

ευκαταφρόνητος αν αναλογισθεί κανείς τις εκθεσιακές δυνατότητες των χώρων του Ζαπτείου. Οι αριθμοί είναι ενδεικτικοί του μεγάλου ενδιαφέροντος: 84 καλλιτέχνες και 48 έργα περισσότερα από την Πανελλήνια Έκθεση του 1973.²⁷¹

Στην πραγματικότητα, όμως, το στοιχείο που διαφοροποιούσε αυτήν την έκθεση σε σχέση με όλες τις άλλες που είχαν πραγματοποιηθεί κατά το παρελθόν ήταν η ίδια ή οργάνωσή της, καθώς αυτή αποφασίστηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών να σχεδιαστεί από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, μέσα από δημόσιες συνελεύσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Εθνική Πινακοθήκη.

Πριν φθάσουμε όμως σ' αυτή την κυβερνητική παρέμβαση πρέπει να εξετάσουμε τα γεγονότα που προηγήθηκαν και ανάγκασαν το Υπουργείο Πολιτισμού να ανακρούσει πρύμναν. Οι διαδικασίες ξεκίνησαν στις 31 Δεκεμβρίου 1974 όταν ο υπουργός Πολιτισμού Κωνσταντίνος Τρυπάνης υπέγραψε την απόφαση «Περί κανονισμού οργάνωσης της ΙΓ΄ Πανελληνίου Καλλιτεχνικής Εκθέσεως».²⁷² Στη συνέχεια, ο γενικός γραμματέας του Υπουργείου Γεώργιος Καββαδίας προχώρησε στις 4 Ιανουαρίου 1975 στην πανηγυρική εξαγγελία της 13ης Πανελληνίας Έκθεσης, δίχως να λάβει υπ' όψιν του τις αντιδράσεις των καλλιτεχνικών σωματείων, κυρίως της Ένωσης Πτυχιούχων ΑΣΚΤ (ΕΠΑΣΚΤ) και του Κέντρου Εικαστικών Τεχνών (ΚΕΤ) που ζητούσαν την αναβολή της έκθεσης, καλώντας όλους τους καλλιτέχνες να απόσχουν από οποιαδήποτε συμμετοχή. Τα βασικά αιτήματα της καλλιτεχνικής κοινότητας προκειμένου να αρθεί η αποχή, συνοψίζονταν σε τρία σημεία: την αλλαγή του ιδρυτικού νόμου του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου, για την οποία η κυβέρνηση υποσχέθηκε ότι θα προβεί άμεσα στις απαραίτητες νομοπαρασκευαστικές ενέργειες, τη δημιουργία ενός από κοινού συμφωνηθέντος κανονισμού οργάνωσης της Πανελληνίας Έκθεσης, σύμφωνα με τον οποίο τα μέλη της οργανωτικής και κριτικής επιτροπής θα ορίζονταν με απόφαση της πλειοψηφίας των καλλιτεχνών και, τέλος, την παύση των διακρίσεων μεταξύ των καλλιτεχνών σε μέλη του Επιμελητηρίου, πτυχιούχους, ερασιτέχνες, καλλιτέχνες εσωτερικού και εξωτερικού, θέτοντας ως βασική προϋπόθεση την αλλαγή του υφιστάμενου νομικού πλαισίου που δεν επέτρεπε

²⁷¹ Βλ. σχετικά, δακτυλογραφημένη αναφορά - έγγραφο εσωτερικής αλληλογραφίας (ΦΕΑ) της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών του ΥΠΠΕ. Φάκελος: Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

²⁷² Υπουργική απόφαση με αρ. Α/Φ04/58934/31.12.1974 (ΦΕΚ/ Β/1381/31.12.1974). Φάκελος: Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

σε όλους ανεξαιρέτα του ασχολούμενους με τις εικαστικές τέχνες Έλληνες να υποβάλουν έργα τους για κρίση στην αρμόδια επιτροπή.²⁷³

Γίνεται λοιπόν σαφές ότι τα αίτια που οδήγησαν τους κυβερνώντες να υπαναχωρήσουν και να προχωρήσουν σ' αυτή την άκρως σημαντική απόφαση οφείλονταν στον φόβο της κυβέρνησης να συγκρουστεί με την καλλιτεχνική κοινότητα και να βρεθεί μπροστά σε μια ενδεχόμενη αποχή των καλλιτεχνών που θα έπληττε το γόητρο της ήπιας και συναινετικής πολιτικής που είχε θέσει πρωτίστως ο πρωθυπουργός ως βασικό στόχο της διακυβέρνησής του. Δεν ήταν, άλλωστε, τυχαίο ότι «*το όλον θέμα της οργανώσεως της εν λόγω εκθέσεως ως και των επαφών μετά του καλλιτεχνικού δυναμικού της χώρας*», ανέλαβε να χειριστεί προσωπικά, το δεύτερο κατά την τάξη ισχυρό πρόσωπο του υπουργείου Πολιτισμού, ο γενικός γραμματέας, Γεώργιος Καββαδίας,²⁷⁴ ένα στέλεχος της πολιτικής ηγεσίας του Υπουργείου και όχι κάποιος από την ανώτατη διοικητική ιεραρχία της κεντρικής υπηρεσίας.²⁷⁵

Έτσι, μετά από δύο συγκεντρώσεις που έλαβαν χώρα στην Εθνική Πινακοθήκη στις 17 και 18 Φεβρουαρίου 1975, με θέμα την άρση της αποχής από την Πανελλήνια Έκθεση και την εκλογή κριτικής και οργανωτικής επιτροπής της διοργάνωσης, η πλειοψηφία των καλλιτεχνών προχώρησε στον ορισμό μελών, δίνοντας έμφαση στο γεγονός ότι η κριτική επιτροπή έπρεπε να απαρτίζεται αποκλειστικά και μόνο από καλλιτέχνες. Η γενική συνέλευση αποφάσισε τη συγκρότηση 11μελούς κριτικής επιτροπής και εξέλεξε ως τακτικά μέλη της τους εικαστικούς Βάσω Κατράκη, Γιάννη Βαλαβανίδη, Γιώργο Φωκά, Φώτη Σαρρή, Γιάννη Τσαρούχη, Μαρία Χατζηνικολή, Δημήτρη Μυταρά, Αλέκο Κοντόπουλο, Θύμιο Πανουργιά, Παναγιώτη Τέτση και Γιάννη Γαΐτη και ως αναπληρωματικά μέλη τους Γιάννη Παρμακέλη, Αχιλλέα Απέργη, Κώστα Μαλάμο και Πάρη Πρέκα. Αντίστοιχα, κατά τη ψηφοφορία για τη σύσταση της οργανωτικής επιτροπής, η οποία σε συνεργασία με το υπουργείο πολιτισμού θα είχε την ευθύνη διοργάνωσης της Πανελληνίας Έκθεσης, εξελέγησαν οι Χαράλαμπος Δαραδήμος, Ασαντούρ Μπαχαριάν, Ζωή Αλαφούζου, Δανιήλ Γουναρίδης, Μερóπη Πρέκα και Παντελής Ξαγοράρης. Σημαντική υπήρξε επίσης η

²⁷³ Αλέξανδρος Ξύδης, «Για την Πανελλήνια: Η λύση είναι να αναβληθεί», *Αντί*, 12 (1975), σελ. 45.

²⁷⁴ Ο Γεώργιος Καββαδίας (1919-2008) διετέλεσε καθηγητής στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών από το 1975 έως το 1986.

²⁷⁵ Βλ. σχετικά, υπογεγραμμένο σχέδιο εγγράφου με αρ. Α/ΦΟ4/5670/13.2.1975 της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών προς το Γραφείο Υπουργού, με θέμα: «Περί της ΙΓ΄ Πανεληνίου Εκθέσεως». Φάκελος: Σχέδια 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

πρωτοβουλία της πλειοψηφίας των καλλιτεχνών να προτείνει στο Υπουργείο η εν λόγω έκθεση να μην φέρει τον τίτλο «13η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση», επιδιώκοντας τη ρήξη με το άμεσο και ζοφερό παρελθόν της Επταετίας και θεωρώντας ότι με αυτήν την πράξη θα απονομιμοποιούσε τις πανελλήνιες εκθέσεις που οργανώθηκαν κατά τη διάρκεια του στρατιωτικού καθεστώτος. Στις δύο συγκεντρώσεις, επίσης, η γενική συνέλευση των καλλιτεχνών πρότεινε α) η έκθεση να πλαισιωθεί από μια σειρά παράλληλων εκδηλώσεων, β) να χρησιμοποιηθούν για τις δράσεις κι άλλοι χώροι πλην του Ζαπτείου, όπως η Εθνική Πινακοθήκη, το Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων, ο λόφος του Φιλοπάππου και ο λόφος των Νυμφών, γ) να περιοδεύσει η έκθεση ανά την Ελλάδα και δ) να μετατραπεί το Πολεμικό Μουσείο σε μουσείο σύγχρονης τέχνης.²⁷⁶

Ως επακόλουθο αυτών των εξελίξεων ήταν η άμεση κινητοποίηση του υπουργείου Πολιτισμού, το οποίο μέσα σε δύο μήνες δρομολόγησε την έκδοση μιας σειράς διαδοχικών υπουργικών αποφάσεων, με τις οποίες τροποποιήθηκε ο αρχικός κανονισμός οργάνωσης της Πανελληνίας Έκθεσης²⁷⁷ και προέβη στη σύσταση των αρμοδίων επιτροπών, υιοθετώντας σε αρκετά ικανοποιητικό βαθμό τις προτάσεις που ψήφισε η γενική συνέλευση των καλλιτεχνών. Έτσι, στην κριτική επιτροπή συμμετείχαν, η χαράκτρια Βάσω Κατράκη, με την ιδιότητα της προέδρου, οι ζωγράφοι, Γιάννης Βαλαβανίδης, Γιάννης Γαϊτης, Κώστας Μαλάμος, Φώτης Σαρρής, Παναγιώτης Τέτσης και Γιώργος Φωκάς, ο γλύπτης, Γιάννης Παρμακέλης και η κεραμίστρια, Μαρία Χατζηνικολή,²⁷⁸ ενώ στην οργανωτική επιτροπή ορίστηκαν ο γενικός γραμματέας του Υπουργείου Πολιτισμού Γεώργιος Καββαδίας, με την ιδιότητα του προέδρου, ο διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης Δημήτριος Παπαστάμος, ο διευθυντής του Υπουργείου Παύλος Χατζηθωμάς, η χαράκτρια, Ζωή

²⁷⁶ Βλ. σχετικά, χειρόγραφο έγγραφο της ΕΠΑΣΚΤ προς το ΥΠΠΕ με τις αποφάσεις της πλειοψηφίας της γενικής συνέλευσης των καλλιτεχνών που έλαβε χώρα στην Εθνική Πινακοθήκη. Το έγγραφο υπογράφουν ο πρόεδρος της γενικής συνέλευσης Χαράλαμπος Δαραδήμος και εκ μέρους της ΕΠΑΣΚΤ ο γενικός γραμματέας Φώτης Σαρρής και ο πρόεδρος Νίκος Ευγενίδης. Φάκελος: Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

²⁷⁷ Η από 31.12.1974 εκδοθείσα υπουργική απόφαση τροποποιήθηκε δύο φορές με τις υπ' αρ. Α/ΦΟ4/6990/12.2.1975 και Α/ΦΟ4/7000/27.2.1975 υπουργικές αποφάσεις. Φάκελος: Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

²⁷⁸ Υπουργική απόφαση με αρ. Α/ΦΟ4/8986/27.2.1975. Φάκελος: Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

Αλαφούζου, ο γλύπτης Χαράλαμπος Δαραδήμος και οι ζωγράφοι, Δανιήλ Γουναρίδης, Ασαντούρ Μπαχαριάν και Μερόπη Πρέκα.²⁷⁹

Στο εισαγωγικό κείμενο του επίσημου κατάλογου της έκθεσης, τα μέλη της οργανωτικής επιτροπής εκθείασαν το γεγονός ότι ο κανονισμός της Πανελληνίας ήταν κοινής αποδοχής του Υπουργείου και της πλειοψηφίας των Ελλήνων καλλιτεχνών και τόνισαν ότι τα παρουσιαζόμενα έργα κρίθηκαν από καλλιτέχνες που οι ίδιοι επέλεξαν κατά την ψηφοφορία της γενικής τους συνέλευσης. Ακόμη, στο ίδιο κείμενο δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα στην υλοποίηση παράλληλων εκπαιδευτικών δράσεων, στο πλαίσιο των οποίων θα οργανώνονταν οπτικοακουστικές παρουσιάσεις για το κοινό, με διαφάνειες έργων και ερμηνευτικά κείμενα,²⁸⁰ θα πραγματοποιούνταν τακτικές συναντήσεις του κοινού με συμμετέχοντες καλλιτέχνες και θα παρουσιαζόταν σε ξεχωριστή αίθουσα μια αφιερωματική έκθεση αποθανόντων καλλιτεχνών που με το έργο τους συνέβαλαν στην εξέλιξη της ελληνικής τέχνης.²⁸¹ Βέβαια, το σημείο του προλόγου που εντυπωσιάζει περισσότερο τον αναγνώστη είναι η σημασία που απέδιδαν οι συντάκτες του κειμένου στην αναγκαιότητα προσέγγισης του μαζικού κοινού, που παραπέμπει σ' ένα από τα πάγια αιτήματα της τότε καλλιτεχνικής κοινότητας και καταδεικνύει το εύρος της επιρροής που άσκησαν στους τρεις κρατικούς παράγοντες τα υπόλοιπα πέντε μέλη της οργανωτικής επιτροπής: *«Η Οργανωτική Επιτροπή πιστεύει πως η Πανελλήνια έκθεση δεν είναι βήμα επαγγελματικών επιδιώξεων, αλλά ότι αποτελεί θεσμό - πλαίσιο που δίνει την δυνατότητα για μια ομαδική παρουσίαση του έργου των Ελλήνων καλλιτεχνών και την ευκαιρία στο ευρύτερο κοινό να έρθει σε επαφή ως και επικοινωνία μαζί τους. Η σχέση αυτή, Τέχνη – Κοινό, απασχόλησε ιδιαίτερα την Επιτροπή, αλλά και όσους ασχολήθηκαν με την Πανελλήνια του 1975. Μπορεί μάλιστα να τονισθεί ότι ο σεβασμός*

²⁷⁹ Υπουργική απόφαση με αρ. Α/Φ04/10487/7.3.1975. Φάκελος: Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

²⁸⁰ Η ενοικίαση της οπτικοακουστικής συσκευής για την προβολή των διαφανειών και ομιλιών περί τέχνης στις αίθουσες του Ζαπτείου ανήλθε στο ποσό των 19.570 δρχ., βλ. σχετικά: σχέδιο απόφασης υπογεγραμμένο από τον γενικό γραμματέα Γεώργιο Καββαδία, με αρ. Α/Φ04/24734/3.6.1975 και θέμα: «Προβολή έγχρωμων διαφανειών εις Πανελλήνιον Καλλιτεχνικήν Έκθεσιν». Φάκελος: Σχέδια 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

²⁸¹ Σύμφωνα με έγγραφο που βρέθηκε στο αρχείο του ΥΠΠΟ, στην έκθεση παρουσιάστηκαν έργα των Θανάση Απάρτη, Γιώργου Μπουζιάνη, Σπύρου Παπαλουκά, Κωνσταντίνου Παρθένη, Πάνου Σαραφιανού, Γεράσιμου Σκλάβου και Θάνου Τσίγκου. Φάκελος: Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

προς τη σχέση αυτή οδήγησε και στην πραγματοποίησή της, παρ' όλες τις δυσχέρειες που αποτελούσαν αναμφισβήτητα εμπόδια».²⁸²

Από την άλλη πλευρά, θα αποτελούσε μεγάλη έκπληξη αν η κριτική επιτροπή, που αποτελούνταν μόνο από καλλιτέχνες, η πλειοψηφία των οποίων είχε και έντονη πολιτική δράση, δεν ακολουθούσε το ίδιο ιδεολογικό μοτίβο στο δικό της εισαγωγικό κείμενο: «*Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση ήταν και είναι μια πλατιά εκδήλωση καλλιτεχνών και κόσμου. Καμιά άλλη έκθεση δεν συγκεντρώνει τόσο το ενδιαφέρον του κοινού. Υπάρχει η Πινακοθήκη. Υπάρχουν οι γκαλερί. Με φροντισμένες και ποιοτικές εκθέσεις, με τα κατατοπιστικά τους έντυπα. Μικρός ο κύκλος τους και σπάνια ο αντίκτυπος των εκδηλώσεων αυτών φτάνει ως τη μεγάλη μάζα. Αντίθετα, στην πανελλήνια δηλώνουν συμμετοχή καλλιτέχνες μεγάλοι και μικροί. Νέοι, που έχουν την ανάγκη να εκθέσουν, να επικοινωνήσουν μέσα από το έργο τους, να ενθαρρυνθούν από την αναγνώριση. Άλλοι, χωρίς καμιά προσωπική ανάγκη επιβράβευσης, αλλά με συνειδητοποιημένη την κοινωνική ευθύνη τους, εκθέτουν το έργο τους, για τους συναδέλφους και το κοινό. Από τον όγκο αυτής της προσφοράς, η Πανελλήνια παίρνει μορφή καθολική και αντιπροσωπεύει το καλλιτεχνικό επίπεδο του τόπου. Εδώ βρίσκεται το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της, ο λόγος που ο αριθμός των επισκεπτών της φτάνει τις 100.000. Στην έκθεση αυτή, δίνεται στο πλατύ κοινό ή ευκαιρία να δει την τέχνη σαν κάτι που του ανήκει και που το εκφράζει στο σύνολο, περισσότερο από μια αριστοκρατική, εκλεκτική εμφάνιση κορυφών. Πομπός και δέκτης προσεγγίζουν, γιατί η κοινή προέλευση δημιουργεί τη δυνατότητα αυτής της επαφής. Παράλληλα, η πολυμορφία των καλλιτεχνικών εκφράσεων και μέσων, οι αναζητήσεις που διαφαίνονται σε ορισμένα έργα, οι ζυμώσεις, οι ανησυχίες, τέλος οι ξεκάθαρες λύσεις που υπάρχουν σε άλλα, με την εξελικτική αυτή εμφάνιση, προσφέρουν στο κοινό την ευκαιρία να παρακολουθήσει την πορεία, την λειτουργία και τα διαδοχικά στάδια της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο κριτής, ο κάθε ευσυνείδητος κριτής, οφείλει να συλλάβει την αξία και τα νευραλγικά σημεία της πιο πάνω σχέσης καθώς και την τεράστια ευθύνη του απέναντί της. Πρέπει να εργαστεί με περίσκεψη, για να διατηρηθεί η ισορροπία, να μη διακοπεί ο παλμός και να μη απουσιάσουν έργα που μπορούν να λειτουργήσουν σαν κρίκοι συνοχής*».²⁸³

²⁸² Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις 1975, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1975. Βλ. επίσης έγγραφο με δακτυλογραφημένο κείμενο της οργανωτικής επιτροπής που δημοσιεύτηκε αυτοούσιο στον παραπάνω εκθεσιακό κατάλογο. Φάκελος: Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

²⁸³ «Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις 1975», Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1975. Βλ. επίσης, έγγραφο με δακτυλογραφημένο κείμενο της κριτικής επιτροπής που φέρει την υπογραφή της προέδρου Βάσως

Πέραν του καλλιτεχνικού πεδίου, για το οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια, η Πανελλήνια έκθεση του 1975, προκάλεσε σύγκρουση και σε κομματικό επίπεδο, ιδίως μεταξύ του ΠΑΣΟΚ και της Νέας Δημοκρατίας. Στο πλαίσιο του κοινοβουλευτικού ελέγχου, οι βουλευτές Απόστολος Κακλαμάνης και Αγαμέμνων Κουτσόγιωργας κατέθεσαν ερώτηση στις 6 Ιουνίου 1975 προς το υπουργείο Πολιτισμού, ζητώντας διευκρινίσεις σχετικά με οργανωτικά ζητήματα της έκθεσης. Οι δύο βουλευτές του ΠΑΣΟΚ αμφισβήτησαν τις δημοκρατικές διαδικασίες συγκρότησης των επιτροπών, παίρνοντας ουσιαστικά το μέρος της μειοψηφίας των καλλιτεχνών που συμμετείχαν στις αρχαιρεσίες της γενικής συνέλευσης του Φεβρουαρίου και κατηγόρησαν τα μέλη της κριτικής επιτροπής για τη απόρριψη πολλών νέων καλλιτεχνών και υποβληθέντων έργων που αναφέρονταν στην περίοδο της Επταετίας. Το υπουργείο Πολιτισμού, απάντησε με τη σειρά του σ' αυτούς τους ισχυρισμούς επισημαίνοντας ότι για πρώτη φορά στην ιστορία του θεσμού τόσο η οργανωτική όσο και η κριτική επιτροπή διορίστηκαν κατόπιν εκλογής από τη μεγάλη πλειοψηφία των καλλιτεχνών και ότι η ευρεία προσέλευση των καλλιτεχνών και ο μεγάλος αριθμός έργων που κατατέθηκαν για αξιολόγηση αποτέλεσαν ισχυρή απόδειξη της εμπιστοσύνης του καλλιτεχνικού κόσμου προς τον θεσμό και τα μέλη των επιτροπών: *«Μολονότι, εν συγκρίσει με το σύνολο των υποβληθέντων έργων, ολίγα έργα τέχνης αναφερόμενα εις περίοδο επταετίας υπεβλήθησαν, εντούτοις ενεκρίθησαν αρκετά εξ αυτών και εξετέθησαν εις περίοπτα σημεία της εν θέματι εκδηλώσεως [...] Η απόρριψις των έργων εγένετο με μοναδικόν κριτήριον την καλλιτεχνικήν αξίαν και ουχί το όνομα ή την ηλικίαν του δημιουργού. Κατά γενικήν ομολογίαν εις την εφετεινή Πανελλήνιον προκρίθησαν και έλαβον μέρος πολλοί νέοι καλλιτέχνη, η παρουσία των οποίων υπήρξεν σημαντικόν γεγονός δοθέντος ότι εκ των κυριότερων σκοπών των ως άνω εκθέσεων τυγχάνει η αναγνώρισις των έργου των νέων καλλιτεχνών τόσον από καλλιτεχνικής όσον και επαγγελματικής απόψεως. [...] Η κριτική επιτροπή για ν' ανταποκριθεί εις την πράγματι μοναδικήν εις αριθμόν υποβολήν έργων, ηργάσθη νυχθημερόν (8-10 ώρες ημερησίως) επί 15 ολοκλήρους ημέρας [...] Είναι αληθές ότι μετά λειτουργίαν τόσων ετών, ο θεσμός της Πανελληνίου χρήζει αναμορφώσεως η δε τροποποίησίς του αποτελεί επιδίωξιν του Υπουργείου αλλά τυγχάνει επίσης αναγκαίον, όπως η εν λόγω καλλιτεχνική εκδήλωσις διατηρηθεί καθ' όσον παρουσιάζοντας*

Κατράκη, μέρος του οποίου δημοσιεύτηκε στον παραπάνω έκθεσιακό κατάλογο. Φάκελος: Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

εκάστοτε και κατά το δυνατόν εις το σύνολό της την εν Ελλάδι καλλιτεχνικήν δημιουργίαν αφ' ενός μεν προβάλλει και διαδίδει εις ένα ευρύτατον κοινό (κατά το τρέχον έτος η προσέλευση υπερέβη των αριθμό των 130.000 ατόμων) ανήκον εις διαφόρους ηλικίας και τάξεις, το έργον όχι μόνον των γνωστών καλλιτεχνών αλλά και των λοιπών δημιουργών και δη των νέων, αφ' ετέρου δε συντελεί εις την πολιτιστικήν παιδείαν αυτού καθ' όσον παρέχει μια μοναδικήν ευκαιρία εξοικειώσεως με το έργον τέχνης και γνωριμίας με τις διαμορφωμένες εκάστοτε ποικίλας καλλιτεχνικάς τάσεις και ρεύματα». ²⁸⁴

Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση του 1975 θεωρείται δικαίως ως η μοναδική έκθεση στην ιστορία του θεσμού που οι καλλιτέχνες βρέθηκαν πραγματικά στο επίκεντρο της δράσης, συμμετέχοντας σε μια ανοικτή διαδικασία οργάνωσης και αυτοαξιολόγησης, από την οποία απουσίαζε παντελώς η άποψη των θεωρητικών τέχνης, γεγονός που φυσικά δεν πέρασε απαρατήρητο, ιδιαίτερα στους κόλπους των τεχνοκριτικών της εποχής. Ορμώμενος απ' αυτό το γεγονός και υπερασπιζόμενος τον κλάδο του, ο Αλέξανδρος Ξύδης, με τη διπλή ιδιότητα του αρθρογράφου και του μέλους του σωματείου της Ένωσης Ελλήνων Τεχνοκριτών, άσκησε έντονη κριτική στην έκθεση, αφιερώνοντας μεγάλο μέρος των σχολίων του στην επιλογή των καλλιτεχνών και στον τρόπο παρουσίασης των εκθεμάτων, ο οποίος, κατά την γνώμη του, κατέστησε κακή την επικοινωνία των παρουσιαζόμενων έργων με το κοινό. Βασική αιτία του προβλήματος για τον Έλληνα τεχνοκριτικό ήταν, δίχως άλλο, η μη συμμετοχή συναδέλφων του στις αρμόδιες επιτροπές: «Για πρώτη φορά συγκρότηση της κριτικής επιτροπής αποκλειστικά από καλλιτέχνες, δεν έφερε βελτίωση ή έστω αλλαγή ύφους και νοοτροπίας [...] Πιστεύω πως η κριτική επιτροπή χρειάζεται να περιλαμβάνει λίγους καλλιτέχνες και κυρίως κριτικούς τέχνης και ιστορικούς της σύγχρονης τέχνης, από εκείνους που είναι πλήρως ενήμεροι σε ό,τι γίνεται στον τόπο. Γνωρίζω καλλιτέχνες των οποίων το έργο σέβομαι, εκτιμώ και αγαπώ ιδιαίτερα, αλλά τους θεωρώ απόλυτα ανίκανους να κρίνουν έργα ομοτέχνων τους, εκτός ίσως από πλευρές τεχνικές, που δεν είναι εκείνες που πρωτεύουν για την επιλογή σε τέτοια έκθεση». ²⁸⁵ Βέβαια, η αυστηρή κριτική του Ξύδη για τις διαδικασίες οργάνωσης της Πανελληνίας Έκθεσης του 1975 είχε ξεκινήσει νωρίτερα, πριν ακόμα υλοποιηθεί η

²⁸⁴ Βλ. σχετικά, υπογεγραμμένο σχέδιο εισηγητικού εγγράφου προς τον γραφείο υπουργού Πολιτισμού, με αρ. Α/Φ04/27248/17.6.1975 και θέμα: «Περί της Πανελληνίου Καλλιτεχνικής Εκθέσεως - Απάντηση στην υπ' αριθ. 1317/6.6.1975 ερώτηση». Φάκελος: Σχέδια 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

²⁸⁵ Αλέξανδρος Ξύδης, «Κριτική στην 13η Πανελλήνια Έκθεση», *Αντί*, 22 (1975), σελ. 51-52.

έκθεση, με αφορμή τις πανηγυρικές δηλώσεις του Γενικού Γραμματέα του Υπουργείου Πολιτισμού περί δημοκρατικής και ελεύθερης διοργάνωσης και τις αποφάσεις της γενικής συνέλευσης των καλλιτεχνών που πραγματοποιήθηκε τον Φεβρουάριο του 1975 στην Εθνική Πινακοθήκη, με αντικείμενο τον ορισμό των μελών της κριτικής και της οργανωτικής επιτροπής. Με έντονη δυσαρέσκεια για την απόφαση της πλειοψηφίας των καλλιτεχνών να συμπεριλάβουν στις προτάσεις τους και συναδέλφους που συμμετείχαν σε διοργανώσεις της Χούντας, ο Ξύδης δημοσίευσε στο *Αντί της 22ας Μαρτίου 1975* ένα προκλητικό άρθρο που έγινε η αιτία για θυελλώδη σχόλια και απαντήσεις. Στο άρθρο αυτό ο Έλληνας τεχνοκριτικός αναρωτιόταν για το κατά πόσο μπορούσε η συγκεκριμένη έκθεση να διαφοροποιηθεί σε ποιότητα από εκείνες της Επταετίας, όταν από τα 11 μέλη της κριτικής επιτροπής μόνο τα 4 είχαν αυθορμητώς απόσχει από κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα οργανωμένη από το δικτατορικό καθεστώς, αρνούμενοι να βραβευθούν και να συμμετάσχουν ως εκθέτες ή μέλη επιτροπών στις πανελλήνιες και διεθνείς εκθέσεις. *«Αυτά τη στιγμή που συνάδελφοί τους τουλάχιστον ισότιμοι ποιοτικά είχαν αρνηθεί να παν στη Βενετία ή αλλού στο εξωτερικό κάτω από τη δικτατορική αιγίδα, κι είχαν αποποιηθεί και άλλες παροχές, θυσιάζοντας έτσι όχι τόσο υλικά οφέλη όσο υπολογίσιμες διεθνείς ηθικές διακρίσεις, σαν ελάχιστη προσφορά στην υπόθεση της δημοκρατίας και της ελευθερίας στον τόπο μας. Τα υπόλοιπα 4 μέλη, εκλέχθηκαν, υποθέτω, σαν σεβαστοί καθιερωμένοι καλλιτέχνες. Απ' αυτά μόνο η Βάσω Κατράκη μετέχει στην Επιτροπή, δείχνει αληθινά θαυμαστή γενναιοφροσύνη και ανεξικακία, λιγότερη όμως αλληλεγγύη προς το πλήθος των αντιδικτατορικών συναδέλφων της, τιμώντας με το όνομά της την επιτροπή, ενώ οι Κοντόπουλος και Απέργης, που εκλέχθηκαν δίχως να ρωτηθούν, αρνήθηκαν να μετάσχουν, κι ο Τσαρούχης βρίσκεται ακόμη στο Παρίσι. Επίσης, από τα έξι μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής ο Ξαγοράρης αρνήθηκε να μετάσχει. Άλλο μέλος έχει εκθέσει σε Πανελλήνιο της δικτατορίας, και άλλο, τέλος, ιδιαίτερα συμπαθητικός και ώριμος ζωγράφος, έχει την τύχη, ή την ατυχία, να είναι συγχρόνως και γκαλερίστας, γεγονός που θα έπρεπε, κατά την γνώμη μου, να τον αποκλείσει από τέτοια θέση. [...] Και, στο βάθος ή στα πλάγια της σκηνής, με το πουγγί και την ισχύ, οι ίδιοι οι παράγοντες και δημόσιοι υπάλληλοι να ελέγχουν βασικά τη διοργάνωση. Ας χαιρετίσουμε τουλάχιστον το γεγονός πως δε θα προεδρεύει όπως το*

*’73 την Οργανωτική Επιτροπή ένας αεροπόρος από τους παλιούς ζηλωτές της Χούντας».*²⁸⁶

Όπως προείπαμε το άρθρο δεν έμεινε αναπάντητο, κυρίως από τους συμμετέχοντες στις παραπάνω επιτροπές. Με διάφορες επιστολές τους προς τον τύπο, ατομικές ή ομαδικές, που υπέγραφαν οι Γιάννης Βαλαβανίδης, Γιάννης Γαΐτης, Βάσω Κατράκη, Κώστας Μαλάμος, Γιάννης Παρμακέλης, Φώτης Σαρρής, Παναγιώτης Τέτσης, Γιάννης Φωκάς, Γιώργος Ζογγολόπουλος και Μαρία Χατζηνικολή, οι απαντήσεις συνέκλιναν υπέρ της άποψης ότι στη μεγάλη πλειονότητά τους οι συμμετοχές στις διοργανώσεις της Χούντας δεν είχαν πολιτικό χαρακτήρα και άρα οι συμμετέχοντες δεν έπρεπε να χαρακτηρίζονται συλλήβδην ως συνεργάτες ή εκλεκτοί του καθεστώτος. Μεγαλύτερο ενδιαφέρον είχε η απάντηση του Γιάννη Φωκά στο *Αντί*, ο οποίος αφού χαρακτήρισε ως ανυπόστατες, συκοφαντικές και σκανδαλοθηρικές τις απόψεις του Ξύδη, υποστήριξε τα εξής: «*Στα χρόνια της δικτατορίας αγωνίστηκα κι εγώ, όπως, όσο, όπου κι όταν μπορούσα. Από το 1969 μέχρι το 1974 παρουσίασα ατομικές εκθέσεις εδώ και στην Γερμανία. Πήρα μέρος στις δύο Πανελλήνιες του 1971 και 1973. Πιστεύω και πως μια μορφή αγώνα για τον καλλιτέχνη είναι, χωρίς να συνθηκολογεί, να δίνει το παρόν με τη δουλειά του υπεύθυνα όταν, όπως, κι όπου αυτός νομίζει. Πρέπει να θυμίζει στο λαό πως δεν γονάτισε, πως είναι δίπλα του, πως δεν τον ξέχασε. Σωστή κι η αντίθετη άποψη της αποχής, μα, κατά τη γνώμη μου, όχι παντού και πάντοτε. Δεν δέχομαι εύκολα την άποψη για την ορθότητα της αγωνιστικής συνέπειας της αποχής σε τέτοιες τρομερές και ποικίλες δοκιμασίες, όπως ήταν η χουντική εφταετία. Έτσι, νομίζω πως η στάση μου αυτή δεν δίνει το δικαίωμα σε κανέναν να ξεστομίζει υπονοούμενα μομφής».*²⁸⁷

Είναι σαφές ότι ο παρορμητικός λόγος του Ξύδη υποδηλώνει εμπάθεια προς μια μερίδα καλλιτεχνών που δραστηριοποιήθηκαν στη χώρα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, αδικώντας, ίσως εξαιτίας της επαγγελματικής ιδιοτέλειάς του, πολλούς απ’ αυτούς, όμως οι αιτιάσεις του μπορούν να δικαιολογηθούν αν αναλογιστεί κανείς ότι τα γεγονότα της Επταετίας ήταν ακόμη νωπά στη μνήμη πολλών. Από το ξεκίνημα της αρθρογραφίας του στο *Αντί*, ο Ξύδης συντάχθηκε με επιμονή υπέρ εκείνων των καλλιτεχνών που απείχαν από τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες του στρατιωτικού καθεστώτος, καθώς θεωρούσε ότι αυτοί ήταν ικανοί να προσδώσουν

²⁸⁶ Αλέξανδρος Ξύδης, «Πανελληνίου συνέχεια...», *Αντί*, 15 (1975), σελ. 47.

²⁸⁷ «Θύελλα για ένα σχόλιο», *Αντί*, 18 (1975), σελ. 48-50.

την υπολειπόμενη ποιότητα που αντιστοιχούσε στην ελληνική τέχνη κατά τα πρώτα χρόνια της δημοκρατίας. Δεν ήταν τυχαία η θεώρησή του αναφορικά με την Πανελλήνια του 1975 ότι η μέση ποιότητά της ήταν υψηλότερη από τις τρεις προηγούμενες εξαιτίας της συμμετοχής εκθετών που ανήκαν στο πλήθος εκείνων που απείχαν από τις Πανελλήνιες της δικτατορίας.²⁸⁸ Όμως αυτή ήταν η υποκειμενική άποψη ενός θεωρητικού της τέχνης γιατί στον αντίποδα η πλειοψηφία των Ελλήνων καλλιτεχνών είχε ως βασικό της στόχο, τουλάχιστον κατά την πρώιμη φάση της Μεταπολίτευσης, την ενότητα και τη χάραξη μιας νέας πορείας μέσα από συλλογικές αποφάσεις. Κι αυτοί που πρωτοστάτησαν σ' αυτό ήταν οι έντονα πολιτικοποιημένοι καλλιτέχνες, αυτοί που συγκρούστηκαν με το χουντικό καθεστώς και ανήκαν στον ευρύτερο χώρο της Αριστεράς. Άλλωστε, στα συμπεράσματα του 2ου Πρακτικού της κριτικής Επιτροπής το σκεπτικό των επιλογών ήταν ξεκάθαρο: *«Εργαστήκαμε για την πραγμάτωση της Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης μένοντας πιστοί στις αποφάσεις και υποδείξεις των καλλιτεχνών, όπως διατυπώθηκαν στην αίθουσα της Εθνικής Πινακοθήκης όπου συγκεντρωθήκαμε στις 17/2/75. Προσπαθήσαμε να επιτύχουμε ένα διπλό στόχο. Απ' τη μια να δώσουμε στο κοινό τη δυνατότητα να παρακολουθήσει την πορεία των εικαστικών τεχνών του τόπου μας όπως αυτή εξελίχθηκε στα χρόνια της σιωπής. Απ' την άλλη μεριά επιδιώξαμε να δώσουμε στους συναδέλφους καλλιτέχνες τη δυνατότητα της σύγκρισης και την χαρά της επικοινωνίας και της δικαίωσης. Θεωρούμε ότι η επικοινωνία δεν περιορίζεται σε μόνη την ανάρτηση των έργων στις αίθουσες της έκθεσης. Ολοκληρώνεται και παίρνει τον ουσιαστικό χαρακτήρα της με την κατάλληλη τοποθέτηση και τις ενημερωτικές εκδηλώσεις που έχουν προγραμματισθεί και θα πραγματοποιθούν από την Οργανωτική Επιτροπή. Επιθυμούμε να εκφράσουμε τη λύπη μας επειδή η ανάγκη να κρατηθούμε στα πλαίσια αριθμητικού ορίου, που το εξαντλήσαμε, καθώς και η υποχρέωση να περιφρουρήσουμε το ποιοτικό επίπεδο της έκθεσης μας επέβαλαν το δυσάρεστο καθήκον της εκλογής. Πάντως πιστεύουμε ότι κρίναμε όσο το δυνατό πιο ευσυνείδητα υπερνικώντας όλες τις δυσκολίες».*²⁸⁹

Την ίδια χρονιά διοργανώθηκε με πρωτοβουλία του Έλληνα κριτικού τέχνης Χρήστου Ιωακειμίδα, που εκείνη την εποχή ζούσε μόνιμα στο Βερολίνο, και του Βρετανού ιστορικού τέχνης Norman Rosenthal, που ήταν υπεύθυνος του τμήματος εκθέσεων στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης (ICA) του Λονδίνου, ο Ελληνικός

²⁸⁸ Αλέξανδρος Ξύδης, «Πανελλήνια. Πρώτες εντυπώσεις», *Αντί* 22 (1975), σελ. 55.

²⁸⁹ Πρακτικόν 2ον, 13.3.1975. Φάκελος: Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

Μήνας.²⁹⁰ Η εκδήλωση διήρκεσε από τις 4 Νοεμβρίου έως τις 4 Δεκεμβρίου, ακολουθώντας τα πολιτιστικά και οργανωτικά πρότυπα του Γαλλικού και του Γερμανικού Μήνα που είχαν χρονικά προηγηθεί. Η συγκεκριμένη δράση αποσκοπούσε στην παρουσίαση ενός αντιπροσωπευτικού δείγματος του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού στο βρετανικό κοινό, μέσα από θεατρικές και χορευτικές παραστάσεις, συναυλίες, κινηματογραφικές προβολές, ποιητικές βραδιές και εκθέσεις βιβλίων και έργων τέχνης. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι κατά τη διάρκεια των ευρύτερων εκδηλώσεων προβλήθηκαν ταινίες των Νίκου Κούνδουρου, Μιχάλη Κακογιάννη και Θόδωρου Αγγελόπουλου, πραγματοποιήθηκε συναυλία με έργα του Γιάννη Ξενάκη, οργανώθηκε αφιερωματική έκθεση στον Γιώργο Σεφέρη και παρουσιάστηκε έκθεση με αντιστασιακά βιβλία και έντυπα της δικτατορικής περιόδου.

Ως προς το εικαστικό μέρος της εκδήλωσης, το πρόγραμμα εστίαζε σε δύο εκθέσεις που αφορούσαν στην ελληνική τέχνη του 20ου αιώνα, αμφότερες παρουσιαζόμενες σε επιμέλεια των Ιωακείμης και Rosenthal. Η πρώτη, που είχε τον τίτλο «Τέσσερις ζωγράφοι της Ελλάδος του 20ου αιώνα» και υλοποιήθηκε σε συνεργασία με τον νεαρό τότε ιστορικό τέχνης Νίκο Χατζηνικολάου, πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα τέχνης Wildemstein και παρουσίαζε έργα των Θεόφιλου, Φώτη Κόντογλου, Νίκου Χατζηκυριάκου - Γκίκα και Γιάννη Τσαρούχη, σε μια άκρως ενδιαφέρουσα επιμέλεια που σκόπευε να αναδείξει τις ιδιαιτερότητες ενός εγχώριου μοντερνισμού πέραν των ισχυόντων στη δυτική Ευρώπη. Η δεύτερη είχε τίτλο «Οκτώ καλλιτέχνες, οκτώ τάσεις, οκτώ Έλληνες», έλαβε χώρα στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης και παρουσίαζε έργα οκτώ σύγχρονων καλλιτεχνών που ανήκαν στους Έλληνες της Διασποράς (Βλάσης Κανιάρης, Γιάννης Κουνέλλης, Λουκάς Σαμαράς, Παύλος, Κώστας Τσόκλης, Τάκης, Χρύσα Βαρδέα και Στήβεν Αντωνάκος).

Τα νεωτεριστικά στοιχεία των παραπάνω εκθέσεων που τις έκαναν να διαφοροποιούνται από τις ακολουθούμενες εκθεσιακές πρακτικές της εποχής συνοψίζονται σε δύο τομείς. Ο πρώτος έχει να κάνει με το γεγονός ότι για πρώτη

²⁹⁰ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την εν λόγω εκδήλωση καθώς και τη νέα επιμελητική πρακτική που ακολουθήθηκε στον Ελληνικό Μήνα του Λονδίνου, βλ. Πολύνα Κοσμαδάκη, «Ο ανεξάρτητος επιμελητής ως επιμελητική προσέγγιση και η πρώτη της εφαρμογή σε έκθεση ελληνικής τέχνης», στο Χριστόφορος Μαρίνος (επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, Κριτική+Τέχνη, τεύχος 04, ΑΙCΑ ΕΛΛΑΣ, Αθήνα 2011, σελ.10-21 και Κώστας Χριστόπουλος, *Ο εθνοκεντρικός λόγος στην νεοελληνική τέχνη. Το έθνος ως εργαλείο ανάλυσης της τέχνης στη μεταπολεμική Ελλάδα*, Ασίνη, Αθήνα 2022.

φορά στην ιστορία της ελληνικής τέχνης από τον Μεσοπόλεμο μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του '70 μια τέτοιου είδους εκδήλωση επικεντρώνεται αποκλειστικά και μόνο στον σύγχρονο πολιτισμό, δίχως να αναλώνεται θεματικά σε αναλύσεις ιστορικής διαχρονίας του ελληνικού πολιτισμού, ενώ ο δεύτερος αφορά στον τρόπο της επιλογής των καλλιτεχνών που συμμετείχαν, σύμφωνα με τον οποίο παρακάμπτονται τα προπαρασκευαστικά στάδια των δημόσιων προσκλήσεων και οι κατά τον νόμο συστάσεις κριτικών επιτροπών, καθώς ο κεντρικός θεματικός άξονας και τα κριτήρια επιλογής αφορούσαν προσωπικές επιλογές που απέρριπταν a priori το μοντέλο της ιστορικής ανασκόπησης και την επιμελητική προσέγγιση της επιλογής των «καλύτερων» στο πλαίσιο της αξιολόγησης των καλλιτεχνών και των έργων.

Η πρωτόγνωρη για την εποχή αυτή μέθοδος θεωρήθηκε από την πλειονότητα της εγχώριας καλλιτεχνικής κοινότητας ως αυθαίρετη επιλογή που εξυπηρετούσε συγκεκριμένα ευρωπαϊκά και αμερικανικά συμφέροντα στην αγορά της τέχνης, όχι μόνο γιατί επελέγησαν, χωρίς συλλογικές - δημοκρατικές διαδικασίες, αμιγώς καλλιτέχνες που διέμεναν στο εξωτερικό, αλλά και γιατί τα παρουσιαζόμενα έργα δεν ήταν αντιπροσωπευτικά αυτού που πραγματικά συνέβαινε στην τέχνη εκείνης της περιόδου εντός της χώρας. Ο καλλιτεχνικός κόσμος αντέδρασε είτε σε μεμονωμένο είτε σε συλλογικό επίπεδο μέσα από τη δημοσίευση πολυάριθμων άρθρων στον τύπο. Η πλειονότητα επικεντρώθηκε πρωτίστως στο αν αυτού του είδους οι εκθέσεις έδιναν ή όχι την πραγματική εικόνα της ελληνικής τέχνης και δευτερευόντως στο κατά πόσο εγείρονταν ζήτημα παρέμβασης «ξένου δακτύλου» στις επιλογές των επιμελητών.²⁹¹

Στην πραγματικότητα, όμως, το καίριο ερώτημα είχε να κάνει με το αν οι καλλιτέχνες της Διασποράς, αυτοί που επέλεξαν τον εύκολο δρόμο της φυγής κατά την περίοδο της Χούντας, μπορούσαν να εκφράσουν την ελληνική πραγματικότητα και να εκπροσωπήσουν την ελληνική τέχνη στο εξωτερικό. Από την άλλη πλευρά, οι έντονες διαμάχες γύρω από αυτή την εκδήλωση αποτέλεσαν για ακόμη μια φορά αφορμή προκειμένου να ασκηθεί κριτική στο εγχώριο σύστημα διαχείρισης της τέχνης, και δη στο κράτος, αφενός για την αδυναμία ίδρυσης ενός δημόσιου μουσειακού φορέα σύγχρονης τέχνης, που θα μπορούσε να συντονίζει αποτελεσματικά ανάλογες εκδηλώσεις και αφετέρου για τα κριτήρια των επιτροπών αξιολόγησης που ο κρατικός μηχανισμός συγκροτούσε για τη συμμετοχή Ελλήνων

²⁹¹ Βλ. σχετικά, «Ελληνικός Μήνας στο Λονδίνο: Ένα πατρνάρισμα της ελληνικής τέχνης σε διεθνές επίπεδο;», *Η Αυγή*, 7.8.1975.

καλλιτεχνών στο εξωτερικό.²⁹² Έτσι, ο Ελληνικός Μήνας προκάλεσε σύγκρουση και σε πολιτικό επίπεδο, ακόμη περισσότερο από τη στιγμή που η τότε ελληνική κυβέρνηση μέσω της Προεδρίας της Κυβέρνησης και της Ελληνικής Πρεσβείας στο Λονδίνο έσπευσε να στηρίξει ηθικά το συγκεκριμένο εγχείρημα ως μια ενδιαφέρουσα και πρωτοποριακή ιδιωτική πρωτοβουλία για την προβολή της χώρας στο εξωτερικό. Στο πλαίσιο αυτό οι δημόσιες αντιπαραθέσεις κορυφώνονταν, ενώ παράλληλα επικρατούσε και μια διάχυτη καχυποψία στην καλλιτεχνική κοινότητα για κρυφή οικονομική ενίσχυση της εκδήλωσης από τα κρατικά ταμεία, γεγονός που μετ' επιτάσεως και επιμονής αρνούνταν τα κυβερνητικά στελέχη. Στο πλαίσιο αυτό ο υπουργός Πολιτισμού Κωσταντίνος Τρυπάνης προέβη αρκετές φορές σε σχετικές διαψεύσεις, καθησυχάζοντας την καλλιτεχνική κοινότητα για το ενδεχόμενο κρατικής χρηματοδότησης, γεγονός που επιβεβαιώνεται, τουλάχιστον ως προς την εμπλοκή του Υπουργείου Πολιτισμού, από την εξέταση των αρχείων της τότε αρμόδιας Διεύθυνσης, στα οποία δεν γίνεται απολύτως καμία αναφορά στη συγκεκριμένη εκδήλωση.²⁹³

Στο πλαίσιο της ίδιας εκδήλωσης, ξεχωριστό ενδιαφέρον αποτέλεσε η ιδεολογική σύγκρουση για το θέμα της καλλιτεχνικής ποιότητας που άνοιξε εκείνη την εποχή με αφορμή ένα άρθρο του τότε εκπροσώπου τύπου της Ελληνικής Πρεσβείας στο Λονδίνο, Μάρκου Δραγούμη, στην *Καθημερινή*, με τίτλο «Αναζητείτε την ποιότητα».²⁹⁴ Ο γλύπτης Θόδωρος απάντησε στους ισχυρισμούς περί ποιότητας του Έλληνα θεωρητικού, στοχεύοντας στην ουσία στον Ελληνικό Μήνα, τον οποίο θεωρούσε εκδήλωση διχαστική και, κατά συνέπεια, καταστρεπτική για την εν γένει πολιτιστική ζωή του τόπου: «Υστερα, το σύνθημα αναζητείτε την ποιότητα που έριξε ο

²⁹² Το δίλημμα των επιτροπών αξιολόγησης για το αν πρέπει να επιλέγονται οι «καλύτεροι» ή οι «καταλληλότεροι» καλλιτέχνες και το κατά πόσο οι εικαστικοί που επιλέγονται ικανοποιούν αποκλειστικά και μόνο καλλιτεχνικά κριτήρια και όχι άλλες παραμέτρους, όπως η εντοπιότητα, η ιθαγένεια, ο τόπος διαμονής, κλπ, αποτέλεσε ένα προσφιλέθ θέμα στις δημόσιες συζητήσεις καλλιτεχνών και θεωρητικών τέχνης, με αφορμή τον Ελληνικό Μήνα. Βλ. «Το πρόσωπο της ελληνικής τέχνης», *Θέματα Χώρων + Τεχνών*, 7 (1976), «Το πρόσωπο της ελληνικής τέχνης», *Θέματα Χώρων + Τεχνών*, 8 (1977).

²⁹³ Πληροφορίες για τον Ελληνικό Μήνα αντλήθηκαν από δημοσιεύματα στον τύπο της εποχής, βλ. σχετικά: Αλέξανδρος Ξύδης, «N.E.T (εσ.) και N.E.T (εξ.). Σκέψεις για συζήτηση», *Αντί*, 25 (1975), σελ. 59-60. Αλέξανδρος Ξύδης, «N.E.T (εσ.) και NET (εξ.). Σκέψεις για συζήτηση» (2η συνέχεια), *Αντί*, 26-27 (1975), σελ. 57-58. Κώστας Πάρλας, «Ελληνικός Μήνας: Έναρξη και οι πρώτες διαπιστώσεις», *Το Βήμα*, 12.11.1975. «Σκοτεινός ο Ελληνικός Μήνας στο Λονδίνο», *Επίκαιρα*, 21.8.1975. Μαίρη Παραπονιάρη, «Ο Ελληνικός Μήνας: Καλός αλλά λίγος», *Ακρόπολη*, 11.11.1975. Κώστας Πάρλας, «Ελληνικός Μήνας, Μια σημαντική εκδήλωση στο Λονδίνο», *Το Βήμα*, 18.8.1975. Αλέξανδρος Ξύδης, «Σχόλιο γύρω από μια έκθεση», *Αντί*, 22 (1975), σελ. 51. «Ο υπουργός Πολιτισμού στον Ελληνικό Μήνα του Λονδίνου», *Η Αυγή*, 20.9.1975. «Ουδεμία αντίθεση του υπουργού Πολιτισμού για τον Ελληνικό Μήνα», *Το Βήμα*, 20.9.1975.

²⁹⁴ Μάρκος Δραγούμης, «Αναζητείτε την ποιότητα», *Η Καθημερινή*, 27.7.1975.

(μόνος μέχρι τώρα) θεωρητικός απολογητής (!) του Ελληνικού Μήνα (Μ. Δραγούμης, βλ. Καθημερινή, 27.7.1975) και το οποίο ταυτίζεται με τα επιχειρήματα που κυκλοφόρησαν παρασκηνιακά οι εδώ παράγοντες της έκθεσης αυτής, φανερώνει ξεκάθαρα την εκλεκτική και εστέτ τοποθέτηση και τους στόχους των οργανωτών απέναντι στην τέχνη. Προ παντός η υψηλή ποιότητας! [...] Εκείνο που μ' ενοχλεί σ' αυτή την επιχειρηματολογία και που φανερώνει τις προθέσεις των οργανωτών, είναι η λογική της ποιότητας. Ποιας ποιότητας; Της ποιότητας που μετατρέπει όσους δούλεψαν στην Ελλάδα σε δευτέρας κατηγορίας καλλιτέχνες; (BASSE CLASSE), επαρχιώτες! Πουφ! - για την ψευτοαριστοκρατία της τέχνης αξίζει να μιλήσουμε άλλη φορά. Ποιας λογικής; της λογικής που προγράφει ρατσιστικά όλους τους καλλιτέχνες που πάλεψαν στον τόπο αυτό, μέσα στις ανομβρίες και στα τόσα άλλα κακά, και τους ξεγράφει από το πρόσωπο της γης, από το πρόσωπο της Ευρώπης για πολλά χρόνια; Ποιας ποιότητας είναι αυτή η λογική που αντί να φέρει μέσα στην Ελλάδα τους άξιους καλλιτέχνες του εξωτερικού να δυναμώσουν την πολιτιστική μας κίνηση και να καλέσουμε τους ξένους εδώ να δουν και να τους καμαρώσουν, τους αποκόβουμε περισσότερο από τη ζωή του τόπου; τι ανάγκη έχουμε από τέτοιες ποιότητες που καταδικάζουν την πολιτιστική μας ζωή σε μόνιμη υπανάπτυξη; Από όσους με τις πράξεις τους λένε: Καλλιτέχνες αποδημήστε όσο είναι καιρός αν θέλετε να επιζήσετε καλλιτεχνικά και να δικαιωθείτε κι αν μείνετε στον τόπο σας σκύψτε μοιρολατρικά το κεφάλι στους ντόπιους αφέντες και στους εκάστοτε αποικιοκράτες ελεγκτές που θα βρίσκουν την καλλιτεχνική σοδειά σας ανάξια για τα παζάρια της Ευρώπης. Αυτό είναι το μάθημα μοντέρνου ραγιαδισμού και αποικιοκρατικής υποτέλειας που μας διδάσκουν οι αρμόδιοι των εκδηλώσεων του Λονδίνου. Και τόσα χρόνια λέγαμε πως αγωνιζόμαστε για την αξιοπρέπειά μας. Γι' αυτό εμείς το σύνθημα "αναζητείτε την ποιότητα" θα το κάνουμε δικό μας και θα το προεκτείνουμε: αναζητείτε και την αλήθεια που κρύβεται πίσω από την ποιότητα. Θα αναζητήσουμε εκείνη την ποιότητα που θα μας δώσει το κουράγιο να σταθούμε όρθιοι στους καινούργιους αγώνες που ανοίγονται για να βγάλουμε τον τόπο από την πολιτιστική υπανάπτυξη, ενάντια σ' όσους μέσα κι έξω από την Ελλάδα έχουν συμφέρον να τον κρατούν απότιστο και ακαλλιέργητο».²⁹⁵

Το ζήτημα σχετικά με τον ιδιότυπο «καλλιτεχνικό αποικιοκρατισμό», για τον οποίο έκανε λόγο ο Θόδωρος στο παραπάνω κείμενο, επανέρχεται δύο χρόνια

²⁹⁵ Θόδωρος Γλύπτης, «Φρούτα και αγάθια, σκέψεις που γεννιούνται από το άρθρο του κ. Ξύδη NET (εσ.) και NET (εξ.)», *Αντί*, 26-27 (1975), σελ. 56-57.

αργότερα με αφορμή τη δημοσίευση ενός άρθρου του κριτικού τέχνης Pierre Restany στο ιταλικό περιοδικό *L'Espresso*, με τίτλο: «Ο πλανήτης Παρθενώνας». Ο Γάλλος θεωρητικός επανέφερε στη συζήτηση για τη σύγχρονη τέχνη στην Ελλάδα τον επαναπατρισμό των Ελλήνων καλλιτεχνών μετά το 1974, ο οποίος ενέτεινε τις ποιοτικές διαφορές μεταξύ των καλλιτεχνών της Διασποράς και των καλλιτεχνών του εσωτερικού, δημιουργώντας το αντιφατικό και παράδοξο φαινόμενο της παραγωγής μιας τέχνης δύο ταχυτήτων στην ίδια χώρα. Στο άρθρο του ο Restany υποστήριξε ότι σε αντίθεση με την τέχνη που παρήγαγαν οι εγχώριοι καλλιτέχνες, η ελληνική τέχνη της διασποράς ήταν απόλυτα ενταγμένη στα διεθνή πρωτοποριακά κινήματα: «στην Αμερική ο αφηρημένος εξπρεσιονιστής Στάμος, η σταρ του νέον Χρύσα, ο εκλεκτικός και ιδιοφυής Σαμαράς και στην Ευρώπη, ο Τάκις, πρωτοπόρος του ηλεκτρομαγνητισμού, ο Γαΐτης, βεντέτα της σχολής του Παρισιού, ο Νίκος, ένας από τους πατέρες της μηχανικής τέχνης, και οι Παύλος, Τσόκλης, Κανιάρης, Κουνέλλης, Τουζένης [...]. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ακόμη μερικές δεκάδες άλλων που μιλάνε διεθνώς τη γλώσσα της εποχής τους και που με αμηχανία ξαναβρίσκουν τους ντόπιους συναδέλφους τους μπλεγμένους στον μετα-μπρεσιονιστικό ή μετα-κυβιστικό κονφορμισμό και στη φαντασιόπληκτη έρευνα ενός φολκλόρ *sui generis*...» [...] Οι ντόπιες δόξες βλέπουν το μονοπώλιό τους να απειλείται. Δεν τους απομένει άλλο παρά η διδασκαλία και η διοίκηση. Προσκολλώνται μεταξύ τους, μπλοκάροντας μ' αυτό τον τρόπο τη φυσιολογική εξέλιξη των πραγμάτων. Το ατού τους είναι η άμυνα της “ελληνικότητας”: ένας Αθηναίος κριτικός τέχνης, προσδιορίζοντας τα κριτήρια για την αξιολόγηση του έργου ενός καλλιτέχνη, υποστηρίζει ότι πρωτεύοντα ρόλο σε αυτό παίζει η άρνηση των κοσμοπολιτικών αξιών που διακινούνται στο εξωτερικό. Η άκρα Αριστερά των μαοϊκών και των σταλινικών προασπίζει τις παραδοσιακές αξίες και παράδοξα, μέσω αυτών, υποστηρίζει και τον συντηρητικό κύκλο της οικονομικής ελίτ της χώρας. Σ' αυτό το ανασταλτικό περιβάλλον ένας ολόκληρος τομέας της ελληνικής κουλτούρας, φανατικά προσδεδωμένος στους εθνικούς μύθους στρέφει όλη τη προσοχή στο παρελθόν του και προφασίζεται ότι αγνοεί ένα παρόν που περιπλέκει ολόκληρο τον πλανήτη. [...]. Την στιγμή που αφήνω την Αθήνα, τούτη την πρόιμη άνοιξη, οι φίλοι μου επιμένουν να δώσω μια τελευταία ματιά στον Παρθενώνα, προτού μπει κάτω από την γυάλα, για να προστατευτεί από τη μοντέρνα μόλυνση της ατμόσφαιρας. Το πρόβλημα της Ακρόπολης ενσαρκώνει στην πέτρα την ασθένεια αυτής της κουλτούρας:

τη δυσκολία του να είσαι Έλληνας σήμερα.».²⁹⁶ Στον Γάλλο θεωρητικό απάντησε η νεαρή τότε τεχνοκριτικός, Έφη Στρούζα,²⁹⁷ δημοσιεύοντας ένα άρθρο της στο *Αντί*, με τίτλο: «Ο Δορυφόρος Παρθενώνας;», με το οποίο υπεραμύνθηκε της τέχνης που παραγόταν στην Ελλάδα εκείνη την περίοδο: «Την τελευταία περίπου δεκαετία, υπάρχει ένα άνθισμα στην ελληνική τέχνη, που δεν έχει επιβληθεί διεθνώς, αλλά που έχει σαν κύριο χαρακτηριστικό τη ζωντανή επιθυμία να υπάρξει στο καλλιτεχνικό κ' εκφραστικό πεδίο με αυτονομία. Να δράσει λειτουργικά με μία πραγματική διαλεκτικότητα σε σχέση με το κοινό, παρ' όλο ότι επιλέγει αντι-παραδοσιακή διάλεκτο». Η Ελληνίδα τεχνοκριτικός χαρακτήρισε, επίσης, την αναφορά του Restany για την ελληνική τέχνη ως προϊόν κοσμοπολίτικου αποικισμού και αναρωτήθηκε αν για την κοσμοπολίτικη κριτική αξία είχε μονάχα η τέχνη που παράγεται από καλλιτέχνες που βρίσκονται γεωγραφικά μέσα σ' έναν χώρο του οποίου τα υπερατλαντικά και ευρωπαϊκά σύνορα σχηματίζουν μια τεράστια αυτοκρατορία. Και για τους υπόλοιπους; «δεν θα απέμενε άλλη ελπίδα παρά να αποικιοκρατηθούν και αυτοί καλοπροαίρετα [...]. Ο Παρθενώνας θα μπει κάτω από τη γυάλα. Επιτέλους! Θα συμβολίσει, μ' αυτόν τον τρόπο, και χωρίς διαφορούμενη έννοια, το τέλος του μύθου. Αλλά, τότε, ας φυλαχτούμε από τους νέους μύθους κι ας μην παραβλέψουμε να υπογραμμίσουμε ότι η υπερεκτίμηση της σύγχρονης κοσμοπολίτικης τέχνης ήδη την οδηγεί στα χρηματοκιβώτια των μουσείων και στο παιχνίδι του σπεκουλαρίσματος του διεθνούς χρηματιστηρίου».²⁹⁸

²⁹⁶ Pierre Restany, «Il Pianeta Partenone», *L'Espresso*, τεύχος 17 (1.5.1977).

²⁹⁷ Η Έφη Στρούζα δραστηριοποιείται στο χώρο της ανεξάρτητης επιμέλειας εκθέσεων στα τέλη της δεκαετίας του '70. Σημαντικές εκθέσεις της υπήρξαν: α) η έκθεση «Mito e Realtà» που υλοποιήθηκε στο πλαίσιο των παράλληλων εκδηλώσεων της φουάρ Expo - Arte Bari τον Μάρτιο του 1977. Στην έκθεση συμμετείχαν οι εικαστικοί, Νίκος Ζουμπούλης - Τίτσα Γραϊκού, Χρήστος Τζίβελος και Θόδωρος. β) Ακολουθεί τον Απρίλιο και τον Μάιο του 1978 στην Πινακοθήκη Σύγχρονης Τέχνης της Μόντενα και στα Magazzini del Sale στη Βενετία η επιμέλεια δύο ακόμα εκθέσεων υπό τον κοινό τίτλο «Avanguardia e Sperimentazione», στις οποίες συμμετείχαν οι Δημήτρης Αλθρινός, Αχιλλέας Απέργης, Διοχάντη, Νίκος Ζουμπούλης - Τίτσα Γραϊκού, Σωσή Κονταράτου, Άννα Κωνσταντίνου, Στάθης Λογοθέτης, Γιάννης Μίχας, Γιάννης Μπουτέας, Ρένα Παπασπύρου και Χρήστος Τζίβελος. Βλ. σχετικά, Συνέντευξη της Έφης Στρούζα στον Χριστόφορο Μαρίνο, «Η κριτική επιμέλεια», στο Χριστόφορος Μαρίνος (επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, Κριτική+Τέχνη, τεύχος 04, ΑΙCΑ ΕΛΛΑΣ, Αθήνα 2011, σελ. 30-38.

²⁹⁸ Βλ. σχετικά, Έφη Στρούζα, «Ο Δορυφόρος Παρθενώνας;», *Αντί*, 75 (1977), σελ. 46-48.

7. Οι κύριοι άξονες της κρατικής πολιτικής για τη σύγχρονη τέχνη: αγορές έργων τέχνης, επιχορηγήσεις φορέων και οργάνωση ελληνικών συμμετοχών σε εκθέσεις του εξωτερικού.

Αιχμή του δόρατος της κρατικής πολιτικής στον τομέα της σύγχρονης τέχνης υπήρξαν οι αγορές έργων τέχνης, οι επιχορηγήσεις φορέων και η οργάνωση των εθνικών συμμετοχών σε εκθέσεις του εξωτερικού. Διαχρονικά στην Ελλάδα η σχέση του κράτους με τον σύγχρονο πολιτισμό, δηλαδή τον πολιτισμό της ζώσας πραγματικότητας, γίνεται περισσότερο πολύπλοκη όταν η έρευνα επικεντρώνεται στο πεδίο των κρατικών ενισχύσεων. Εδώ πρέπει να αποσαφηνίσουμε πως όταν μιλάμε για κρατικές ενισχύσεις δεν εννοούμε τη χρηματοδότηση κτιριακών ή άλλων υποδομών και έργων του Δημοσίου, εντός των οποίων δύνανται να δρουν κάθε φορά καλλιτέχνες, κοινό και φορείς του σύγχρονου πολιτισμού (μουσεία, βιβλιοθήκες, χώροι ποικίλων παραστάσεων, κλπ). Αναφερόμαστε αποκλειστικά και μόνο σε έκτακτες επιχορηγήσεις καλλιτεχνών και φορέων μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα κατόπιν συγκεκριμένου αιτήματος για την επίτευξη των καταστατικών τους σκοπών. Εντός αυτού του πλαισίου, η κρατική χρηματοδότηση κάθε εποχής αυξάνει τις οικονομικές δυνατότητες έκφρασης των επιχορηγούμενων εις βάρος των υπολοίπων παραγόντων της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Και βέβαια ο κίνδυνος που ελλοχεύει απ' αυτή την παρέμβαση είναι διπλός, καθώς από τη μία μπορεί να δημιουργηθεί και να συντηρηθεί ένα σύστημα «επίσημης κουλτούρας» με περιεχόμενο φιλικό προς την εξουσία και, από την άλλη, να αναδειχθεί και να αναγνωριστεί επίσημα από το κράτος ένα «κλειστό κύκλωμα» που υπηρετεί αποκλειστικά και μόνο τα δικά του επαγγελματικά και καλλιτεχνικά συμφέροντα, ανεξαρτήτως της πολιτικής εναρμόνισης με τις επιλογές της κρατικής μηχανής.²⁹⁹ Το ελληνικό Δημόσιο έχει φανεί εξαιρετικά ελλειμματικό στη στήριξη της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής όχι μόνο σε σχέση με την πολιτιστική κληρονομιά αλλά και ως προς τον εξορθολογισμό των προτεραιοτήτων και των κριτηρίων επιχορήγησης. Αυτό που συχνά επικρατεί στις κρατικές ενισχύσεις είναι η αδιαφάνεια,

²⁹⁹ Βλ. σχετικά, Χρήστος Χατζηεμμανουήλ, «Η συμβολή του κράτους στον πολιτισμό», στο Αντώνης Βασιλογιαννόπουλος, Νικόλαος Κούκης, Κωνσταντίνα Μπότσιου, Αλέξανδρος Ξενάκης, Κωνσταντίνος Πουχτός, Ανδρέας Σιδέρης, Ελένη Σουράνη (επιμ.), *Τετράδια Πολιτισμού. Μεγεθύνσεις: Τα οικονομικά του πολιτισμού*, τεύχος 1, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2007, σελ. 191-206.

η επιλεκτικότητα, η αποσπασματικότητα, οι επικοινωνιακές σκοπιμότητες και η ευνοιοκρατία.³⁰⁰

7.1. Οι αγορές έργων τέχνης

Η αγορά έργων τέχνης από το Δημόσιο υπήρξε ένα σημαντικό εργαλείο για τη στήριξη της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η συγκεκριμένη δραστηριότητα αποσκοπούσε πρωτίστως στην οικονομική και δευτερευόντως στην ηθική ενίσχυση των καλλιτεχνών, αφού στην πραγματικότητα αποτελούσε τον μοναδικό θεσμικό τρόπο επιχορήγησης φυσικών προσώπων από το κράτος, βάσει του ισχύοντος για εκείνη την εποχή κώδικα του δημόσιου λογιστικού.³⁰¹ Τα έργα που αγοράστηκαν παραχωρούνταν για τον εμπλουτισμό των συλλογών των δημόσιων μουσείων, κυρίως της Εθνικής Πινακοθήκης και των δημοτικών πινακοθηκών, η ίδρυση πολλών εκ των οποίων οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό σ' αυτές τις πρωτοβουλίες, καθώς και για τη διακόσμηση εξωτερικών χώρων και γραφείων σε υπουργεία και ελληνικές προξενικές αρχές στο εξωτερικό. Στις περισσότερες των περιπτώσεων οι αγορές έργων τέχνης είχαν ομαδικό χαρακτήρα και ακολουθούσαν τις διοργανώσεις και το «πνεύμα» των εκάστοτε Πανελλήνιων Εκθέσεων, καθώς πραγματοποιούνταν κατόπιν αξιολόγησης και επιλογής των αρμόδιων Κριτικών Επιτροπών. Δεν έλειψαν, βέβαια, και οι περιπτώσεις που το κράτος αγόραζε έργα μεμονωμένων καλλιτεχνών, ζώντων ή θανόντων, άλλοτε με ξεκάθαρα ιστορικά και καλλιτεχνικά κριτήρια και άλλοτε με μέτρο αξιολόγησης τις υφιστάμενες κοινωνικές, πολιτικές και ιδεολογικές παραμέτρους, δίχως να προηγηθεί οποιαδήποτε γνωμοδότηση από αρμόδια κρατική επιτροπή.

Κατά την περίοδο της Επταετίας οι αγορές έργων τέχνης υπήρξαν μαζικότερες. Στο πλαίσιο της 10ης Πανελλήνιας Έκθεσης του 1969 αγοράστηκαν έργα 318 καλλιτεχνών, συνολικής δαπάνης 2.425.600 δρχ. Αξιοσημείωτο στις συγκεκριμένες

³⁰⁰ Το 2012 το Υπουργείο Πολιτισμού ίδρυσε το Μητρώο Πολιτιστικών Φορέων προκειμένου να εξορθολογιστεί η διαδικασία της κρατικής επιχορήγησης. Το Μητρώο Πολιτιστικών Φορέων είναι ένα πληροφοριακό σύστημα για την οικονομική και ηθική στήριξη της καλλιτεχνικής και συγγραφικής δημιουργίας. Απευθύνεται σε όλους τους μη κρατικούς και δημοτικούς καλλιτεχνικούς και δημιουργικούς φορείς του σύγχρονου και νεώτερου πολιτισμού και στοχεύει στη διαφάνεια, στην παροχή ίσων ευκαιριών, στην αποτελεσματικότερη διάθεση των πόρων, στη χαρτογράφηση της πολιτιστικής δραστηριότητας και στην αξιοποίησή της μέσω της συνεργασίας και της δικτύωσης.

³⁰¹ Οι αγορές πραγματοποιούνταν κατ' εφαρμογή των διατάξεων εξαίρεσης από δημόσιους διαγωνισμούς για την προμήθεια αντικειμένων, τα οποία είχαν αποκλειστικότητα διάθεσης, εκμετάλλευσης ή εισαγωγής. Βλ. άρθρο 86, παρ. γ του Ν.Δ. 321/69 (ΦΕΚ 205/Α'18.10.1969).

υπουργικές αποφάσεις είναι το γεγονός ότι στη φράση «έχοντας υπ' όψιν» των αποφάσεων δεν μνημονεύονται, όπως θα ήταν διοικητικά ορθό, κάποιες διατάξεις νόμων ή σχετικά πρακτικά της τότε Επιτροπής, αλλά έγγραφο του γραφείου Πρωθυπουργού, δείγμα της οργανωτικής προχειρότητας και του άγχους των κυβερνώντων να ικανοποιήσουν όσο το δυνατόν περισσότερους συμμετέχοντες, κάτω από το βάρος της δημόσιας αρνητικής κριτικής για τη διοργάνωση και την ευρεία αποχή της καλλιτεχνικής κοινότητας.³⁰² Το 1971, η κατάσταση εξορθολογίζεται - τουλάχιστον σε διοικητικό επίπεδο- και στην 11η Πανελλήνια Έκθεση αγοράστηκαν, κατόπιν γνωμοδότησης της αρμόδιας Κριτικής Επιτροπής, έργα 139 καλλιτεχνών, συνολικού κόστους 1.354.900 δρχ.³⁰³ Την ίδια χρονιά αποκτήθηκαν, εκτός των διαδικασιών της Πανελλήνιας Έκθεσης και έργα άλλων 6 καλλιτεχνών, συνολικής αξίας 79.000 δρχ.³⁰⁴ Το 1972 ακολούθησε ακόμη μια μαζική αγορά, αυτή τη φορά έργων αγιογραφίας (17 καλλιτεχνών, αξίας 182.000 δρχ) και το επόμενο έτος, στο πλαίσιο της 12ης Πανελλήνιας αποκτήθηκαν έργα 162 καλλιτεχνών, η συνολική δαπάνη για την αγορά των οποίων ανήλθε στο ποσό των 2.585.500 δρχ. Επίσης, το 1973 αγοράστηκαν για να παραχωρηθούν στην Εθνική Πινακοθήκη κι άλλα έργα, αυτήν τη φορά 7 καλλιτεχνών, συνολικής αξίας 46.000 δρχ.³⁰⁵ Κύκνειο άσμα του καθεστώτος, πέντε μόλις μήνες πριν την πτώση της Χούντας και, συγκεκριμένα, τον Φεβρουάριο του 1974 αποτέλεσε η έκδοση της τελευταίας υπουργικής απόφασης που αφορούσε στην αγορά έργων 15 καλλιτεχνών, συνολικής αξίας 50.500 δρχ., με σκοπό την παραχώρησή τους στην Εθνική Πινακοθήκη.³⁰⁶

Στην πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο τα ποσά που δαπανήθηκαν για την αγορά έργων τέχνης δεν ήταν διόλου ευκαταφρόνητα, οι κυβερνήσεις όμως δεν ακολούθησαν την πολιτική των μαζικών αγορών, πλην εκείνης του 1980, η οποία φαίνεται ότι αποτελεί εξαίρεση στον γενικό κανόνα της περιόδου που προέκρινε τις αγορές έργων από μεμονωμένους καλλιτέχνες, με σκοπό κυρίως τον εμπλουτισμό των δημόσιων συλλογών της χώρας. Το 1975, μετά το πέρας της Πανελλήνιας

³⁰² Βλ. υπουργικές αποφάσεις με αρ. 4518/4.12.1969, 5090/31.12.1969 και 5105/31.12.1969. Φάκελος: Αγορές Έργων Τέχνης, Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁰³ Βλ. υπουργική απόφαση με αρ. 11831/2.11.1971. Φάκελος: Αγορές Έργων Τέχνης, Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁰⁴ Βλ. υπουργική απόφαση με αρ. 14241/30.12.1971. Φάκελος: Αγορές Έργων Τέχνης, Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁰⁵ Βλ. υπουργικές αποφάσεις με αρ. 37344/30.11.1972, 42939/19.9.1973 και 56633/21.12.1973. Φάκελος: Αγορές Έργων Τέχνης, Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁰⁶ Βλ. υπουργική απόφαση με αρ. Α/Φ13/8920/21.2.1974. Φάκελος: Αγορές Έργων Τέχνης, Αρχείο ΥΠΠΟ.

Έκθεσης, το υπουργείο Πολιτισμού μάταια αναζητούσε κονδύλι ύψους 2.500.000 δρχ από τον κρατικό προϋπολογισμό για την αγορά έργων που παρουσιάστηκαν στην εν λόγω εκδήλωση. Στο σχέδιο εγγράφου που προοριζόταν να αποσταλεί στο γραφείο του Πρωθυπουργού και υπέγραψε ο υπουργός Πολιτισμού Κωνσταντίνος Τρυπάνης, το Υπουργείο αιτούνταν να εγκριθεί η σχετική πίστωση, υποστηρίζοντας ότι «η μη αγορά έργων εκ της εφετεινής Πανελληνίου Εκθέσεως είναι πλέον βέβαιον ότι θα προκαλέσει ζοηράν απογοήτευσιν εις τους καλλιτέχνας, οίτινες έχοντες υπ' όψιν τας γενομένας αγοράς κατά τας προηγηθείσας επί Επταετίας εκθέσεις, βασίμως προσδοκούν και ελπίζουν εις την ενίσχυσιν και δια του τρόπου τούτου, των εικαστικών τεχνών». Όμως το αίτημα δεν έγινε δεκτό και ο υπουργός με σημείωμά του προς την αρμόδια υπηρεσία έδωσε εντολή να μην δοθεί συνέχεια στο θέμα και το εν λόγω έγγραφο να μπει στο αρχείο χωρίς να διεκπεραιωθεί.³⁰⁷ Έτσι, το 1975 το υπουργείο Πολιτισμού περιορίστηκε στην αγορά έργων μόλις 4 καλλιτεχνών, για τα οποία δαπανήθηκε το ποσό των 70.000 δρχ.³⁰⁸ Την επόμενη χρονιά αποκτήθηκαν έργα 14 καλλιτεχνών για λογαριασμό της Εθνικής Πινακοθήκης³⁰⁹ και ολοκληρώθηκαν οι διαδικασίες για την ακριβότερη αγορά που είχε μέχρι τότε πραγματοποιηθεί από το Δημόσιο για έργα ενός και μόνο καλλιτέχνη, δαπανώντας το ποσό των 2.100.000 δρχ προκειμένου να ενταχθούν στις δημόσιες συλλογές δύο γλυπτά του αποθανόντος από το 1967 γλύπτη Γεράσιμου Σκλάβου.³¹⁰ Από το 1977 έως το 1981 υπεγράφησαν 12 διαδοχικές αποφάσεις, συνολικής δαπάνης 1.964.000 δρχ για την αγορά έργων 19 καλλιτεχνών, με σκοπό την παραχώρησή τους σε άλλους φορείς. Μεταξύ αυτών των αγορών ξεχωρίζουν η μαρμάρινη προτομή του Αριστοτέλη, έργο του Νικόλαου Περαντινού, αξίας 130.000 δρχ. για τη διακόσμηση του κτηρίου της Παγκόσμιας Οργάνωσης Πνευματικής Ιδιοκτησίας στη Γενεύη, η προτομή του αρχαιολόγου Ιωάννη Παπαδημητρίου, αξίας 250.000 δρχ., που φιλοτέχνησε ο Γιάννης Παππός και παραχωρήθηκε στη Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων του υπουργείου Πολιτισμού, ένα

³⁰⁷ Βλ. σχέδιο εγγράφου με αρ. Α/Φ04/20944/13.5.1975 και θέμα: «Έγκρισις πιστώσεως δι' αγοράν έργων τέχνης». Φάκελος: Σχέδια 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁰⁸ Βλ. υπουργικές αποφάσεις με αρ. Α/Φ13/53272/31.1.1975 και Α/Φ13/5065/31.1.1975. Φάκελος: Αγορές Έργων Τέχνης, Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁰⁹ Βλ. σχέδιο υπουργικής απόφασης με αρ. Α/Φ13/35485/9.4.1976. Φάκελος: Αγορές Έργων Τέχνης, Αρχείο ΥΠΠΟ.

³¹⁰ Βλ. υπουργική απόφαση με αρ. Α/Φ13/61798/27.11.1976. Φάκελος: Αγορές Έργων Τέχνης, Αρχείο ΥΠΠΟ και σχέδιο εγγράφου του ΥΠΠΕ προς την Υπηρεσία Εντελλομένων Εξόδων, με αρ. Φ13/70153/30.12.1976 και θέμα: «Διαβίβασις δικαιολογητικών δύο εκατομμυρίων εκατό χιλιάδων (2.100.000) δρχ. έργου 7614007». Φάκελος: Σχέδια 1976. Αρχείο ΥΠΠΟ.

γλυπτό της Ιωάννας Σπητέρη, αξίας 170.000 δρχ., που παραχωρήθηκε στην Εθνική Πινακοθήκη, καθώς και ζωγραφικά και γλυπτικά έργα του Θεόδωρου Μαρκέλλου (75.000 δρχ.), της Φρειδερίκης Παππά (40.000 δρχ.), του Δημοσθένη Συνοδινού (34.000 δρχ.), του Νικόλαου Δογούλη (150.000 δρχ.), της Χρύσας Ρωμανού (200.000 δρχ.), της Ολυμπίας Συλιβρίδου (100.000 δρχ.), του Δημήτρη Κακουλίδη (140.000 δρχ.), του Μαρίνου Λιανάκη (40.000 δρχ.), του Κωνσταντίνου Ροδαράκη (60.000 δρχ.) και της Κυρατσώς (Σούλας) Κουμπή (60.000 δρχ.). Αξιοσημείωτη ήταν επίσης για την ίδια περίοδο και η αγορά έργων αποθανόντων καλλιτεχνών, με σκοπό την προβολή του έργου τους και την οικονομική ενίσχυση των νόμιμων κληρονόμων.³¹¹ Σημαντικό γεγονός στην υπό εξέταση περίοδο αποτέλεσε η ομαδική αγορά έργων τέχνης που πραγματοποιήθηκε το 1980, με απόφαση του τότε υπουργού Πολιτισμού, Ανδρέα Ανδριανόπουλου. Η επιλογή των έργων, όπως θα δούμε στη συνέχεια και για τα υπόλοιπα θέματα που άπτονται των εικαστικών τεχνών στα τέλη της δεκαετίας του '70, έγινε από ad hoc γνωμοδοτική επιτροπή που προβλεπόταν στο άρθρο 108 του Π.Δ/τος 941/15.10.1977 και συγκροτούνταν κάθε φορά με τη σύνθεση που καθόριζαν οι σχετικές υπουργικές αποφάσεις.³¹² Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης πρωτοβουλίας περιήλθαν στην κατοχή του Δημοσίου σημαντικά ζωγραφικά έργα 64 καταξιωμένων και ανερχόμενων Ελλήνων δημιουργών, η πλειονότητα των οποίων εκπροσωπούσε ένα ευρύ φάσμα των σύγχρονων καλλιτεχνικών τάσεων και ρευμάτων. Το συνολικό κόστος του εν λόγω εγχειρήματος ανήλθε στο αστρονομικό για την εποχή ποσό των 6.710.000 δρχ.³¹³

7.2. Οι επιχορηγήσεις φορέων

Εξετάζοντας τα αρχεία της περιόδου 1974 - 1981 που τηρούνται στη Διεύθυνση Εικαστικών, Αρχιτεκτονικής, Φωτογραφίας και Μουσείων Σύγχρονου Πολιτισμού του ΥΠΠΟ, μπορεί εύκολα κανείς να διαπιστώσει ότι το μεγαλύτερο μέρος των επιχορηγήσεων σε φορείς κατευθύνονταν προς τους τομείς του λαϊκού πολιτισμού και της ανέγερσης μνημείων ανά την ελληνική επικράτεια. Οι επιχορηγήσεις εκτελούνταν

³¹¹ Για τις αγορές έργων τέχνης της περιόδου 1977 - 1981, βλ. υπουργικές αποφάσεις με αρ. Φ13/26789/17.5.1977, Φ13/446/14936/22.3.1978, Φ13/28314/31.5.1978, Φ13/30373/10.6.1978, Φ13/48580/13.9.1978, Φ13/66447/29.12.1978, Φ13/2417/67275/29.12.1979, Φ13/45401/1479/18.7.1979, Φ13/78067/17.12.1980, 6600/27.1.1981, 18312/882/4.5.1981 και 52206/5.8.1981. Φάκελος: Αγορές Έργων Τέχνης, Αρχείο ΥΠΠΟ.

³¹² Π.Δ 941/1977 «Περί Οργανισμού του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών» (ΦΕΚ 320/Α' /17.10.1977).

³¹³ Βλ. υπουργική απόφαση με αρ. Φ13/79469/22.12.1980. Φάκελος: Αγορές Έργων Τέχνης, Αρχείο ΥΠΠΟ.

μέχρι το 1979 μέσω συγκεκριμένων πιστώσεων που εγγράφονταν στο Πρόγραμμα Δημοσίων Επενδύσεων με πιο συνηθισμένους κωδικούς την επιχορήγηση σωματείων και συλλόγων για την ανέγερση, επισκευή, οργάνωση, προμήθεια εκθεσιακού εξοπλισμού και συντήρηση κτηρίων τοπικών λαογραφικών μουσείων και την επιχορήγηση ερανικών επιτροπών, σωματείων και συλλόγων για την ανέγερση και συντήρηση ηρώων και μνημείων. Άξιο αναφοράς είναι επίσης το γεγονός ότι στις τακτικές επιχορηγήσεις δινόταν ιδιαίτερη έμφαση στις παραμεθόριες περιοχές της Θράκης, της Δωδεκανήσου και των νησιών του Βορείου Αιγαίου, όπου οι χρηματοδοτήσεις φορέων για τον πολιτισμό, ελλείπει σχετικών κονδυλίων στο Υπουργείο Πολιτισμού, υλοποιούνταν μέσω ειδικών πιστώσεων του Προγράμματος Δημοσίων Επενδύσεων προς εκτέλεση των κατά τόπους Νομαρχιακών Ταμείων.

Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το 1975 επιχορηγήθηκαν 15 φορείς της περιφέρειας, εκτός παραμεθόριων περιοχών, για την ανέγερση και συντήρηση σύγχρονων μνημείων με το συνολικό ποσό του 1.370.000 δρχ. και το 1979 για τον ίδιο λόγο 21 φορείς με το ποσό των 2.000.000 δρχ.³¹⁴ Παράλληλα, το 1976 χρηματοδοτήθηκαν πολιτιστικοί φορείς 7 Νομαρχιών (Έβρου, Ροδόπης, Ξάνθης, Χίου, Λέσβου, Σάμου και Δωδεκανήσου) με το συνολικό ποσό των 20.730.000 δρχ. για την στήριξη τοπικών πολιτιστικών σωματείων και συλλόγων.³¹⁵

Στον αντίποδα οι επιχορηγήσεις των καλλιτεχνικών σωματείων στον τομέα των εικαστικών τεχνών υπήρξαν κατά πολύ υποδεέστερες και καταλάμβαναν σε ποσά και αριθμό επιχορηγούμενων φορέων τη μικρότερη μερίδα του λέοντος από τον

³¹⁴ Βλ. σχετικά τα υπ' αρ. Φ05/54273/18.11.1975 και Φ05/27988/3.5.1979 σχέδια υπουργικών αποφάσεων επιχορήγησης. Φάκελοι: Σχέδια 1975 και 1979. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³¹⁵ Βλ. σχετικά, α) σχέδιο εγγράφου του ΥΠΠΕ προς τη Νομαρχία Ξάνθης, με αρ. Φ23/9403/18.2.1977, στο οποίο ζητείται απολογισμός επιχορήγησης ποσού 3.100.000 δρχ. έτους 1976 για τη στήριξη τοπικών πολιτιστικών σωματείων β) σχέδιο εγγράφου του ΥΠΠΕ προς τη Νομαρχία Σάμου, με αρ. Φ23/9402/18.2.1977, στο οποίο ζητείται απολογισμός επιχορήγησης ποσού 2.910.000 δρχ. έτους 1976 για τη στήριξη τοπικών πολιτιστικών σωματείων γ) σχέδιο εγγράφου του ΥΠΠΕ προς τη Νομαρχία Λέσβου, με αρ. Φ23/9401/18.2.1977, στο οποίο ζητείται απολογισμός επιχορήγησης ποσού 4.000.000 δρχ. έτους 1976 για τη στήριξη τοπικών πολιτιστικών σωματείων δ) σχέδιο εγγράφου του ΥΠΠΕ προς τη Νομαρχία Ροδόπης, με αρ. Φ23/9400/18.2.1977, στο οποίο ζητείται απολογισμός επιχορήγησης ποσού 3.000.000 δρχ. έτους 1976 για τη στήριξη τοπικών πολιτιστικών σωματείων ε) σχέδιο εγγράφου του ΥΠΠΕ προς τη Νομαρχία Έβρου, με αρ. Φ23/9299/18.2.1977, στο οποίο ζητείται απολογισμός επιχορήγησης ποσού 2.220.000 δρχ. έτους 1976 για τη στήριξη τοπικών πολιτιστικών σωματείων στ) σχέδιο εγγράφου του ΥΠΠΕ προς τη Νομαρχία Δωδεκανήσου, με αρ. Φ23/9398/18.2.1977, στο οποίο ζητείται απολογισμός επιχορήγησης ποσού 2.000.000 δρχ. έτους 1976 για τη στήριξη τοπικών πολιτιστικών σωματείων ζ) σχέδιο εγγράφου του ΥΠΠΕ προς τη Νομαρχία Χίου, με αρ. Φ23/9397/18.2.1977, στο οποίο ζητείται απολογισμός επιχορήγησης ποσού 3.500.000 δρχ. έτους 1976 για τη στήριξη τοπικών πολιτιστικών σωματείων. Βλ. επίσης, σχέδιο εγγράφου του ΥΠΠΕ προς τη Διεύθυνση Προγραμματισμού Δημοσίων Επενδύσεων του Υπουργείου Συντονισμού, με αρ. Φ23/9404/18.2.1977, στο οποίο ζητείται η εγγραφή σχετικών πιστώσεων στο ειδικό ΠΔΕ παραμεθόριων περιοχών για το έτος 1977, όπως για τα έτη 1975 και 1976. Φάκελος: Σχέδια 1977. Αρχείο ΥΠΠΟ.

κρατικό προϋπολογισμό. Αυτό βέβαια δεν οφειλόταν μόνο στη δημόσια πολιτιστική πολιτική των τότε κυβερνήσεων αλλά και στον τρόπο που ήταν θεσμικά δομημένος ο χώρος της σύγχρονης τέχνης. Οι καλλιτέχνες δεν προσέβλεπαν στην αρωγή του κράτους για την επαγγελματική τους επιβίωση, καθώς εστίαζαν, όπως ήταν φυσικό, στην αγορά, στους ιδιώτες συλλέκτες και στις γκαλερί, με αποτέλεσμα ο χώρος να κυριαρχείται σχεδόν ολοκληρωτικά από τον ιδιωτικό τομέα. Από την άλλη πλευρά, οι μη κερδοσκοπικοί φορείς ήταν ακόμη ελάχιστοι, καθώς οι καλλιτεχνικές συλλογικότητες της δεκαετίας του '70 δεν επεδίωξαν, προφανώς για πολιτικούς λόγους, να δημιουργήσουν τις κατάλληλες νομικές συνθήκες προκειμένου οι αρμόδιες κρατικές υπηρεσίες να προβούν στις κατά νόμο ενέργειες επιχορήγησής τους. Ένα ενδεικτικό αντι-παράδειγμα αποτελούν οι περιπτώσεις φορέων όπως ο Σύνδεσμος Σύγχρονης Τέχνης (ΣΥ.Σ.Τ.) και η Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη, οι οποίοι φρόντισαν προς τα τέλη της δεκαετίας να αποκτήσουν νομικό πλαίσιο ίδρυσης και λειτουργίας, το οποίο τους έδωσε τη δυνατότητα υποβολής αιτημάτων οικονομικής ενίσχυσης από το Δημόσιο. Από το δεύτερο μισό της δεκαετίας και ακόμη περισσότερο κατά την περίοδο 1979 - 1980 τα διαθέσιμα ποσά επιχορηγήσεων για τις εικαστικές τέχνες θα εκτιναχθούν και οι χρηματοδοτήσεις θα φτάσουν για πρώτη φορά στο υψηλότερο σημείο από την αρχή της μεταπολιτευτικής περιόδου. Σ' αυτό συντέλεσαν δύο παράγοντες. Ο πρώτος έχει να κάνει με τις διατάξεις του νέου Οργανισμού του Υπουργείου που μεταβίβαζαν την αρμοδιότητα επιχορήγησης των πολυάριθμων λαογραφικών σωματείων από τη Διεύθυνση Καλών Τεχνών στη Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού, απελευθερώνοντας κονδύλια από τον προϋπολογισμό για τη σύγχρονη εικαστική δημιουργία και ο δεύτερος με τη μεταφορά πιστώσεων από το πρόγραμμα δημοσίων επενδύσεων στον τακτικό προϋπολογισμό του Υπουργείου, δείγμα της επιθυμίας, αλλά και της δυνατότητας πλέον του Υπουργείου να σχεδιάζει και να καθορίζει απευθείας την πολιτική των επιχορηγήσεων, δίχως τη διαμεσολάβηση άλλων υπουργείων.

Η πρώτη υπουργική απόφαση έκτακτης επιχορήγησης καλλιτεχνικών σωματείων για την κάλυψη καταστατικών και λειτουργικών δαπανών στη μεταπολιτευτική περίοδο υπεγράφη στις 16 Δεκεμβρίου 1974. Κατανεμήθηκε το ποσό των 175.000 δρχ. σε έξι φορείς που προϋπήρχαν και δεν ιδρύθηκαν με αφορμή την νέα πολιτική κατάσταση: το Σωματείο Καλλιτεχνικών Ανταλλαγών Ελλάδος (25.000 δρχ.), το Καλλιτεχνικό Σωματείο Ελληνίδων (25.000 δρχ.), τη Διεθνή Γυναικεία Μορφωτική Ομοσπονδία (25.000 δρχ.), το Ελληνικό Τμήμα της Διεθνούς

Ένωσης Καλών Τεχνών (25.000 δρχ.), τον Καλλιτεχνικό και Βιοτεχνικό Σύλλογο Κέρκυρας (25.000 δρχ.) και την Ελληνική Αρχιτεκτονική Εταιρεία (50.000 δρχ.).³¹⁶ Το 1975 το ποσό της επιχορήγησης αυξάνεται σε 450.000 δρχ. και στους έξι επιχορηγούμενους φορείς προστίθενται άλλοι δύο: η Ένωση Πτυχιούχων της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών (Ε.Π.Α.Σ.Κ.Τ.) και ο Πανελλήνιος Βιοτεχνικός Σύνδεσμος Καλλιτεχνικής Αγγειοπλαστικής και Κεραμεικής.³¹⁷ Το επόμενο έτος οι συνολικές πιστώσεις αυξάνονται έτι περαιτέρω στο ποσό των 830.000 δρχ. και στους φορείς προστίθενται η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», η Στέγη Φιλότεχνων Φλώρινας και η Εταιρεία Ελλήνων Τεχνοκριτών.³¹⁸ Την επόμενη χρονιά επιχορηγήθηκαν πέντε εικαστικοί φορείς, η Στέγη Φιλότεχνων Φλώρινας με το ποσό των 100.000 δρχ. για την οργάνωση και λειτουργία πινακοθήκης, η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» με το ποσό των 600.000 δρχ. για την κάλυψη δαπανών με σκοπό την εκπλήρωση των καταστατικών της σκοπών, η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Βέροιας, για τον ίδιο λόγο, με το ποσό των 500.000 δρχ., η Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη με το ποσό των 200.000 δρχ. και ο Πανελλήνιος Βιοτεχνικός Σύνδεσμος Καλλιτεχνικής Αγγειοπλαστικής και Κεραμεικής με το ποσό των 150.000 δρχ. για την οργάνωση της ΙΘ΄ Πανελλήνιας Έκθεσης Καλλιτεχνικής Κεραμεικής Αμαρουσίου.³¹⁹ Μετά τις εθνικές εκλογές της 20ης Νοεμβρίου του 1977, η κυβερνητική γραμμή για περιστολή των δαπανών στα υπουργεία προκάλεσε συμπίεση στον προϋπολογισμό του επόμενου έτους, με αποτέλεσμα το 1978 να μειωθούν δραστικά οι επιχορηγήσεις. Σύμφωνα με το αρχειακό υλικό της περιόδου, το υπουργείο Πολιτισμού απάντησε αρνητικά σε αιτήματα οικονομικής ενίσχυσης τεσσάρων εικαστικών φορέων και, παράλληλα, ενημέρωσε την Εθνική Πινακοθήκη ότι με εντολή υπουργού έπρεπε να μειώσει τον προϋπολογισμό της για το έτος 1978 στο ποσό των 5.000.000 δρχ.³²⁰ Αντίθετα την

³¹⁶ Βλ. σχετικά, σχέδιο υπουργικής απόφασης επιχορήγησης, με αρ. Φ16/57028/16.12.1974. Φάκελος: Σχέδια 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³¹⁷ Βλ. σχετικά, σχέδιο υπουργικής απόφασης επιχορήγησης, με αρ. Φ16/26955/14.6.1975. Φάκελος: Σχέδια 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³¹⁸ Βλ. σχετικά, σχέδιο υπουργικής απόφασης επιχορήγησης, με αρ. Φ16/2689/9.8.1976. Φάκελος: Σχέδια 1976. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³¹⁹ Βλ. σχετικά, σχέδια υπουργικών αποφάσεων επιχορήγησης, με αρ. Φ04/49551/9.9.1977, Φ16/46796/9.9.1977, Φ16/35422/2.8.1977, Φ16/24239/7.5.1977 και Φ13/71010/31.12.1977. Φάκελος: Σχέδια 1977. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³²⁰ Βλ. σχετικά, σχέδια απαντητικών επιστολών του ΥΠΠΕ προς το Σωματείο Καλλιτεχνικών Ανταλλαγών Ελλάδος (Φ16/20605/6.12.1977), το Ελληνικό Τμήμα της Διεθνούς Ένωσης Καλών Τεχνών (Φ16/14605/6.12.1977), τη Διεθνή Γυναικεία Μορφωτική Ομοσπονδία (Φ16/33537/6.12.1977) και την Ένωση Πτυχιούχων ΑΣΚΤ (Φ16/59567/6.12.1977) για την αρνητική έκβαση των αιτημάτων τους. Βλ. επίσης, σχέδιο

περίοδο 1979-1980 το υπουργείο Πολιτισμού, σε συνέχεια τεσσάρων διαδοχικών αποφάσεων του υπουργού Πολιτισμού Δημήτρη Νιάνια, θα επιχορηγήσει με το συνολικό ποσό του 1.300.000 δρχ., για πρώτη φορά μέσω των πιστώσεων του τακτικού προϋπολογισμού, οκτώ εικαστικούς φορείς: τη Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» με το ποσό των 700.000 δρχ. για την οργάνωση καλλιτεχνικών εκδηλώσεων και την ανέγερση ηρώου στον οικισμό Δήμου - Κοινότητας Ασκού - Σοχού Θεσσαλονίκης, το Σωματείο Καλλιτεχνικών Ανταλλαγών Ελλάδος με το ποσό των 70.000 δρχ. για την πραγματοποίηση εκθέσεων εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα και το εξωτερικό, το Ελληνικό Τμήμα της Διεθνούς Ενώσεως Καλών Τεχνών με το ποσό των 50.000 δρχ. για την πραγματοποίηση εκθέσεων εικαστικών τεχνών σε επαρχιακά κέντρα, τον Σύλλογο Γλυπτών με το ποσό των 150.000 δρχ. για την οργάνωση υπαίθριας έκθεσης γλυπτικής στην Αθήνα, τον Σύλλογο Πανορμιτών Τήνου με το ποσό των 50.000 δρχ. για την κάλυψη δαπανών για την εκπλήρωση των καταστατικών του σκοπών, την Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη, για τον ίδιο λόγο, με το ποσό των 150.000 δρχ., τη Διεθνή Γυναικεία Μορφωτική Ομοσπονδία με το ποσό των 140.000 δρχ. για την οργάνωση έκθεσης στην Ιταλία και την κάλυψη δαπανών προς εκπλήρωση των καταστατικών του σκοπών και το Κέντρο Μορφολογικών Ερευνών με το ποσό των 50.000 δρχ. για την κάλυψη επίσης δαπανών προς εκπλήρωση των ιδρυτικών του σκοπών.³²¹

7.3. Η οργάνωση εκθέσεων στο εξωτερικό

Το θέμα της οργάνωσης εκθέσεων Ελλήνων καλλιτεχνών στο εξωτερικό είναι εξακολουθητικά ένα θέμα επίκαιρο όσο και επίμαχο ακόμα και μέχρι τις μέρες μας. Με τι τρόπο αντιπροσωπεύεται κάθε φορά η Ελλάδα στις εκδηλώσεις αυτές; Πώς επιλέγονται, όχι μόνο οι καλλιτέχνες, αλλά και αυτοί που τους επιλέγουν για να εκπροσωπήσουν τη χώρα τους; Πώς αντιλαμβάνεται την ευθύνη του το κράτος; Όλα

επιστολής του γενικού διευθυντή του ΥΠΠΕ, Γεώργιου Μαραγκίδη προς την Εθνική Πινακοθήκη, με αρ. 37036/6.6.1977, με την οποία ενημερώνει, κατόπιν εντολής του υπουργού, για την περιστολή των δαπανών και τη συμπίεση του προϋπολογισμού έτους 1978. Φάκελος: Σχέδια 1977. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³²¹ Βλ. σχετικά, σχέδια υπουργικών αποφάσεων επιχορήγησης, με αρ. Φ16/13485/30.5.1979, Φ05/39120/21.6.1979, Φ13/503/28871/24.4.1979 και 398/18422/31.3.1980. Βλ. επίσης σχέδιο επιστολής του ΥΠΠΕ προς το Ελληνικό Τμήμα της Διεθνούς Ένωσης Καλών Τεχνών, με αρ. Φ16/29647/25.5.1979, σχέδιο επιστολής του ΥΠΠΕ προς τη Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», με αρ. Φ10/33217/839/25.5.1979, σχέδιο επιστολής του ΥΠΠΕ προς το Σωματείο Καλλιτεχνικών Ανταλλαγών Ελλάδος, με αρ. Φ16/33209/838/25.5.1979 και σχέδιο επιστολής του ΥΠΠΕ προς την Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη, με αρ. Φ16/33210/837/25.5.1979. Φάκελος: Σχέδια 1979. Αρχείο ΥΠΠΟ.

αυτά τα ερωτήματα θίγουν πολύ ευαίσθητα και καίρια σημεία, με αποτέλεσμα να προκαλούν διαχρονικά βίαιες αντιδράσεις και διαμάχες. Τα πάθη και η οξύτητα που είχε δημιουργήσει ο «Μήνας του Λονδίνου» αναβίωσαν και το 1978 με τον «Μήνα της Στοκχόλμης», εξαιτίας των καλλιτεχνικών επιλογών του Αλέξανδρου Ξύδη, πρόεδρου τότε της Ελληνικής Εταιρείας Τεχνοκριτών, ο οποίος συμμετείχε στη διοργάνωση με την ιδιότητα του επιμελητή. Στην έκθεση παρουσιάστηκαν έργα 13 καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων η Μαρία Βογιατζόγλου, ο Ηλίας Δεκούλακος, ο Βαγγέλης Δημητράς, ο Παύλος Καλατζόπουλος, ο Μιχάλης Κατζουράκης, ο Δημοσθένης Κοκκινίδης, ο Κλέαρχος Λουκόπουλος, η Φρόσω Μιχαλέα, ο Γιάννης Μόραλης, ο Χρόνης Μπότσογλου, ο Κοσμάς Ξενάκης, η Άννα Παπαδημητρίου και ο Γιώργος Τούγιας. Στην ίδια έκθεση παρουσιάστηκαν επίσης έργα του Θεόφιλου και του Σάββα Τζανετάκη που από τον καιρό της Επταετίας είχε καταφύγει στη Σουηδία όπου και σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Στοκχόλμης, η οποία είχε αναλάβει και την ευθύνη της συνολικής διοργάνωσης.³²²

Εκείνη την εποχή, η οργάνωση εκθέσεων Ελλήνων καλλιτεχνών στο εξωτερικό αφορούσε σε τρεις κατηγορίες. Εκείνες που οργανώνονταν στο πλαίσιο μορφωτικών ανταλλαγών και που την ευθύνη τους είχαν αποκλειστικά οι κυβερνήσεις των εμπλεκόμενων χωρών. Στις εθνικές συμμετοχές σε εκθέσεις τύπου Μπιενάλε, που οργανώνονταν επίσης με ευθύνη κάθε συμμετέχοντος κράτους και, τέλος, σε εκείνες, όπως ο Μήνας του Λονδίνου και της Στοκχόλμης, όπου την ευθύνη της διοργάνωσης είχαν αποκλειστικά και μόνο μη κρατικοί αλλοδαποί οργανισμοί. Στην πρώτη και στη δεύτερη κατηγορία την ευθύνη για την επιλογή των καλλιτεχνών είχαν επιτροπές αξιολόγησης, οι οποίες συστήνονταν κάθε φορά από το Υπουργείο Πολιτισμού, βάσει διατάξεων νόμων ή προεδρικών διαταγμάτων,³²³ ενώ στην τρίτη οι ιδιωτικοί οργανισμοί που αναλάμβαναν να διοργανώσουν μια ανάλογη εκδήλωση, ανέθεταν την επιλογή σε κριτικούς τέχνης, οι οποίοι, σύμφωνα με το δικό τους σκεπτικό, αποφάσιζαν ποιοι καλλιτέχνες θα εκπροσωπούσαν τη χώρα.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, τον τρίτο πυλώνα για την άσκηση της κρατικής πολιτικής στον τομέα της σύγχρονης τέχνης αποτελούσε ο σχεδιασμός και η οργάνωση των ελληνικών συμμετοχών στο εξωτερικό. Πρόκειται για μια ιδιαίτερη και κρίσιμη αρμοδιότητα, η άσκηση της οποίας υποδήλωνε διαχρονικά τους

³²² Βλ. σχετικά, Ντόρα Ηλιοπούλου Ρογκάν, «Εκθέσεις Ελλήνων καλλιτεχνών στο εξωτερικό. Μια συνέντευξη με τον Αλ. Ξύδη», *Αντί*, 117 (1979), σελ. 48.

³²³ Η σύσταση των επιτροπών επιλογής καλλιτεχνών του ΥΠΠΕ προβλεπόταν στο άρθρο 108 του Π.Δ. 941/77.

κεντρικούς άξονες της κυβερνητικής πολιτικής για το πού και ποιος θα εκπροσωπούσε τη χώρα στις διεθνείς εικαστικές εκθέσεις. Οι κρατικές επιλογές συχνά αποτελούσαν αιτία καχυποψίας και αμφισβήτησης για τον τρόπο και τα κριτήρια αξιολόγησης των καλλιτεχνών που συμμετείχαν. Το Υπουργείο Πολιτισμού και οι αρμόδιες υπηρεσίες του δεν αποφάσιζαν ποτέ απευθείας για τις καλλιτεχνικές συμμετοχές, καθώς αυτό γινόταν μόνο μέσω της συγκρότησης μονίμων ή ad hoc επιτροπών, που αποτελούνταν από εμπειρογνώμονες οι οποίοι γνωμοδοτούσαν για το ποιος κάθε φορά θα εκπροσωπούσε τη χώρα στις διεθνείς καλλιτεχνικές συναντήσεις. Έτσι, το ερώτημα που γεννιόταν στους καλλιτεχνικούς κύκλους ήταν για το εάν και κατά πόσο οι συμμετέχοντες εικαστικοί εκπροσωπούσαν πραγματικά αυτό που συνέβαινε στην καλλιτεχνική σκηνή εκείνη τη συγκεκριμένη περίοδο. Αυτό, όπως ήταν φυσικό, εξαρτιόταν κάθε φορά από την «φυσιογνωμία» της εκάστοτε επιτροπής, τον ιστορικό-καλλιτεχνικό χαρακτήρα της έκθεσης, τις διεθνείς σχέσεις και τις πολιτικές και πολιτισμικές συνθήκες που ίσχυαν στη διοργανώτρια χώρα. Στο πλαίσιο αυτό δημιουργήθηκαν δύο τάσεις. Η πρώτη προέκρινε τις συμμετοχές καταξιωμένων καλλιτεχνών, ως επιστέγασμα της προσφοράς τους στην ελληνική τέχνη, και η δεύτερη υποστήριζε τους καταξιωμένους ή ανερχόμενους δημιουργούς που συνεισέφεραν σε αυτό που αποκαλούμε ζώσα ή σύγχρονη καλλιτεχνική πραγματικότητα της χώρας. Η πρώτη φαίνεται να είχε συχνά ως πεδίο αναφοράς της την αρχαιότερη και σημαντικότερη διεθνή καλλιτεχνική έκθεση, τη Μπιενάλε Βενετίας, ενώ η δεύτερη τις μεταπολεμικές εικαστικές μπιενάλε του Sao Paulo³²⁴ και της Αλεξάνδρειας³²⁵, στις οποίες οι κριτικές επιτροπές έδιναν χώρο σε νεότερους και

³²⁴ Η Μπιενάλε του Sao Paulo ιδρύθηκε το 1951 με πρωτοβουλία του βιομηχάνου Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho (1898-1977). Είναι η δεύτερη παλαιότερη μπιενάλε στον κόσμο μετά από εκείνη της Βενετίας, η οποία, ως προς το διαχειριστικό μέρος, αποτέλεσε πρότυπό της για πολλές δεκαετίες. Από το 1957, η Μπιενάλε πραγματοποιείται στην περιοχή Parque do Ibirapuera και συγκεκριμένα στο κτηριακό συγκρότημα «Pavilhao Ciccillo Matarazzo», το οποίο σχεδιαστηκε από τους καταξιωμένους αρχιτέκτονες Oscar Niemeyer και Helio Uchoa και περιλαμβάνει τρεις ορόφους εκθεσιακών χώρων που εκτείνονται σε 30.000 τ.μ. Η Μπιενάλε του Σάο Πάουλο διαφοροποιείται από τις άλλες διεθνείς εκθέσεις διετούς χαρακτήρα καθώς από την ίδρυσή της ο διεθνής προσανατολισμός της συμπεριέλαβε και χώρες του επονομαζόμενου «Τρίτου Κόσμου». Απο το 2006 το Ίδρυμα της Μπιενάλε αποφάσισε να καταργήσει τον τομέα των εθνικών συμμετοχών, εναρμονίζοντας το καλλιτεχνικό του πρόγραμμα σύμφωνα με τις τάσεις της παγκοσμιοποίησης. Από τις αρχές της δεκαετίας του 2010, η Μπιενάλε έχει απολέσει την παλιά αίγλη εξαιτίας της κατάργησης των εθνικών συμμετοχών και κάποιων σκανδάλων διαφθοράς οικονομικής φύσεως. Η Ελλάδα συμμετείχε συστηματικά στην Μπιενάλε του Sao Paulo από το 1953 έως το 2006. Βλ. σχετικά, Gabriella Angeletti, «Bienal de Sao Paulo celebrates its 70th anniversary this month with a podcast and others programmes», *The Art Newspaper*, 9 July 2021 και Federica Martini, Vittoria Martini, *Just Another Exhibition: Histories and Politics of Biennials*, Postmedia books, Milano 2011.

³²⁵ Η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας ιδρύθηκε στις 26 Ιουλίου του 1955 στο πλαίσιο της μεταποικιακής πολιτιστικής πολιτικής που υλοποιούσε ο τότε Αιγύπτιος πρόεδρος Gamal Abdel Nasser. Πρόκειται για μια καλλιτεχνική εκδήλωση περιφερειακού προσανατολισμού που στόχευε στην ενίσχυση του πολιτιστικού διαλόγου μεταξύ της Αιγύπτου και των υπολοίπων μεσογειακών χωρών. Από την νέα χιλιετία και την ίδρυση ανάλογων εκθεσιακών

ανερχόμενους καλλιτέχνες καθώς και σε πιο πειραματικές και πρωτοποριακές εκφάνσεις της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η εκθεσιακή δραστηριότητα στον τομέα των μορφωτικών ανταλλαγών και των λοιπών διεθνών εκθέσεων, εκτός των τριών παραδοσιακών Μπιενάλε, ξεκινά το Φθινόπωρο του 1974 με την ελληνική συμμετοχή στην Ινδία, ο σχεδιασμός της οποίας έγινε από το προηγούμενο καθεστώς και η πραγματοποίησή της από τη νέα δημοκρατική κυβέρνηση στο πλαίσιο των διεθνών δεσμεύσεων της χώρας. Στην 7η Διεθνή Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης στο Νέο Δελχί συμμετείχαν η Άννα Κορακάκη και η Μαριάννα Ξενάκη - Ψιμάρα με 14 συνολικά χαρακτηριστικά έργα, όπως προκύπτει από το αρχείο εκθέσεων εκείνης της εποχής.³²⁶ Προς την ίδια κατεύθυνση ακολούθησε την Άνοιξη του 1976 στο Μουσείο Hakone του Τόκιο μια άλλη σημαντική έκθεση σύγχρονης ελληνικής τέχνης Σ' αυτή συμμετείχαν οι εικαστικοί Γιάννης Γαϊτής, Διονύσης Γερολυμάτος, Νίκη Καναγκίνη, Γιώργος Νικολαΐδης, Παντελής Ξαγοράρης, Κωνσταντίνος Ξενάκης, Σωτήρης Σόρογκας, Γιώργος Τούγιας και Θωμάς Φανουράκης. Οι παραπάνω καλλιτέχνες επελέγησαν από ad hoc επιτροπή αξιολόγησης, η οποία είχε την αρμοδιότητα να προτείνει καλλιτέχνες και για την ελληνική συμμετοχή στην 11η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας. Σ' αυτή συμμετείχαν με απόφαση του τότε Υπουργού Πολιτισμού, ο καθηγητής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Χρύσανθος Χρήστου, ο Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης Δημήτριος Παπαστάμος, ο κριτικός τέχνης Τώνης Σπητέρης και ο ζωγράφος Γιάννης Γαϊτής. Η συγκεκριμένη έκθεση, που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο διακρατικής συμφωνίας μεταξύ Ελλάδας και Ιαπωνίας, αποτέλεσε μια από τις σημαντικότερες εκθεσιακές πρωτοβουλίες που έλαβε το Υπουργείο Πολιτισμού κατά την περίοδο 1974 - 1981, σε μια εποχή που σπάνιζαν οι ευκαιρίες προβολής και ανάδειξης της σύγχρονης ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας στην Άπω Ανατολή. Δυστυχώς, όμως, η προσπάθεια αυτή δεν είχε την απαιτούμενη συνέχεια. Αξιοσημείωτο είναι

πρωτοβουλιών από χώρες της Μεσογείου (Μπιενάλε Αθήνας, Θεσσαλονίκης, Κωνσταντινούπολης, Τιράνων, Λυών, κλπ), η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας απώλεσε την αίγλη του παρελθόντος και τον μοναδικό χαρακτήρα ίδρυσής της. Οι εκθέσεις λαμβάνουν χώρα μέχρι και σήμερα στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Αλεξάνδρειας. Η Ελλάδα συμμετείχε συστηματικά από το 1955 έως το 2005. Βλ. σχετικά, Robert Mabro, «Alexandria 1860-1960: The Cosmopolitan Identity», στο Antony Hirst, Michael Silk, *Alexandria: Real and imagined*, Ashgate, London 2004 και Federica Martini, Vittoria Martini, ό.π.

³²⁶ Βλ. σχετικά α) υπουργική απόφαση συγκρότησης επιτροπής επιλογής καλλιτεχνών με αρ. 32597/10.7.1973, στην οποία συμμετείχαν ο πρόεδρος του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου, Γιώργος Βελισσαρίδης, ο διευθυντής της ΑΣΚΤ, Νίκος Νικαλάου και ο διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, Δημήτρης Παπαστάμος. Β) χειρόγραφο υπογεγραμμένο πρακτικό της εν λόγω επιτροπής με ημερομηνία 16.7.1973. Φάκελος Εκθέσεις Εξωτερικού. Αρχείο ΥΠΠΟ.

επίσης, σύμφωνα με τα εξεταζόμενα αρχεία του ΥΠΠΟ, το γεγονός ότι με αφορμή την παρουσία έργων Ελλήνων εικαστικών στο Τόκιο, η Πρεσβεία της Ελλάδας στο Πεκίνο, με επίσημο έγγραφό της προς το Υπουργείο Εξωτερικών, ζήτησε η συγκεκριμένη έκθεση να περιοδύσει και στην Κίνα. Όμως, η απάντηση του Υπουργείου ήταν αρνητική, καθώς στην έκθεση του Hakone υπήρχε η δυνατότητα αγοράς των έργων από ξένους συλλέκτες και αλλοδαπά ιδρύματα, με αποτέλεσμα οι πωλήσεις να καταστούν αιτία για την αλλοίωση του οργανικού συνόλου της έκθεσης και, κατά συνέπεια, της αντιπροσωπευτικότητας των καλλιτεχνών που θα συμμετείχαν σ' αυτή.³²⁷

Μια σημαντική διαπίστωση κατά την εξέταση των αρχείων της περιόδου αποτελεί, επίσης, η προοδευτική αύξηση από το 1975 και έπειτα των εκπροσωπήσεων της χώρας σε διεθνείς εκθέσεις που πραγματοποιούνταν στο πλαίσιο των πολιτιστικών και μορφωτικών ανταλλαγών, με ιδιαίτερη έμφαση στη Γαλλία, την Γιουγκοσλαβία και τις χώρες του Συμφώνου της Βαρσοβίας, πλην της Σοβιετικής Ένωσης. Ελληνικές καλλιτεχνικές αποστολές και έργα ταξίδεψαν στη Διεθνή Έκθεση Χαρακτικής στην Κρακοβία (1975), στο Διεθνές Φεστιβάλ Ζωγραφικής της Cagnes - sur - Mer (1975, 1977),³²⁸ στην Έκθεση Ελλήνων Καλλιτεχνών στη Σόφια (1976),³²⁹ στη Διεθνή Έκθεση Μικρών Γλυπτών Βουδαπέστης (1976,1978),³³⁰ στην Έκθεση

³²⁷ Βλ. σχετικά: α) σχέδιο υπουργικής απόφασης, με αρ. Α/Φ03/56851/10.12.1975 και θέμα: «Συμμετοχή Ελλήνων Καλλιτεχνών εις έκθεσιν εικαστικών τεχνών Μουσείου Hakone Ιαπωνίας» β) σχέδιο υπουργικής απόφασης, με αρ. Α/Φ03/44749/29.9.1975 και θέμα: «Συγκρότησις επιτροπής προς επιλογήν καλλιτεχνών και έργων εις διεθνή έκθεση Αλεξάνδρειας και Hakone Ιαπωνίας» γ) Έγγραφο της ελληνικής Πρεσβείας στο Πεκίνο προς το Υπουργείο Εξωτερικών, με αρ. 1217/18/ΑΣ 570/22.9.1975 και θέμα: «Οργάνωσις εκθέσεων ζωγραφικής και γλυπτικής εν Πεκίνο» δ) απαντητικό έγγραφο του ΥΠΠΕ προς το Υπουργείο Εξωτερικών, με αρ. Α/Φ03/3169/17.1.1976 και θέμα: «Οργάνωσις εκθέσεως εικαστικών τεχνών εν Πεκίνο». Φάκελος, Σχέδια 1976, Αρχείο ΥΠΠΟ.

³²⁸ Το 1975 συμμετέχουν οι εικαστικοί Κωνσταντίνος Ξανάκης και Ιωάννης Χριστοφόρου (σχέδιο υπουργικής απόφασης συμμετοχής, με αρ. Α/Φ03/8557/31.3.1975) και το 1977 ο Στάθης Λογοθέτης και ο Δανιήλ Παναγόπουλος (σχέδιο υπουργικής απόφασης συμμετοχής, με αρ. Α/Φ03/15746/22.3.1977). Η επιτροπή αξιολόγησης για την έκθεση του 1975 συγκροτήθηκε με την αρ. Α/Φ03/5158/31.1.1975 Υ.Α. και απαρτιζόταν από τους Δημήτριο Παπαστάμο, Γιάννη Γαΐτη και Πάρι Πρέκα, ενώ για την έκθεση του 1977 από τους Χρύσανθο Χρήστου, Δημήτρη Μυταρά, Δημήτριο Παπαστάμο, Αχιλλέα Απέργη και Τώνη Σπητέρη (Υ.Α. με αρ. Φ03/960217.2.1977). Φάκελοι: Σχέδια 1975,1976,1977. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³²⁹ Στην ελληνική αποστολή συμμετείχαν οι καλλιτέχνες, Μιχάλης Γεωργιάς, Δημήτρης Κοντός, Γιώργος Λαζόγκας, Ιωάννης Μανωλεδάκης, Φρόσω Μιχαλέα, Γιάννης Μπουτέας, Χαρίκλεια Μυταρά, Παντελής Ξαγοράρης, Θόδωρος Παπαγιάννης, Νίκος Σαχίνης, Σοφία Σβορώνου, Σωτήρης Σόρογκας και Σωσώ Κοντοπούλου - Κονταράτου (σχέδιο υπουργικής απόφασης συμμετοχής, με αρ. Α/Φ03/45020/20.9.1976). Η επιτροπή επιλογής καλλιτεχνών συγκροτήθηκε με την αρ. Α/Φ03/45020/3.9.1976 Υ.Α. και αποτελούνταν από τους Χρύσανθο Χρήστου, Δημήτριο Παπαστάμο, Βλάση Κανιάρη, Αλέξανδρο Ξύδη και Έφη Φερεντίνου. Φάκελος: Σχέδια 1976. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³³⁰ Στην 3η Μπιενάλε Μικρών Γλυπτών Βουδαπέστης η επιτροπή αποτελούνταν από τους Δημήτριο Καλαμάρα, Δημήτριο Παπαστάμο και Νικόλαο Περαντινό (σχέδιο υπουργικής απόφασης, με αρ. Α/Φ03/5157/31.1.1975), ενώ στην 4η Μπιενάλε απαρτίστηκε από τους Γιάννη Παππά, Παναγιώτη Τέτση, Δημήτριο Παπαστάμο, Κλέαρχο

Εικαστικών Τεχνών Βαρσοβίας (1977),³³¹ στα διεθνή καλλιτεχνικά εργαστήρια στις πόλεις Rocitelj και Prilep της Γιουγκοσλαβίας (1978),³³² στην Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης στη Βουδαπέστη (1978),³³³ στην Παμβαλκανική Έκθεση Βουκουρεστίου (1980)³³⁴ και στην 11η Διεθνή Καλλιτεχνική Έκθεση Παρισίων (1980).³³⁵

Στον τομέα των τριών παραδοσιακών μπιενάλε, στις οποίες η Ελλάδα συμμετείχε συστηματικά από την ίδρυσή τους, η μεταπολιτευτική περίοδος αρχίζει το 1975 με την ελληνική συμμετοχή στο Σάο Πάουλο. Στη 13η διεθνή έκθεση τη χώρα εκπροσώπησαν οι Μάριος Βατζιάς, Δανιήλ Γουναρίδης, Στάθης Λογοθέτης Αθανάσιος Στεφόπουλος και ο Χρήστος Καπράλος.³³⁶ Ακολούθησε το επόμενο έτος η συμμετοχή στην 11η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας, στην οποία παρουσίασαν έργα τους οι Βασίλης Κελαϊδής (1ο βραβείο ζωγραφικής), Παντελής Λαζαρίδης, Νίκος

Λουκόπουλο και Αλέξανδρο Ξύδη (σχέδιο υπουργικής απόφασης, με αρ. Α/Φ03/69186/20.12.1977). Φάκελος: Σχέδια 1977. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³³¹ Σύμφωνα με την υπ' αρ. Α/Φ03/39513/19.8.1977 Υ.Α., στην έκθεση συμμετείχαν οι καλλιτέχνες, Θανάσης Ακριβόπουλος, Λιλή Αρλιώτη, Διοχάντη, Αχιλλέας Δρούγκας, Νίκος Εγγονόπουλος, Χριστίνα Ζερβού, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Θόδωρος, Κυριάκος Καμπαδάκης, Βλάσης Κανιάρης, Χρίστος Καράς, Βάσω Κατράκη, Βασίλης Κελαϊδής, Κλέαρχος Λουκόπουλος, Γιάννης Μίχας, Μπία Ντάβου, Κοσμάς Ξενάκης, Κωνσταντίνος Ξενάκης, Γαβριέλα Σίμωσι, Κώστας Τσόκλης και Αλέκος Φασιανός. Οι παραπάνω καλλιτέχνες επελέγησαν από την ίδια κριτική επιτροπή της έκθεσης του 1977 στην Cagnes - sur - Mer. Φάκελος: Σχέδια 1977. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³³² Στη συγκεκριμένη καλλιτεχνική δράση συμμετείχαν ο Γιώργος Τούγιας και ο Γιώργος Λαζόγκας. Βλ. σχετικά, έγγραφο της Διεύθυνσης Μορφωτικών Σχέσεων προς το ΥΠΕΞ, με αρ. 16427/14.6.1978.

³³³ Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στην Εθνική Πινακοθήκη της Βουδαπέστης και τα έργα μεταφέρθηκαν από την έκθεση της Βαρσοβίας, σύμφωνα με την αρ. Φ03/63222/16.11.1977 Υ.Α. Φάκελος: Σχέδια 1977. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³³⁴ Η έκθεση είχε τον τίτλο: «Τα Βαλκάνια ζώνη ειρήνης και κατανόησης μεταξύ των λαών». Από ελληνικής πλευράς συμμετείχαν οι καλλιτέχνες, Ελένη Βερναρδάκη, Σταύρος Ιωάννου, Βάσω Κατράκη, Θύμιος Πανουργιάς, Γιάννης Παπανελόπουλος, Θωμάς Παπαδοπεράκης, Μανώλης Πολυμέρης, Λυδία Σαρρή και Γιώργος Χουλιαράς (Υ.Α. με αρ. Φ03/68849/2515/5.11.1979). Η επιλογή των καλλιτεχνών έγινε από επιτροπή που συγκροτήθηκε με την αρ. 10597/1530/15.1.1979 Υ.Α. «Περί επιλογής καλλιτεχνών και έργων προς συμμετοχή της Ελλάδος σε καλλιτεχνικές εκθέσεις του εξωτερικού», η οποία αποτελούνταν από τους Παναγιώτη Τέτση, Αλέξανδρο Ξύδη, Κλέαρχο Λουκόπουλο, Δημήτριο Κόκκινο. Στο πλαίσιο της διοργάνωσης απονεμήθηκαν επίσης τιμητικές διακρίσεις στους ζωγράφους Σταύρο Ιωάννου, Θωμά Παπαδοπεράκη, Μανώλη Πολυμέρη και στον γλύπτη Γιώργο Χουλιαρά. Βλ. σχετικά: Φάκελος: Παμβαλκανική Έκθεση Βουκουρεστίου 1980-1989. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³³⁵ Η έκθεση παρουσιάστηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της πόλης των Παρισίων. Η Ελλάδα εκπροσωπήθηκε από τους Γιώργο Λαζόγκα, Δημήτρη Αληθεινό, Ηρώ Κανακάκη και Κυριάκο Κατζουράκη (Υ.Α. με αρ. 20941/15.4.1980). Τα μέλη που συγκροτούσαν την επιτροπή αξιολόγησης ήταν η Μαρίνα Λαμπράκη - Πλάκα, ο Αλέξανδρος Ξύδης, ο Κλέαρχος Λουκόπουλος, ο Κωνσταντίνος Μαλάμος και ο Δημήτριος Κόκκινος. Η επιτροπή συστάθηκε με την αρ. 10597/1530/15.1.1979 Υ.Α. «Περί επιλογής καλλιτεχνών και έργων προς συμμετοχή της Ελλάδος σε καλλιτεχνικές εκθέσεις του εξωτερικού». Βλ. σχετικά: Φάκελος: Πρόγραμμα Περιοδευουσών Εκθέσεων. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³³⁶ Βλ. σχετικά το υπ' αρ. Φ03/28030/20.6.1975 σχέδιο υπουργικής απόφασης συμμετοχής καλλιτεχνών στην 13η Μπιενάλε του Σάο Πάουλο. Εκπρόσωπος της ελληνικής συμμετοχής ορίστηκε με την υπ' αρ. Φ03/35655/25.8.1075 Υ.Α. ο γλύπτης Νίκος Βλαβιανός, Έλληνας καλλιτέχνης της Διασποράς, ο οποίος κατά τη συγκεκριμένη περίοδο ζούσε και εργάζονταν στο Σάο Πάουλο της Βραζιλίας. Φάκελος: Σχέδια 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

Σαχίνης, Γιώργος Γεωργιάδης (2ο βραβείο γλυπτικής) και ο Νίκος Γιαλουρής.³³⁷ Το ίδιο έτος παρουσιάστηκε και η ελληνική συμμετοχή στην 37η Μπιενάλε Βενετίας, στην οποία η χώρα εκπροσωπήθηκε από την Αγλαΐα Λυμπεράκη και τον Μιχάλη Μιχαηλίδη, δυο καταξιωμένους καλλιτέχνες της ελληνικής και κυπριακής Διασποράς, αντίστοιχα.³³⁸ Η Μόνιμη Επιτροπή της Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας που πρότεινε την ελληνική συμμετοχή απαρτιζόταν από τον Νίκο Χατζηκυριάκο - Γκίκα, τον Γιάννη Μόραλη, τον Κωνσταντίνο Γραμματόπουλο, τον Νίκο Νικολάου και τον Μαρίνο Καλλιγά.³³⁹ Όπως προκύπτει από τα πρακτικά των συνεδριάσεων της Επιτροπής, φαίνεται ότι η συμμετοχή του Μιχαηλίδη στο ελληνικό περίπτερο είχε τιμητικό όσο και συμβολικό χαρακτήρα, λόγω των γεγονότων της τουρκικής εισβολής και της αδυναμίας της Κύπρου να συμμετάσχει στην εν λόγω εκδήλωση.³⁴⁰ Αξιομνημόνευτη ήταν επίσης η απουσία στα πρακτικά των συνεδριάσεων αλλά και στο έντυπο επικοινωνιακό υλικό της έκθεσης (κατάλογος, κλπ.) οποιασδήποτε αναφοράς στο ζοφερό καθεστώς της Επταετίας και στο γεγονός ότι η συγκεκριμένη Μπιενάλε αποτελούσε την πρώτη συμμετοχή της χώρας μετά την εγκαθίδρυση της Δημοκρατίας. Εξαιτίας αυτού αλλά και της κοινής διαπίστωσης ότι τα επιλεγέντα έργα δεν εναρμονίζονταν, όπως επιθυμούσαν οι Ιταλοί διοργανωτές για όλα τα εθνικά περίπτερα, με τη θεματική «Περιβάλλον- Συμμετοχή - Πολιτιστικές δομές» της 37ης Μπιενάλε, τα αρνητικά δημοσιεύματα για την ελληνική συμμετοχή στη Βενετία ήταν αρκετά στον τύπο της εποχής. Η τεχνοκριτικός Έφη Ανδρεάδη, κάνοντας μια απλή περιγραφή για την τεχνοτροπία των έργων της ελληνικής συμμετοχής, ανέφερε ότι μια από τις πιο σημαντικές «στιγμές» κατά τη διάρκεια της επίσκεψής της στην Μπιενάλε αποτέλεσε το ολλανδικό περίπτερο, ως προς την εναρμόνισή του με το

³³⁷ Βλ. σχετικά το υπ' αρ. Φ03/49829/24.101975 σχέδιο υπουργικής απόφασης συμμετοχής καλλιτεχνών στην 11η Μπιενάλε Αλεξάνδρειας. Την επιτροπή αξιολόγησης συγκροτούσαν οι Χρυσανθος Χρήστου, Δημήτριος Παπαστάμος, Αντώνης (Τώνης) Σπητέρης και Γιάννης Γαΐτης (Κοινή επιτροπή με την έκθεση στο Hakone). Η επιτροπή συστάθηκε με την υπ' αρ. Φ03/44749/29.9.1975 Υ.Α. Φάκελος: Σχέδια 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³³⁸ Βλ. σχετικά την υπ' αρ. Φ03/10439/23.2.1976 υπουργική απόφαση συμμετοχής καλλιτεχνών στην 37η Μπιενάλε Βενετίας. Φάκελος: Μπιενάλε 1970 - ΜΕΔΚΕΒ ΒΕΝΕΤΙΑΣ (Εισερχόμενα - εξερχόμενα έγγραφα). Αρχείο ΥΠΠΟ. Εκπρόσωπος της χώρας στην ανωτέρω εκδήλωση ορίστηκε με την υπ' αρ. Φ03/10440/23.2.1976 Υ.Α. ο γραμματέας του Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας Σωτήρης Μεσσήνης. Φάκελος: Σχέδια 1976. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³³⁹ Η μόνιμη επιτροπή της ΜΕΔΚΕΒ ορίστηκε με την υπ' αρ. Φ03/43166/24.11.1974 Υ.Α. Φάκελος: Μπιενάλε 1970- ΜΕΔΚΕΒ ΒΕΝΕΤΙΑΣ (Εισερχόμενα - εξερχόμενα έγγραφα) Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁴⁰ Στο πρακτικό της υπ' αρ. 1/19.1.1976 συνεδρίασης του Δ.Σ. της ΜΕΔΚΕΒ, θέμα 3ον «Επιλογή καλλιτεχνών προς συμμετοχήν εις την οργανουμένην κατά το τρέχον έτος Διεθνή καλλιτεχνικήν Έκθεσιν Βενετίας», η Αγλαΐα Λυμπεράκη αναφέρεται ως μόνη εκπρόσωπος της χώρας και ο Μιχάλης Μιχαηλίδης ως φιλοξενούμενος. Βιβλίο Πρακτικών Δ.Σ. ΜΕΔΚΕΒ. Αρχείο ΥΠΠΟ.

θέμα της Μπιενάλε και η έκθεση για την ισπανική καλλιτεχνική πρωτοπορία και το κοινωνικό περιβάλλον της περιόδου 1936 - 1976, όπου παρουσιάζονταν ντοκουμέντα, φωτογραφίες, κείμενα και έργα των Pablo Picasso, Joan Miró και άλλων Ισπανών καλλιτεχνών «που κράτησαν την ανθρωπιά και την ένταση της αντίδρασης στα χρόνια καταπίεσης».³⁴¹ Ο Στέλιος Λυδάκης τόνισε ότι σε γενικό επίπεδο οι συμμετοχές δεν έδιναν την εικόνα των καλλιτεχνικών προβληματισμών του παρόντος, καθώς επεδίωκαν την προβολή μιας αναιμικής και άψυχης πρωτοπορίας, εκθείασε τη συμμετοχή του Γιάννη Κουνέλλη στο ιταλικό περίπτερο³⁴² και αναρωτήθηκε για τα κριτήρια επιλογής των δύο καλλιτεχνών που εκπροσώπησαν την Ελλάδα, εκφράζοντας την απορία γιατί δεν κλήθηκε η Μαρία Καραβέλα, ως η πρώτη δημιουργός στην Ελλάδα που παρουσίασε αυτό το είδος εικαστικής έκφρασης (περιβάλλον).³⁴³ Στο ίδιο μήκος κύματος και η τεχνοκριτικός Βεατρίκη Σπηλιάδη, η οποία, όμως, σε αντίθεση με τον Λυδάκη, δεν βάσισε τα συμπεράσματά της σε θέματα αισθητικής και καλλιτεχνικής προσέγγισης. «Όπως είναι γνωστό, η Μπιενάλε του 1974 δεν πραγματοποιήθηκε. Η Μόνιμη Επιτροπή όμως που αποτελείται σήμερα από τα ίδια περίπου πρόσωπα έμεινε στην προηγούμενη απόφασή της να αντιπροσωπεύσουν την Ελλάδα οι καλλιτέχνες Μπούμπα Λυμπεράκη και Μιχαήλ Μιχαηλίδης. Η απόφαση όμως αυτή πάσχει σε πολλά σημεία. Πρώτα - πρώτα είναι πάρα πολύ λίγοι δύο καλλιτέχνες για να φέρουν το βάρος να αντιπροσωπεύσουν την ελληνική σύγχρονη τέχνη στο εξωτερικό. Πολύ περισσότερο που και οι δύο επιλεγέντες δεν είναι κάτοικοι της Ελλάδας. Η Μπούμπα Λυμπεράκη είναι κάτοικος Παρισιού και ο Μιχαήλ Μιχαηλίδης Λονδίνου. Ειδικότερα ο τελευταίος δεν έχει καν την ελληνική υπηκοότητα: είναι κυπριακής καταγωγής και Άγγλος υπήκοος. Και ρωτάμε αν δεν υπάρχουν Έλληνες καλλιτέχνες που ζουν κι εργάζονται στην Ελλάδα και εν πάση περιπτώσει, αν δεν θα μπορούσαν να συνυπάρξουν Έλληνες της Ελλάδος με Έλληνες του εξωτερικού αρκεί να το επέτρεπε ο αριθμός των καλλιτεχνών; Σύμφωνα με πληροφορίες μας πολλοί αξιόλογοι καλλιτέχνες αρνήθηκαν την πρόσκληση της μόνιμης

³⁴¹ Έφη Ανδρεάδη, «Πρώτες εντυπώσεις απ' την Μπιενάλε 1976 στη Βενετία», *Το Βήμα*, 22.7.1976.

³⁴² Εκείνη τη χρονιά ο Γιάννης Κουνέλλης εγκατέστησε στους εκθεσιακούς χώρους της Μπιενάλε μια εκδοχή του έργου που είχε πρωτοπαρουσιάσει στην Galleria L'Attico της Ρώμης το 1969. Σ' αυτή την έκθεση ο Κουνέλλης είχε τοποθετήσει 12 ζωντανά άλογα δεμένα στους τοίχους, μετατρέποντας την γκαλερί σε ιπποφορβείο. Βλ. σχετικά, Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1977 και Carolyn Christov-Bakargiev, «Arte Povera 1967 - 1987. An indirect continuity runs down through Antiform and Arte Povera to intertextuality and the weak relativistic subject of the 1980s», *Flash Art International*, n.137, (November-December 1987).

³⁴³ Στέλιος Λυδάκης, «Η ελληνική συμμετοχή εις Μπιενάλε Βενετίας. Ο θεσμός να αναμορφωθεί ή να καταργηθεί», *Ελεύθερος Κόσμος*, 10.10.1976.

Επιτροπής για συμμετοχή τους στη Μπιενάλε πιστεύοντας ότι δεν θα έπρεπε να αντιπροσωπεύσουν την Ελλάδα με το καθεστώς εκείνης της περιόδου. Ίσως λοιπόν ανάμεσα σ' εκείνους που αρνήθηκαν τότε να έπρεπε ν' ασκηθεί σήμερα η επιλογή. Οι περιπτώσεις των καλλιτεχνών αυτών και η άρνηση συμμετοχής τους είναι γνωστά στην Επιτροπή. Αν λοιπόν τότε τους διάλεγε, γιατί άραγε δεν συμπληρώνουν και τώρα τις απαραίτητες προϋποθέσεις;».³⁴⁴

Πράγματι, η Μπιενάλε Βενετίας του 1974, όπως θα δούμε παρακάτω αναβλήθηκε για πολιτικούς και οργανωτικούς λόγους και οι Ιταλοί διοργανωτές μετέφεραν την έκθεση το 1976. Η Ελληνίδα κριτικός τέχνης στο άρθρο της αναφέρει, επίσης, ότι η επιλογή των καλλιτεχνών για την αναβληθείσα διοργάνωση του 1974 είχε ήδη πραγματοποιηθεί από τη ΜΕΔΚΕΒ κατά την περίοδο του δικτατορικού καθεστώτος, τον Νοέμβριο του 1973, γεγονός που όμως δεν επιβεβαιώνεται από την εξέταση των πρακτικών της εν λόγω Επιτροπής.³⁴⁵ Το πιο σημαντικό σημείο, όμως, στην κριτική της Σπηλιάδη ήταν η αμφισβήτηση του ίδιου του θεσμού της Μόνιμης Επιτροπής, μια κριτική που μπορεί να θεωρηθεί και ως προάγγελος των εξελίξεων για την κατάργησή της, το 1980. «*Το ζήτημα πάντως είναι γενικότερο και αναφέρεται στην ουσιαστική αδυναμία ν' αντιπροσωπεύεται με ευρύτητα και ευστοχία η ελληνική τέχνη στις διεθνείς εκθέσεις του εξωτερικού. Επισημαίνουμε όμως το γεγονός ότι φαίνεται πια αναχρονιστική η διατήρηση μιας τοπικής διαδικασίας του 1937. Ίσως να μην ανταποκρίνεται πια στη σύγχρονη πραγματικότητα η ύπαρξη αυτή της μόνιμης επιτροπής που μοιάζει με αμετακίνητο και σκουριασμένο κατεστημένο. Αντίθετα θα ήταν καλύτερα κάθε φορά να υπάρχει μια διαφορετική σύνθεση της επιτροπής ή να μεταβιβασθούν οι αρμοδιότητές της σε μια μικτή επιτροπή από ανώτερους κρατικούς λειτουργούς αλλά και τεχνοκριτικούς και καλλιτέχνες που ν' αποφασίζουν για τη συμμετοχή των καλλιτεχνών στις εκθέσεις, γενικότερα του εξωτερικού».³⁴⁶*

Οι αιτιάσεις και η κριτική μεγάλης μερίδας τεχνοκριτικών και καλλιτεχνών για τις ελληνικές συμμετοχές εδράζονταν στην εμμονή της ΜΕΔΚΕΒ να μην προτείνονται αντιπροσωπευτικά έργα πολιτικής και κοινωνικής ευαισθητοποίησης. Η

³⁴⁴ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Η Μπιενάλε της Βενετίας και η συμμετοχή της Ελλάδος από το 1938. Με ποια πληρότητα αντιπροσωπεύεται η ελληνική τέχνη στο εξωτερικό», *Η Καθημερινή*, 4.7.1976.

³⁴⁵ Σύμφωνα με τα πρακτικά της ΜΕΔΚΕΒ η επιλογή για την ελληνική εκπροσώπηση του 1976 αποφασίστηκε για πρώτη φορά στις 22 Νοεμβρίου 1974. Βλ. πρακτικό της υπ'αρ. 2/22.11.1974 συνεδρίασης του ΔΣ της ΜΕΔΚΕΒ, θέμα 2ον, «Επίλογή καλλιτεχνών προς συμμετοχή των εις την Διεθνή Έκθεσιν Βενετίας έτους 1975». Βιβλίο Πρακτικών Δ.Σ. ΜΕΔΚΕΒ. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁴⁶ Βεατρίκη Σπηλιάδη, *ό.π.*

αναντιστοιχία του περιεχόμενου των ελληνικών εκπροσωπήσεων με αυτό που συνέβαινε στη διεθνή καλλιτεχνική σκηνή τη δεκαετία του 1970 προβάλλονταν συνεχώς και η στροφή της διεθνούς καλλιτεχνικής κοινότητας προς τις σύγχρονες πειραματικές μορφές και την πολιτικοποιημένη τέχνη ήταν πλέον εμφανές πως δεν συμπεριλαμβάνονταν στους στόχους της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής. Οι αλλαγές και οι ανακατατάξεις στη Μπιενάλε της Βενετίας που οδήγησαν και στην αναβολή της έκθεσης το 1974 φαίνεται ότι δεν επηρέασαν τους Έλληνες κρατικούς ιθύνοντες. Στην Μπιενάλε οι διαμαρτυρίες του '68 άφησαν στον θεσμό ανεξίτηλα τα σημάδια τους στην επόμενη δεκαετία: οι ριζοσπαστικές κινητοποιήσεις και η επιρροή των αριστερών ιδεολογιών ευνόησαν τον καλλιτεχνικό ακτιβισμό, με αποτέλεσμα το κέντρο βάρους των καλλιτεχνικών γεγονότων να μετατοπιστεί από τα προκαθορισμένα χωροταξικά όρια της Μπιενάλε προς τον αστικό ιστό της πόλης. Επίσης, καταργήθηκαν οι βραβεύσεις και τα γραφεία πώλησης των έργων και ακυρώθηκαν για μεγάλο χρονικό διάστημα τα ατομικά αφιερώματα επετειακού χαρακτήρα (αφιερώματα σ' έναν μόνο καλλιτέχνη) για να αντικατασταθούν από μια σειρά ομαδικών θεματικών παρουσιάσεων ερευνητικής και πειραματικής κατεύθυνσης, με εννοιολογικό επίκεντρο το τρίπτυχο «τέχνη / κοινωνία / φύση». Επιπλέον το 1973, η Μπιενάλε της Βενετίας απέκτησε νέο ιδρυτικό πλαίσιο, με το οποίο γινόταν διεύρυνση του Διοικητικού Συμβουλίου και μερική ακόμα απεξάρτησή της από την κεντρική ιταλική κυβέρνηση. Σε επίπεδο καλλιτεχνικών γεγονότων, η δεκαετία του 1970 ξεκίνησε με την οργάνωση μιας ενδιαφέρουσας πειραματικής έκθεσης, στην οποία παρουσιάζονταν έργα των Kazimir Malevich, Marcel Duchamp, Man Ray και Josef Albers. Το 1972 η Μπιενάλε για πρώτη φορά στην ιστορία του θεσμού πρότεινε μια κοινή θεματική για όλες τις επιμέρους εκθεσιακές δραστηριότητες, συμπεριλαμβανομένων και των εθνικών συμμετοχών. Το 1974 ο νέος πρόεδρος της Μπιενάλε Carlo Ripa di Meana, αφιέρωσε ολόκληρη τη διοργάνωση αποκλειστικά στη Χιλή, οργανώνοντας εναντίον του καθεστώτος Pinochet μια σειρά παράλληλων δράσεων (εικαστικά, μουσική, θέατρο, χορό, happenings) εκτός των επίσημων εκθεσιακών χώρων. Στις συγκεκριμένες εκδηλώσεις συμμετείχαν και πολλοί γνωστοί εικαστικοί καλλιτέχνες, όπως ο Χιλιανός Roberto (Sebastian) Matta και ο Βενετός Emillio Vedova, οι οποίοι δημιούργησαν τοιχογραφίες (murales) στους δρόμους της Βενετίας. Στις δύο τελευταίες διοργανώσεις της δεκαετίας, η Μπιενάλε επέστρεψε στους οικείους χώρους των Giardini: το 1976, με κεντρικό θέμα τις κοινωνικές δομές και το περιβάλλον και το

1978, με τίτλο «Από τη φύση στην τέχνη και από την τέχνη στη φύση», οι διοργανωτές εμβαθύνουν σε μια σειρά θεωρητικών και αισθητικών αναζητήσεων, έχοντας ως μότο τη φράση του Wassily Kandinsky «*μεγάλη αφαίρεση, μεγάλος ρεαλισμός*». Στο πλαίσιο αυτό, ο πρωτοεμφανιζόμενος θεωρητικός και επιμελητής εκθέσεων Achille Bonito Oliva οργάνωσε θεματική έκθεση με έργα εκπροσώπων της ιστορικής πρωτοπορίας, όπως ο Wassily Kandinsky, ο Piet Mondrian, ο Giorgio de Chirico, ο Umberto Boccioni, ο Robert Rauschenberg, ο Georges Braque, ο Marcel Duchamp και ο Pablo Picasso.³⁴⁷

Συνεχίζοντας το οδοιπορικό μας στις ελληνικές συμμετοχές της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου περνάμε στο 1978, έτος διοργάνωσης της 12ης Μπιενάλε Αλεξάνδρειας και της 38ης Μπιενάλε Βενετίας. Στην Αλεξάνδρεια με εκπρόσωπο της ελληνικής συμμετοχής τη Μαρία Κοτζαμάνη παρουσιάστηκαν έργα του Αλέξη Ακριθάκη, του Μάκη Θεοφυλακτόπουλου και του Γιώργου Νικολαΐδη (1ο βραβείο γλυπτικής),³⁴⁸ ενώ στη Βενετία τη χώρα εκπροσώπησε ο Γιάννης Παππάς με μια αναδρομική έκθεση του γλυπτικού και ζωγραφικού έργου του.³⁴⁹ Στο σκεπτικό της Μόνιμης Επιτροπής η επιλογή του Παππά, που, όπως προκύπτει από τα πρακτικά των συνεδριάσεων, ήταν πρόταση του Γιάννη Μόραλη, αιτιολογήθηκε με τον εξής λιτό τρόπο: «*αφ' ενός είναι ένας διακεκριμένος καλλιτέχνης και αφ' ετέρου είναι η πρώτη φορά που παίρνει μέρος στην παραπάνω Μπιενάλε*».³⁵⁰ Για την παρουσία του Γιάννη Παππά στο ελληνικό περίπτερο και τον τιμητικό χαρακτήρα της συμμετοχής του έχουμε ήδη μιλήσει στο προηγούμενο κεφάλαιο, όμως στην παρούσα φάση της μελέτης πρέπει να επισημάνουμε ότι η επιλογή του για την εκπροσώπηση της χώρας

³⁴⁷ βλ. σχετικά, Elisa Pasqual (a cura di), *La Biennale di Venezia: Le esposizioni internazionali d'arte 1985-2019*, La biennale di Venezia, Venezia 2019 και Enzo di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895- 2003: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Papiro Arte, Venezia 2003.

³⁴⁸ Βλ. σχετικά το υπ' αρ. Φ03/20802/7.11.1977 σχέδιο υπουργικής απόφασης συμμετοχής καλλιτεχνών στην 12η Μπιενάλε Αλεξάνδρειας. Την επιτροπή αξιολόγησης συγκροτούσαν οι Χρυσάνθος Χρήστου, Δημήτρης Μυταράς, Βλάσης Κανιάρης, Δημήτριος Παπαστάμος, Κλέαρχος Λουκόπουλος, Μαρία Κοτζαμάνη και Γιώργος Πετρίης. Η επιτροπή συστάθηκε με την υπ' αρ. Φ03/55373/8.10.1977 Υ.Α. Φάκελος: Σχέδια 1978. Αρχείο ΥΠΠΟ. Σχετικά με τη βράβευση του γλύπτη Γιώργου Νικολαΐδη, βλ. «Στον Γ. Νικολαΐδη Α' Βραβείο Γλυπτικής», *Η Ακρόπολις*, 1.4.1978, «Βραβείο σε Έλληνα γλύπτη», *Ριζοσπάστης*, 1.4.1978 και «Το Α' Βραβείο Γλυπτικής πήρε ο Γ. Νικολαΐδης», *Η Καθημερινή*, 1.4.1978.

³⁴⁹ Βλ. σχετικά την υπ' αρ. Φ03/65394/25.11.1977 υπουργική απόφαση συμμετοχής καλλιτέχνη στην 38η Μπιενάλε Βενετίας. Φάκελος: Μπιενάλε 1970 - ΜΕΔΚΕΒ ΒΕΝΕΤΙΑΣ (Εισερχόμενα - εξερχόμενα έγγραφα) Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁵⁰ Τον Γιάννη Παππά πρότειναν ομόφωνα τα μέλη της Επιτροπής Νίκος Χατζηκυριάκος - Γκίκας, Κωνσταντίνος Γραμματόπουλος, Μαρίνος Καλλιγιάς και Δημήτριος Καλαμάρας, κατόπιν εισήγησης του αντιπροέδρου της Επιτροπής Γιάννη Μόραλη. Βλ. Πρακτικό υπ' αρ. 4/23.11.1977. Βιβλίο Πρακτικών Δ.Σ. ΜΕΔΚΕΒ. Αρχείο ΥΠΠΟ.

αποτελέσει ένα ενδεικτικό παράδειγμα αυτού που προηγουμένως αναφέραμε ως δίλημμα των επιτροπών για την επιλογή της ελληνικής καλλιτεχνικής εκπροσώπησης στο εξωτερικό, αν δηλαδή αυτή έγινε βάσει των κριτηρίων του «καλύτερου», ως επιστέγασμα της μακροχρόνιας και διακεκριμένης προσφοράς στην ελληνική τέχνη ή του «καταλληλότερου», ως το αντιπροσωπευτικότερο δείγμα αυτού που συνέβαινε εκείνη τη στιγμή στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή. Το γεγονός ότι ο Γιάννης Παππάς εκπροσώπησε μόνος του την Ελλάδα στην 38η Μπιενάλε ήταν η φυσική συνέπεια της πολύχροτης δουλειάς του αλλά και της αναγνώρισης εκ μέρους των συναδέλφων του που ήταν στην Μόνιμη Επιτροπή, σ' αυτήν την Επιτροπή, εξάλλου, παλαιότερα υπήρξε και ο ίδιος μέλος και πρόεδρος. Στη συνέντευξη που έδωσε ο Έλληνας γλύπτης στην Χαρά Κιοσσέ, δημοσιογράφο - αρθρογράφο με ειδίκευση στην αρχαιολογία, δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στο γεγονός ότι η συμμετοχή του στη Μπιενάλε έγινε στην ηλικία των 65 ετών, *«δεν ήρθε αργά. Ούτε έπρεπε να είχε εκθέσει νωρίτερα»*, ανέφερε η Κιοσσέ, ενώ ο Παππάς συμπλήρωνε: *«Πρόκειται για ορισμένα έργα που έχουν υποστεί τη δοκιμασία του χρόνου - και 40 χρόνια δεν είναι λίγα. Έ, λοιπόν, αυτά τα έργα θα μπορέσουν να σταματήσουν τον επισκέπτη του 1978; Μιλάνε ακόμα και σήμερα; Αυτό έχει σημασία για μένα»*. Στη συνέχεια αυτής της πολύ σημαντικής και αποκαλυπτικής συνέντευξης, η δημοσιογράφος ρώτησε τον Γιάννη Παππά για το πώς αισθάνεται ένας καλλιτέχνης με μια τόσο καθαρή, απλή και μέσα από την ελληνική παράδοση γλυπτική, σε μια Μπιενάλε της δεκαετίας του '70, *«όπου κυριαρχεί η αναρχία στην αναζήτηση, η πολυμορφία στην έκφραση, η αφαίρεση σ' όλες τις δυνατές της διαβαθμίσεις και η χρήση μέσων ερεθισμού που ως πρόσφατα πιστεύαμε πως ήταν άσχετα με την Τέχνη»*. Η απάντηση του καταξιωμένου Έλληνα γλύπτη ήταν ενδεικτική της τοποθέτησης ενός ανθρώπου της τέχνης που είχε γνώση των τεκταινόμενων στο παγκόσμιο καλλιτεχνικό γίνεσθαι, ενός καλλιτέχνη και δασκάλου ο οποίος δεν απέρριπτε a priori τις διεθνείς τάσεις και τα ρεύματα της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής: *«Η Μπιενάλε είναι γεγονός ότι αποτελεί μια από τις μεγαλύτερες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Πριν από μερικά χρόνια, σίγουρα ήταν η εκδήλωση με την μεγαλύτερη αίγλη. Είχαν συμμετάσχει ο Χένρυ Μουρ, ο Μαρίνο Μαρίνι, ο Τζακομέτι. Τελευταία ανακατεύτηκαν σ' αυτήν την καθαρά καλλιτεχνική εκδήλωση νέα δεδομένα -ακόμα και η πολιτική (αναφέρεται στα γεγονότα και στον απόηχο της διοργάνωσης του '68, στην αλλαγή του κανονισμού και του νομικού πλαισίου της Μπιενάλε και στην όλο και μεγαλύτερη εισροή έργων πολιτικής τέχνης στις εκθέσεις της). Ο θεσμός έχει υποστεί ορισμένους κλυδωνισμούς, που δεν νομίζω*

πως του επιτρέπουν να βρίσκεται στο ίδιο υψηλό επίπεδο. Παρ' όλα αυτά, ακόμα και σήμερα η Μπιεννάλε εξακολουθεί να κρατάει το όνομά της, και σίγουρα παρουσιάζει ενδιαφέρον. Έτσι, αν η σημασία της δεν έγκειται τόσο στο ποιοτικά υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο, οπωσδήποτε αναφέρεται στις διάφορες καλλιτεχνικές τάσεις που υπάρχουν σήμερα και που ασφαλώς θα δούμε στη Βενετία. Οι τάσεις αυτές που είναι δείγμα της ανησυχίας του καιρού μας εκτός του ότι είναι από μόνες τους ενδιαφέρουσες, είναι και δικαιολογημένες».³⁵¹

Το 1979 ήταν η σειρά της 15ης Μπιενάλε του Sao Paulo, στην οποία η χώρα μας συμμετείχε με την Όπυ Ζούνη, τον Σαράντη Καραβούζη, τον Κυριάκο Κατζουράκη, τη Σοφία Σβορώνου και τον Δημήτρη Καλαμάρα.³⁵² Το 1980 οργανώνεται η 13η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας, με εκπρόσωπο (επίτροπο) τον Αλέξανδρο Ξύδη και παρουσιαζόμενους καλλιτέχνες την Ελένη Ζογγολοπούλου, τη Νίκη Καναγκίνη, τον Θωμά Φανουράκη (2ο βραβείο ζωγραφικής), την Ασπασία Παπαδοπεράκη και την Τόνια Νικολαΐδου (1ο βραβείο χαρακτικής).³⁵³ Την ίδια χρονιά στο ελληνικό περίπτερο της Βενετίας παρουσιάζονται έργα του Παύλου (Διονυσόπουλου). Στην 39η Μπιενάλε Βενετίας, η Μόνιμη Επιτροπή για την προετοιμασία και τη επιλογή έργων και καλλιτεχνών της ελληνικής συμμετοχής αλλάζει κατά τα 4/5 της. Παραμένει ο Κωνσταντίνος Γραμματόπουλος με την ιδιότητα του προέδρου και ορίζονται νέα μέλη οι ιστορικοί και κριτικοί τέχνης Χρύσανθος Χρήστου, Δημήτριος

³⁵¹ Χαρά Κιοσσέ, «Ο Γιάννης Παππάς στη Μπιεννάλε», *Τα Νέα*, 23.6.1978.

³⁵² Βλ. σχετικά το υπ' αρ. Φ03/40972/1249/30.6.1979 σχέδιο υπουργικής απόφασης συμμετοχής καλλιτεχνών στην 15η Μπιενάλε του Σάο Πάουλο. Φάκελος: Σχέδια 1979. Αρχείο ΥΠΠΟ. Η υπό εξέταση περίοδος κλείνει με την ελληνική συμμετοχή στην 16η Μπιενάλε του Σάο Πάουλο, στην οποία συμμετέχουν οι εικαστικοί Χριστίνα Ζερβού, Δημήτρης Μυταράς, Σωτήρης Σόρογκας και Γιάννης Μπουτέας. Βλ. την υπ' αρ. 38651/19.6.1981 υπουργική απόφαση συμμετοχής καλλιτεχνών στην 16η Μπιενάλε του Σάο Πάουλο. Φάκελος Biennale Σάο Πάουλο Βραζιλίας 15η, 16η, 17η. Αρχείο ΥΠΠΟ και «XVI Bienal de Sao Paulo», Catalogo Geral, Outubro Dezembro 1981, Vol. 1, Sao Paulo 1981, σελ. 117, 119, 178, 184. Βλ. Φάκελος Αλεξάνδρεια. Αρχείο ΥΠΠΟ. Τους καλλιτέχνες επέλεξε επιτροπή που απαρτιζόταν από τους Μαρίνα Λαμπράκη Πλάκα, Βεατρίκη Σπηλιάδη, Κλέαρχο Λουκόπουλο, Δημήτρη Κόκκινο και Μάριο Βατζιά, βλ. σχετικά Πρακτικά 1 και 2. Φάκελος Biennale Σάο Πάουλο Βραζιλίας 15η, 16η, 17η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁵³ Τους συμμετέχοντες εικαστικούς στην 15η Μπιενάλε του Σάο Πάουλο, στην 13η Μπιενάλε Αλεξάνδρειας και στην 11η Διεθνή Καλλιτεχνική Έκθεση Παρισίων επέλεξε η ίδια αρμόδια επιτροπή επιλογής καλλιτεχνών και έργων προς συμμετοχή της Ελλάδας σε καλλιτεχνικές εκθέσεις του εξωτερικού που προέβλεπε το άρθρο 108 του Π.Δ/τος 941/1977 και συγκροτήθηκε με την υπ' αρ. 10597/1530/15.1.1979 Υ.Α. Σ' αυτή συμμετείχαν οι Μαρίνα Λαμπράκη Πλάκα, ο Αλέξανδρος Ξύδης, ο Κωνσταντίνος Μαλάμος, ο Κλέαρχος Λουκόπουλος και ο Δημήτρης Κόκκινος. Σχετικά με τις βραβεύσεις των Ελλήνων δημιουργών, βλ. «Διεθνή βραβεία σε εικαστικούς καλλιτέχνες», *Ελεύθερος Κόσμος*, 29.1.1980, «Έλληνες καλλιτέχνες βραβεύτηκαν στην Αίγυπτο», *Απογευματινή*, 29.1.1980, «Βραβεύτηκαν Έλληνες καλλιτέχνες στην έκθεση Αλεξάνδρειας», *Τα Νέα*, 29.1.1980, «Πήραμε για τρίτη φορά διεθνές βραβείο», *Η Ακρόπολις*, 29.1.1980, «Δύο πρώτα βραβεία χαρακτικής σε Έλληνες», *Η Καθημερινή*, 29.1.1980 και «Η Ελλάς απέσπασε το πρώτο βραβείο χαρακτικής και το δεύτερο ζωγραφικής στη Διεθνή Μπιεννάλε Αλεξάνδρειας», *Ταχυδρόμος*, 29.1.1980.

Παπαστάμος, Μαρία Κοτζαμάνη και Εμμανουήλ Μαυρομμάτης.³⁵⁴ Εκ πρώτης όψεως, η επιλογή για ακόμα μια φορά ενός και μοναδικού καλλιτέχνη στη Μπιενάλε Βενετίας αποτελεί έκπληξη για τα καλλιτεχνικά και ιστορικά δεδομένα των ελληνικών συμμετοχών, ακόμα περισσότερο όταν ο οριζόμενος καλλιτέχνης εκείνη τη στιγμή βρίσκονταν στην ηλικία μόλις των 50 ετών. Η εξέταση των πρακτικών της περιόδου, όμως, ρίχνει άπλετο φως στην υπόθεση και μας αποκαλύπτει την πραγματική αιτία του γεγονότος. Σε συνάντηση της ΜΕΔΚΕΒ στις 6 Αυγούστου 1979, τα μέλη της Επιτροπής συμφώνησαν να συζητήσουν το θέμα της επιλογής Ελλήνων καλλιτεχνών με βάση τις οδηγίες των Ιταλών διοργανωτών, σύμφωνα με τις οποίες οι καλλιτεχνικές επιλογές των εθνικών εκπροσωπήσεων θα έπρεπε να εναρμονίζονται με το σκεπτικό και τη θεματική της διοργάνωσης «Τέχνη μετά το 1968». Απαραίτητη λοιπόν προϋπόθεση για τη συγκρότηση της ελληνικής συμμετοχής ήταν να σταλούν καλλιτέχνες με δυναμική στο χώρο των εικαστικών τεχνών που θα αντιπροσώπευαν σύγχρονες τάσεις και θα κινούνταν πολύ πρωτοποριακά και πειραματικά.³⁵⁵ Στο πλαίσιο αυτό ο Χρυσάνθος Χρήστου πρότεινε τον Τάκι και τον Παύλο, ενώ η Μαρία Κοτζαμάνη προσέθεσε στον κατάλογο προς συζήτηση τη Χρύσα (Βαρδέα) και τον Θόδωρο. Ο Δημήτρης Παπαστάμος συμφώνησε με την πρόταση της Ελληνίδας τεχνοκριτικού, εκτός της περίπτωσης του γλύπτη Θόδωρου, καθώς εκείνη την εποχή ο καλλιτέχνης ήταν υποψήφιος για την έδρα της Πλαστικής στο Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο. Τελικά μετά από ομόφωνη απόφαση τα μέλη της Επιτροπής πρότειναν η ελληνική συμμετοχή να απαρτίζεται από τους Τάκι, Χρύσα και Παύλο.³⁵⁶ Στο πρακτικό της 26ης Νοεμβρίου 1979 έγινε γνωστό στα μέλη της Επιτροπής ότι ο γλύπτης Τάκις αρνήθηκε τη συμμετοχή του με άλλους καλλιτέχνες, εκφράζοντας την άποψη ότι το έργο του δεν μπορούσε να συμπεισθεί και ότι τα έργα που ήθελε να παρουσιάσει, δηλ. τα «μουσικά γλυπτά», θα ενοχλούσαν την παρουσίαση των συνεκθετών του. Έτσι, μετά από τη θέση που πήρε ο Τάκις, η Μαρία Κοτζαμάνη επανέφερε την πρόταση για την επιλογή του Θόδωρου και πρότεινε να συζητηθεί ξανά επί της ουσίας το θέμα της συμμετοχής του, αλλά και πάλι τα υπόλοιπα μέλη δεν συμφώνησαν.³⁵⁷ Όταν ακολούθησε και η άρνηση της

³⁵⁴ Βλ. σχετικά την υπ' αρ. 39101/5942/21.6.1979 υπουργική απόφαση συγκρότησης του Δ.Σ. της ΜΕΔΚΕΒ. Φάκελος: Μπιενάλε 1970 - ΜΕΔΚΕΒ ΒΕΝΕΤΙΑΣ (Εισερχόμενα - εξερχόμενα έγγραφα) Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁵⁵ Βλ. Πρακτικό υπ' αρ. 2/6.8.1979. Βιβλίο Πρακτικών Δ.Σ. ΜΕΔΚΕΒ. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁵⁶ Βλ. Πρακτικό υπ' αρ. 3/10.11.1979. Βιβλίο Πρακτικών Δ.Σ. ΜΕΔΚΕΒ. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁵⁷ Βλ. Πρακτικό υπ' αρ. 4/26.11.1979. Βιβλίο Πρακτικών Δ.Σ. ΜΕΔΚΕΒ. Αρχείο ΥΠΠΟ.

Χρύσας, για τους ίδιους περίπου λόγους με αυτούς του Τάκι, η συμμετοχή του Θόδωρου γινόταν, σύμφωνα με την Κοτζαμάνη, σχεδόν επιτακτική, καθώς ο γλύπτης είχε ήδη εκλεγεί καθηγητής στο Ε.Μ.Π. Στα πρακτικά της 6ης Μαρτίου 1980, η Κοτζαμάνη, ως μειοψηφία, (ο Μανώλης Μαυρομάτης απουσίαζε στο εξωτερικό) διαφώνησε με την επιλογή του Παύλου ως μοναδικού εκπροσώπου στην εν λόγω Μπιενάλε και διετύπωσε επιφυλάξεις για την απόφαση αυτή, υποβάλλοντας σχετικό υπόμνημα. Σ' αυτό τόνιζε ότι η συμμετοχή μόνον του Παύλου αλλοίωνε το αρχικό πνεύμα της επιλογής και θα απαιτούσε ειδική αιτιολόγηση, καθώς η επιτροπή ουδέποτε είχε συζητήσει την αποστολή ενός και μόνον καλλιτέχνη στη διοργάνωση. Αντίθετα θεωρούσε ότι η παράλληλη παρουσίαση του ζωγράφου Παύλου και του γλύπτη Θόδωρου θα ανταποκρινόταν στην αρχή μιας δυναμικής παρουσίασης της μεταπολεμικής γενιάς και θα συνέβαλε θετικά σε μια πληρέστερη και αντιπροσωπευτικότερη παρουσίαση της ελληνικής συμμετοχής. Οι λόγοι για την Ελληνίδα κριτικό τέχνης ήταν τρεις: α) και οι δύο καλλιτέχνες εκπροσωπούσαν επάξια τη γενιά τους β) η επιλογή τους θα ανταποκρινόταν χρονικά και θεματογραφικά στο πνεύμα της 38ης Μπιενάλε και γ) η κοινή τους παρουσία θα έδινε τη δυνατότητα μιας αντιπροσωπευτικής εικόνας του σύγχρονου δυναμικού της χώρας, καλύπτοντας τις προϋποθέσεις ενός δημιουργικού διαλόγου ανάμεσα σ' ένα ζωγράφο και σ' έναν γλύπτη που ο προβληματισμός τους ακολούθησε μια παράλληλη εξέλιξη μέσα στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.³⁵⁸

Οι ατυχείς χειρισμοί της ΜΕΔΚΕΒ δεν μειώνουν βέβαια την αξία της συμμετοχής του Παύλου στη Μπιενάλε Βενετίας του 1980. Υποδηλώνουν όμως τον πρόχειρο και αποσπασματικό χαρακτήρα των επιλογών της Επιτροπής, εξαιτίας των οποίων χάθηκε για ακόμα μια φορά μια σπάνια ευκαιρία προγραμματισμένης και συστηματικής ανάδειξης του πρωτοποριακού και πειραματικού χαρακτήρα της σύγχρονης ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής σε μία από τις σημαντικότερες διεθνείς περιοδικές εκθέσεις στον κόσμο. Και αυτό σήμανε οριστικά το τέλος της ΜΕΔΚΕΒ. Ήδη από το 1978 οι αρμόδιες υπηρεσίες του υπουργείου Πολιτισμού επεξεργάζονταν νομικά τον τρόπο κατάργησής της. Στο σχετικό εισηγητικό σημείωμα της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών προς τον τότε υπουργό Πολιτισμού αναφέρεται «*Κατά το παρελθόν η λειτουργία της Μονίμου Επιτροπής Διεθνούς Εκθέσεως Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας, λόγω των ειδικών συνθηκών που*

³⁵⁸ Βλ. Πρακτικό υπ' αρ. 1/6.3.1980. Βιβλίο Πρακτικών Δ.Σ. ΜΕΔΚΕΒ. Αρχείο ΥΠΠΟ.

επικρατούσαν στον εικαστικό τομέα, ενδεχομένως να βοήθησε στην προβολή των καλλιτεχνών και των έργων τους σε μία από τις μεγαλύτερες διεθνείς καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Σήμερα όμως που τα δεδομένα των διαφόρων πολιτιστικών εκδηλώσεων έχουν αλλάξει και η νομοθεσία του Υπουργείου, κυρίως με τη δημοσίευση του Οργανισμού του, έχει συμπληρωθεί κατά τρόπο που να επιτρέπει την μεθόδευση οργανώσεως των συμμετοχών της χώρας στις διάφορες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις του εξωτερικού προγραμματισμένα και συνολικά με την λειτουργία κυρίως της επιτροπής που προβλέπεται στο άρθρο 108 του Ν.Δ. 941/77, το ανωτέρω ΝΠΔΔ δεν έχει λόγο υπάρξεως σαν αυτοτελής υπηρεσία. Γι' αυτό το λόγο εισηγούμεθα την με σχετικό νόμο κατάργηση του ανωτέρω Νομικού προσώπου».³⁵⁹

Τελικά, η κατάθεση του σχετικού νομοσχεδίου έγινε με πρωτοβουλία του τότε υπουργού Πολιτισμού Ανδρέα Ανδριανόπουλου και ο νόμος, αφού ψηφίστηκε ομόφωνα από τη Βουλή, δημοσιεύτηκε τελικά στην *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως* το Φθινόπωρο του 1980, όταν η 38η διεθνής έκθεση της Βενετίας ήταν ακόμα ανοικτή στο κοινό.³⁶⁰ Η μεταβίβαση των αρμοδιοτήτων της ΜΕΔΚΕΒ στο υπουργείο Πολιτισμού δεν αποτέλεσε απλά και μόνο μια απόφαση που καταδείκνυε την ετοιμότητα των κεντρικών υπηρεσιών του υπουργείου να διεκπεραιώνουν πλέον ανάλογες εκδηλώσεις υψηλών οργανωτικών απαιτήσεων. Στην πραγματικότητα εξέφραζε τη βούληση της πολιτικής ηγεσίας να αναλαμβάνει η ίδια την ιδεολογική και πολιτική ευθύνη των καλλιτεχνικών της επιλογών, ως αποτέλεσμα έκφρασης της κρατικής πολιτικής στον τομέα του πολιτισμού. Έτσι, η μάχη για την αναδιανομή του πολιτισμικού κεφαλαίου κάτω από τις νέες συνθήκες μόλις ξεκινούσε.

8. Η επανίδρυση του Εικαστικού Επιμελητηρίου και η κυβερνητική πολιτική στις αρχές τις δεκαετίας του 1980.

Μια άλλη σημαντική νομοθετική πρωτοβουλία στα τέλη της διακυβέρνησης της Νέας Δημοκρατίας υπήρξε και η κατάργηση του Ν.1863/1944 «Περί ιδρύσεως Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου».³⁶¹ Η αναμόρφωση του ιδρυτικού νόμου του Επιμελητηρίου με την ομόφωνη ψήφιση από την Βουλή του Ν. 1218/1981

³⁵⁹ Βλ. σχετικά το από 13.7.1978 Εισηγητικό σημείωμα της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών προς τον υπουργό Πολιτισμού. Φάκελος: Σχέδια 1978. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁶⁰ Ν. 1075/1980 (ΦΕΚ 218//Β/26.9.1980).

³⁶¹ ΦΕΚ 218/Α/25.9.1944.

«Περί Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος»,³⁶² 17 μόλις ημέρες πριν τις εκλογές του 1981, σήμανε μια νέα αρχή για τον εκδημοκρατισμό της λειτουργίας του εν λόγω νομικού προσώπου μέσα από την κατάργηση των περιοριστικών διατάξεων που αφορούσαν στη δυνατότητα εγγραφής περισσότερων μελών και στο ισότιμο δικαίωμα του εκλέγειν και εκλέγεσθαι στα διοικητικά όργανα του φορέα.³⁶³ Η κατάργηση του αναχρονιστικού νόμου του 1944 αποτέλεσε μια από τις πάγιες διεκδικήσεις των Ελλήνων καλλιτεχνών αμέσως μετά την πτώση του δικτατορικού καθεστώτος. Με αφετηρία το 1974 και στους κόλπους των ίδιων καλλιτεχνικών ομάδων που δρούσαν με παράλληλα αιτήματα για την ίδρυση του μουσείου σύγχρονης τέχνης και τον εκδημοκρατισμό της Πανελληνίας έκθεσης του 1975, δημιουργήθηκαν τρία συναφή συλλογικά όργανα: η «Ομάδα Πρωτοβουλίας για την τροποποίηση του ιδρυτικού νόμου του ΕΕΤΕ» (1974), η «Επιτροπή Επεξεργασίας και Ενέργειας για τον Νόμο του ΕΕΤΕ» (1975) και η «Επιτροπή Αγώνα για την τροποποίηση του ιδρυτικού Νόμου του ΚΕΕ» (1975 -1981).

Από την πλευρά του υπουργείου Πολιτισμού, η κινητοποίηση για την επίλυση του θέματος ξεκίνησε το 1975, όταν στις 6 Ιουνίου αποστέλλεται έγγραφο προς την ΕΠΑΣΚΤ, ζητώντας τον ορισμό τριών εκπροσώπων της Ένωσης για τη συγκρότηση ομάδας εργασίας για το προς επεξεργασία σχέδιο νόμου αναφορικά με το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο.³⁶⁴ Ακολουθεί για τον ίδιο λόγο έγγραφο προς την τότε προσωρινή διοίκηση του Επιμελητηρίου, μέλος της οποίας διορίστηκε με απόφαση του Πρωτοδικείου Αθηνών, εξαιτίας των αντιδράσεων και των επανειλημμένων παραιτήσεων μελών του Δ.Σ.³⁶⁵ Τον Δεκέμβριο του 1976, η αρμόδια υπηρεσία του Υπουργείου ενημερώνει το Γραφείο του υπουργού Πολιτισμού ότι *«το καταρτισθέν υπό της ημετέρας υπηρεσίας και υπογραφέν υπό των κ.κ. Υπουργών*

³⁶² ΦΕΚ 289/Α/2.10.1981.

³⁶³ Ο νόμος του 1944 διαχώριζε τα μέλη σε σύνεδρα, πρόεδρα και δόκιμα, εκ των οποίων μόνο τα σύνεδρα είχαν το δικαίωμα του εκλέγειν και του εκλέγεσθαι. Ο ίδιος νόμος περιόριζε επίσης την εγγραφή μελών αποκλειστικά και μόνο για τους διπλωματούχους καλλιτέχνες της ΑΣΚΤ, οι οποίοι θα έπρεπε να επιδείξουν, κατόπιν επιλογής από αρμόδια συσταθείσα κριτική επιτροπή, έστω και μια συμμετοχή σε επίσημη έκθεση της ημεδαπής ή της αλλοδαπής και να αποδείξουν πενταετή δημόσια καλλιτεχνική δράση. Βλ. σχετικά Ν.1863/1944, άρθρο 3, παρ. 1-3 και άρθρο 4, παρ. 1.

³⁶⁴ Βλ. σχέδιο εγγράφου προς την Ένωση Αποφοίτων Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών, με αρ. Φ09/22258/6.6.1975 και θέμα: Περί συγκροτήσεως ομάδας εργασίας. Φάκελος: Σχέδια 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁶⁵ Βλ. σχέδιο εγγράφου προς τον Νομικό Σύμβουλο του ΥΠΠΕ με αρ. Φ09/24288/31.5.1975 και θέμα: Περί συμπληρώσεως προσωρινής διοικήσεως Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου Ελλάδος και σχέδιο εγγράφου προς το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος, με αρ. Φ09/33973/1.8.1975. Φάκελος: Σχέδια 1975. Αρχείο ΥΠΠΟ.

Προεδρίας της Κυβερνήσεως και Πολιτισμού και Επιστημών σχέδιον νόμου του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος, προωθήθη εις το Γενικόν Λογιστήριον προς υπογραφήν και υπό του κ. Υπουργού Οικονομικών. Σημειούμεν δε, ότι το ως άνω σχέδιον εγένετο τη συνεργασία των καλλιτεχνών και είναι εν το συνόλω του αποδεκτόν υπ' αυτών».³⁶⁶ Το 1977 και σε συνέχεια αιτήματος του Επιμελητηρίου για τη άμεση διεξαγωγή εκλογών στο πλαίσιο της ανάδειξης αιρετής διοίκησης του φορέα, το Υπουργείο Πολιτισμού απάντησε ότι η διεξαγωγή σχετικών αρχαιρεσιών μέχρι τη ψήφιση του νέου ιδρυτικού νόμου δεν γινόταν αποδεκτή.³⁶⁷ Το ίδιο έτος, ο Κωνσταντίνος Τρυπάνης, με έγγραφό του προς την Κυβερνητική Επιτροπή του Υπουργικού Συμβουλίου, ζητά «κατ' εντολή Πρωθυπουργού» να ορισθεί ημέρα και ώρα για τη συζήτηση του νομοσχεδίου, προκειμένου να ετοιμαστεί εκ μέρους του η σχετική εισήγηση.³⁶⁸ Το εν λόγω νομοσχέδιο, όμως, παραμένει στην Κυβερνητική Επιτροπή και μετά τις εκλογές της 20ης Νοεμβρίου 1977. Στα χρόνια που ακολουθούν η υπόθεση λιμνάζει στο Υπουργικό Συμβούλιο, καθώς έπαυε να βρίσκεται πλέον στις προτεραιότητες της νέας κυβερνητικής ατζέντας, γεγονός που μπορεί να επιβεβαιωθεί και από την έλλειψη της σχετικής με το θέμα αλληλογραφίας στο αρχείο του ΥΠΠΟ. Το ζήτημα αναμοχλεύεται στα τέλη του 1979, όταν η καθυστέρηση γίνεται σημείο τριβής του κυβερνώντος κόμματος με την αντιπολίτευση. Με επερώτησή του προς τον τότε υπουργό Πολιτισμού, ο βουλευτής του ΠΑΣΟΚ Στέλιος Παπαθεμελής, επαναφέρει το ζήτημα της μη υποβολής του σχετικού νομοσχεδίου στη Βουλή και η Διεύθυνση Καλών Τεχνών του Υπουργείου ενημερώνει τη νέα πολιτική ηγεσία ότι το νομοσχέδιο που θα τροποποιούσε τον Ν. 1863/1944 είχε ήδη καταρτιστεί και υπογραφεί από τους αρμόδιους υπουργούς και βρίσκεται «προ πολλού» στην Κυβερνητική Επιτροπή.³⁶⁹ Το οριστικό τέλος και η ευτυχής κατάληξη για τη ψήφιση του νέου ιδρυτικού νόμου του ΕΕΤΕ επέρχεται όταν

³⁶⁶ Βλ. σχέδιο εγγράφου της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών προς το γραφείο Υπουργού, με αρ. Φ09/70150/30.12.1976 και θέμα: Περί του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος. Φάκελος: Σχέδια 1976. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁶⁷ Βλ. σχέδιο εγγράφου προς το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος, με αρ. Φ09/10390/15.3.1977 και θέμα: Περί του καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος. Φάκελος: Σχέδια 1977. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁶⁸ Βλ. σχέδιο εγγράφου προς την Κυβερνητική Επιτροπή του Υπουργικού Συμβουλίου, με αρ. Φ09/39801/19.7.1977. Φάκελος: Σχέδια 1977. Αρχείο ΥΠΠΟ.

³⁶⁹ Βλ. σχέδιο υπηρεσιακού σημειώματος της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών προς το γραφείο Υπουργού, με ημερομηνία 28.9.1979. Φάκελος: Σχέδια 1979. Αρχείο ΥΠΠΟ.

στην ηγεσία του υπουργείου Πολιτισμού βρισκόταν ο Ανδρέας Ανδριανόπουλος, σε μια περίοδο που, όπως είδαμε, λήφθηκαν αρκετές πρωτοβουλίες για να καλυφθούν νομοθετικά κενά και να τεθούν οι βάσεις για τον επαναπροσδιορισμό διάφορων ανορθολογικών πεποιθήσεων, στάσεων και αντιλήψεων του κράτους απέναντι στις εικαστικές τέχνες, και όχι μόνο, που προβλημάτιζαν την καλλιτεχνική κοινότητα από τις πρώτες μέρες της Μεταπολίτευσης. Προς αυτή την κατεύθυνση άλλα χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι κυβερνητικές πρωτοβουλίες για το θέατρο και τον κινηματογράφο. Το 1979 εισάγεται ο θεσμός των επιχορηγήσεων του «ελεύθερου θεάτρου»³⁷⁰ και ένα χρόνο αργότερα οι αρμοδιότητες για τον κινηματογράφο μεταβιβάζονται από το υπουργείο Βιομηχανίας στο υπουργείο Πολιτισμού. Η αλλαγή αυτή καταδεικνύει μια νέα αντίληψη της Πολιτείας, η οποία υιοθετεί στο εξής ως πιο σημαντική την πολιτιστική διάσταση του κινηματογραφικού έργου έναντι της οικονομικής σημασίας του κινηματογραφικού προϊόντος και στο πλαίσιο αυτό το υπουργείο Πολιτισμού θεσμοθετεί τις πρώτες χρηματοδοτήσεις του προς το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου.³⁷¹ Φαίνεται στα τέλη της δεκαετίας του '70 να συντελούνται υπό την πίεση συνδικαλιστικών οργανώσεων και κλαδικών αιτημάτων από καλλιτέχνες που πλέον αποκτούσαν πρόσβαση στα όργανα λήψης αποφάσεων, μια σειρά από κρίσιμες και συνάμα αναγκαίες αλλαγές στη δημόσια πολιτική για την ενίσχυση του σύγχρονου πολιτισμού, οι οποίες, ανεξαρτήτως ιδεολογικών και κομματικών πεποιθήσεων, σηματοδότησαν την είσοδο της χώρας σε μια μεταβατική περίοδο και στην αρχή μιας νέας διακυβέρνησης.

9. Ο κατευνασμός των πολιτικών παθών: μνήμη, πολιτικοποιημένη τέχνη και λογοκρισία.

Όπως ήδη έχουμε επισημάνει μέσα από τα γεγονότα που αναλύσαμε, οι γενικές αρχές διακυβέρνησης στον τομέα του πολιτισμού κατά την περίοδο 1974 - 1981 ακολουθούν πιστά τις θεμελιώδεις διακηρύξεις της Νέας Δημοκρατίας και του ιδρυτή της, ιδιαίτερα ως προς την προσπάθεια των κυβερνώντων να αντιμετωπίσουν το παρόν μέσα από μια διαδικασία συμφιλίωσης κατά την οποία η μνήμη του παρελθόντος, επιλεκτική ούσα, δεν θα διακύβευε το παρόν και το μέλλον της χώρας.

³⁷⁰ Υπουργική απόφαση με αρ. πρωτ. 23910/11.3.1979.

³⁷¹ Ν.1075/1980 (ΦΕΚ Α' 218/25.9.1980).

Με αυτόν τον τρόπο το παρελθόν έπρεπε να λειτουργήσει συσπειρωτικά και όχι διχαστικά προς όφελος της εθνικής και κοινωνικής συνοχής.³⁷² Από την άλλη πλευρά, η πολιτική ζωή της χώρας συνεχίζεται με αφετηρία κάποιο άλλο σημείο από εκείνο που η τρέχουσα εξέλιξη προέβλεπε. Έτσι, η περίοδος της δικτατορίας των Συνταγματαρχών εκλήφθηκε στην κοινωνική και πολιτική εξέλιξη της μεταπολεμικής Ελλάδας ως ένας επίλογος και μια παρένθεση ταυτόχρονα.³⁷³ Όλα τα γεγονότα της σύγχρονης Ελλάδας που οδήγησαν στην επτάχρονη δικτατορία και στη συμφορά της Κύπρου, δηλαδή η ιστορική περίοδος από τις μεταξικές διώξεις μέχρι τα δεινά του μετεμφυλιακού κράτους, έπρεπε να αποσιωπηθούν ή να φιλτραριστούν στην ιστορική ανακατασκευή του παρελθόντος μέσα από τη διαδικασία του εκδημοκρατισμού και της επίκλησης για εθνική ενότητα.³⁷⁴ Ο συναινετικός διάλογος με τις καλλιτεχνικές συλλογικότητες, η μεγάλη πλειονότητα των οποίων ήταν προσκείμενη στο ευρύτερο φάσμα των αριστερών παρατάξεων, η απουσία οποιασδήποτε αναφοράς ή νύξης στο χουντικό παρελθόν και στην εγκαθίδρυση της δημοκρατίας σε εκδηλώσεις που το ίδιο το κράτος διοργάνωσε στην Ελλάδα και το εξωτερικό, η αποφυγή προώθησης και προβολής καλλιτεχνικών εκδοχών πολιτικοποιημένης τέχνης και κάποιες λογοκριτικές πρακτικές που εστιάζονταν σε καλλιτεχνικές δημιουργίες που αναφέρονταν στην Εθνική Αντίσταση και τον Εμφύλιο πόλεμο, αποτέλεσαν πρακτικές μιας ευρύτερης πολιτικής διαδικασίας που είχε τη λήθη ως κυρίαρχο συστατικό της στοιχείο.³⁷⁵ Για την «πολιτική τέχνη» και τις καλλιτεχνικές εκδοχές της, η ιστορικός τέχνης και πρώην διευθύντρια του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, Άννα Καφέτση, αναφέρει: «*Η ανασύσταση, διατήρηση και επαναπροσδιορισμός της συλλογικής μνήμης συνιστούν μορφές ακτιβισμού για αρκετούς καλλιτέχνες, που απαντούν σε πολιτικές ιστορικής απόθησης, αποσιώπησης και αμνησίας στον πολιτικό και κοινωνικό βίο. Ανάλογες καλλιτεχνικές πρακτικές*

³⁷² Βλ. Βασίλης Δαλκαβούκης, «Μνήμη, ιδεολογία και πολιτική με αφορμή τη μετεξέλιξη των οδωνυμίων (1974-2012)», στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα 2015, σελ. 42.

³⁷³ Βλ. Γιάννης Βούλγαρης, *ό.π.* σελ. 26.

³⁷⁴ Για τον ρόλο της μνήμης στην κατασκευή του εθνοκεντρικού λόγου κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης, βλ. Κώστας Χριστόπουλος, *Ο εθνοκεντρικός λόγος στην νεοελληνική τέχνη. Το έθνος ως εργαλείο ανάλυσης της τέχνης στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Ασίνη, Αθήνα 2022.

³⁷⁵ Βλ. Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*, Πόλις, Αθήνα 2007, σελ. 279 και Πηνελόπη Πετσίνη, «Από τον κατευνασμό των πολιτικών παθών στη δεξιά κουλτούρα: Μάχες της μνήμης και πολιτική λογοκρισία στη Μεταπολίτευση», στο *Λογοκρισία και Δημοκρατία. Μετεμφυλιακό κράτος και Μεταπολίτευση*, Αρχαιοτάξιο, 22 (Νοέμβριος 2020).

*εμφανίζουν διττό χαρακτήρα, αρχειακό ως προς την ιστορική αναζήτηση, τεκμηρίωση και συγκρότηση αρχείων, και συγχρόνως «κατασκευασμένο» και ανοιχτό σε μυθοπλασίες που συνδέουν άυλα ίχνη και ορατά θραύσματα του παρελθόντος με νέες φανταστικές πραγματικότητες. Φωτογραφίες, ονόματα, τοπωνύμια ή προφορικές μαρτυρίες επαναφέρουν στο παρόν από περισσότερο ή λιγότερο μακρινές περιόδους βίαιων πολιτικών γεγονότων, εθνικών εκκαθαρίσεων και εμφύλιων συγκρούσεων χαμένες πατρίδες, πρόσωπα χωρίς όνομα, εικόνες καταστροφής και παραλογισμού».*³⁷⁶

Η λογοκρισία κατά την υπό εξέταση περίοδο υπήρξε βέβαια μια πρακτική αποσπασματική και επεισοδιακή που σε πολλές όψεις της θυμίζει την παραδοξότητα του φαινομένου κατά την περίοδο της Επταετίας. Από τη μία πλευρά, έχουμε καλλιτεχνικές εκθέσεις αφιερωμένες στην Εθνική Αντίσταση που δεν λογοκρίθηκαν και, από την άλλη, κινηματογραφικές ταινίες με το ίδιο θέμα που υπέστησαν τη λογοκριτική βάσανο της τότε Πρωτοβάθμιας Επιτροπής της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών. Η πρώτη περίπτωση αφορά στη διοργάνωση μιας μεγάλης περιοδεύουσας εικαστικής έκθεσης που παρουσιάστηκε στην Αθήνα και την Λάρισα το 1977. Οι δύο εκδηλώσεις οργανώθηκαν με πρωτοβουλία της Κίνησης «Η Γυναίκα στην Αντίσταση» σε συνεργασία με τον Δήμο Αθηναίων και τον Δήμο Λάρισας. Στις εκθέσεις, που έλαβαν χώρα από 1-5 Οκτωβρίου στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων και από 27 Οκτωβρίου-6 Νοεμβρίου στην Αίθουσα Δεξιώσεων του Δημαρχείου της Λάρισας, παρουσιάστηκαν έργα ζωγραφικής, γλυπτικής και χαρακτηριστικής 52 σημαντικών Ελλήνων καλλιτεχνών, μεταξύ των οποίων οι Αχιλλέας Απέργης, Αγήνωρ Αστεριάδης, Γιώργος Βακιρτζής, Γιώργος Βαρλάμος, Σπύρος Βασιλείου, Περικλής Βυζάντιος, Διονύσης Γερολυμάτος, Δημήτρης Γέρος, Δανιήλ Γουναρίδης, Παναγιώτης Γράβαλλος, Ηλίας Δεκουλάκος, Πέτρος Ζουμπουλάκης, Ηρώ Κανακάκη, Λευτέρης Κανακάκης, Βλάσης Κανιάρης, Βάσω Κατράκη, Δημοσθένης Κοκκινίδης, Αλέκος Κοντόπουλος, Κλέαρχος Λουκόπουλος, Ασσαντούρ Μπαχαριάν, Δημήτρης Μυταράς, Χαρίκλεια Μυταρά, Θόδωρος Παπαγιάννης, Γιάννης Παρμακέλης, Κυριάκος Ρόκος, Φώτης Σαρρής, Βάλιας Σεμερτζίδης, Γιώργος Σικελιώτης, Τάσος, Κώστας Τσιάρας, Γιάννης Τσαρούχης, Μανώλης Χάρος, Γιώργος Χουλιαράς, κ.ά.³⁷⁷

³⁷⁶ Άννα Καφέτση, «Εισαγωγή», στο Άννα Καφέτση (επιμ.) *Τέχνης Πολιτική*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2010, σελ. 9.

³⁷⁷ Βλ. Φυλλάδια εκθέσεων, Αρχείο Γιώργου Χουλιαρά, Ψηφιακή πλατφόρμα, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ISET).

Στον αντίποδα, την ίδια ακριβώς περίοδο, περιπέτειες λογοκρισίας υφίστανται η ταινία «Θίασος» (1975) του Θόδωρου Αγγελόπουλου, η οποία κατέγραφε την πολιτική ιστορία της χώρας από το 1939 μέχρι το 1952 και η ταινία της Μαρίας Καραβέλα «Αντίσταση '40 - '50», η οποία αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος μιας ενότητας διαφορετικών εκφραστικών μέσων και διακαλλιτεχνικών δράσεων που είχαν ως στόχο την άμεση διάδραση με το κοινό. Η Ελληνίδα εικαστικός ολοκλήρωσε την ταινία το 1977 και είχε έρθει σε συμφωνία με πολλούς δήμους της Αττικής για την πραγματοποίηση υπαίθριων καλλιτεχνικών δρώμενων. Το επόμενο έτος, η Πρωτοβάθμια Επιτροπή της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, δυνάμει του ισχύοντος εκείνη την εποχή κατοχικού νόμου,³⁷⁸ ανακοίνωσε την απαγόρευση της ταινίας με το αιτιολογικό ότι αναμοχλεύει τα πολιτικά πάθη. Το 1979, μετά τις αντιδράσεις του πολιτικού κόσμου, της καλλιτεχνικής κοινότητας και των επανειλημμένων αρνητικών δημοσιευμάτων στον τύπο, η Προεδρία της Κυβερνήσεως επέτρεψε τη δημόσια προβολή της ταινίας, αφαιρώντας, όμως, αρκετά αποσπάσματα από διάφορες μαρτυρίες που κατέγραψε η εικαστικός σε συνεντεύξεις με ανθρώπους που βίωσαν τα γεγονότα της εποχής. Η σπουδή των λογοκριτών να απαγορεύσουν αποσπάσματα από τις συγκεκριμένες μαρτυρίες καταδεικνύει την ιδιαίτερη σημασία που αποκτά για την εξουσία η «συλλογική ή κοινωνική μνήμη» στο πλαίσιο της ανακατασκευής του παρελθόντος.³⁷⁹ Η συγκεκριμένη παρέμβαση θα μπορούσε κάλλιστα να συμπεριληφθεί στα ενδεικτικά παραδείγματα της συζήτησης για τη διάκριση των μορφών μνήμης και να παραπέμψει στις σχέσεις της «συλλογικής ή κοινωνικής μνήμης» με την «ιστορική μνήμη», δηλαδή τις σχέσεις των βιωμένων εμπειριών που αναφέρονται σε ολόκληρη την κοινωνία και της διαμεσολαβητικής εργασίας των ιστορικών που αναφέρονται στην εξωτερική αναπαράσταση του παρελθόντος.³⁸⁰

³⁷⁸ Ν. Δ. 1108/1942 «Περί τροποποιήσεως, συμπληρώσεως και κωδικοποιήσεως των περί ελέγχου θεατρικών έργων, κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων διατάξεων» (ΦΕΚ 48/Α/6.3.1942).

³⁷⁹ Βλ. σχετικά, *Halbwachs Maurice, Η Συλλογική Μνήμη*, (επιμ.) Άννα Μαντόγλου, (μτφρ.) Τίνα Πλυτά, Παπαζήσης, Αθήνα 2013.

³⁸⁰ Βλ. σχετικά, Pierre Nora, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire» στο Pierre Nora *Representations*, No. 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*, University of California Press, Spring 1989, σελ. 7-24, Jan Assmann, *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism*, Cambridge MA & London, Harvard University Press 1998 και Δημήτρης Μαυροσκούφης, «Η πολυπλοκότητα της ιστορικής μνήμης και οι σχέσεις της με τη λήθη, το τραύμα, την εξιλέωση και την ιστορική συνείδηση» (Εισαγωγικό σημείωμα), στο Γιώργος Κόκκινος, *Το Ολοκαύτωμα. Η διαχείριση της τραυματικής μνήμης - θύτες και θύματα*, Gutenberg, Αθήνα 2015, σελ. 13-29.

Παραβλέποντας τη συγκεκριμένη απαγόρευση, η Καραβέλα πραγματοποιεί το καλοκαίρι του ίδιου έτους το δρώμενο, προβάλλοντας την ταινία παράνομα στην Πλατεία του Αγίου Νικολάου στην Κοκκινιά. Η ταινία ενσωματώθηκε σ' ένα καλλιτεχνικό περιβάλλον στο οποίο ακούγονταν από τα μεγάφωνα αντάρτικα τραγούδια και ηθοποιοί μοίραζαν λευκά ματωμένα πουκάμισα σε μαυροφορεμένες γυναίκες που είχαν κατά την αντίσταση χάσει τα παιδιά τους. Στο κεντρικό σημείο της σκηνης, η Καραβέλα, αναφερόμενη στη Συμφωνία της Βάρκιζας, τοποθέτησε ένα σωρό από όπλα, τα οποία σκεπάζονταν από άνθη που σταδιακά εναπόθεταν οι θεατές. Η παρουσίαση του δρώμενου είχε προγραμματιστεί να παρουσιαστεί για δεύτερη φορά στον Δήμο της Καισαριανής, όμως η υλοποίησή του αυτή τη φορά παρεμποδίστηκε από την αστυνομία. Η ταινία δεν ξαναπροβλήθηκε ποτέ και καταστράφηκε μετά από πυρκαγιά στο εργαστήριο της Ελληνίδας εικαστικού.³⁸¹ Το λογοκριμένο έργο της Καραβέλα επανήλθε στη δημόσια μνήμη το 2017 κατά τη διάρκεια των παράλληλων εκδηλώσεων της documenta 14, όταν η εικαστικός Μαίρη Ζυγούρη, συγκέντρωσε κατάλοιπα του αρχείου της Μαρίας Καραβέλα και καταπιάστηκε με την εμβληματική περφόρμανς που έλαβε χώρα στην Κοκκινιά το 1979. Μάλιστα, η παράσταση της Ζυγούρη πραγματοποιήθηκε στην ίδια περιοχή όπου η Καραβέλα είχε επιτελέσει το έργο της. Σημείο αναφοράς για τη σύγχρονη Ελληνίδα περφόρμερ αποτέλεσε η εξέταση του λησμονημένου αρχείου της Καραβέλα που διαμορφώθηκε από τις ανείπωτες ιστορίες της περιθωριοποίησης και της αυτοεξορίας της. Στο έργο της, η Ζυγούρη, επαναπραγματεύεται τους όρους της συλλογικής μνήμης και της πολιτικής υποκειμενικότητας στη διεκδίκηση της αρχειακής γνώσης και τη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου.³⁸²

Τη δεκαετία του '80 το παρελθόν και η μνήμη προσλαμβάνονται διαφορετικά, η Αντίσταση γίνεται πλέον «εθνική υπόθεση» και ο εορτασμός της άρχισε να κατέχει

³⁸¹ Οι πληροφορίες για τη ταινία της Μαρίας Καραβέλα αντλήθηκαν από τις παρακάτω πηγές: Ειρήνη Στάθη, «Πολιτική λογοκρισία και επικοινωνία: Το έργο της Μαρίας Καραβέλα», στο Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα 2016, σελ. 104-106. Ειρήνη Γερογιάννη, Χριστόφορος Μαρίνος, Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα / Maria Karavela*, Aica Hellas, Αθήνα 2015. Πηνελόπη Πετσίνη, «Αντίσταση 40-50: η λογοκριμένη ταινία της Μαρίας Καραβέλα (1977 [1979])», στο *Λογοκρισία και Δημοκρατία. Μετεμφυλιακό κράτος και Μεταπολίτευση*, Αρχαιοτάξιο, 22 (Νοέμβριος 2020). Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Λογοκριτικές πρακτικές και δημιουργική επινοήση: Παραδείγματα από τον μεταπολεμικό ελληνικό κινηματογράφο» (έντυπο - παράλληλες δράσεις), στο Νίκος Παναγιωτόπουλος, Δημήτρης Χριστόπουλος, Πηνελόπη Πετσίνη (επιμ.), *Λογοκρισίες στην Ελλάδα*. Συνέδριο - Δρώμενο, 17 - 19 Δεκεμβρίου 2015, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο σε συνεργασία με το Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ - Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα 2015.

³⁸² Βλ. σχετικά, Αθηνά Αθανασίου, «Μαίρη Ζυγούρη», στο Quinn Latimer, Adam Szymczyk (επιμ.), *documenta 14: Daybook* (Ελληνική έκδοση), Prestel, Munich 2017.

εξέχουσα θέση στην ελληνική συλλογική μνήμη και τη δημόσια ιστορία.³⁸³ Αποτέλεσμα αυτού ήταν οι διώξεις ταινιών για πολιτικούς λόγους να υποχωρήσουν, με τη λογοκρισία να επικεντρώνεται πλέον στον νόμο «περί ασέμωνων»³⁸⁴ και στην προσβολή του θρησκευτικού συναισθήματος.

³⁸³ Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σελ. 130.

³⁸⁴ Ν. 5060/1931 «Περί Τύπου, προσβολών τιμής εν γένει και άλλων σχετικών διατάξεων» (ΦΕΚ 172/Α/30.6.1931).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV

Η δεκαετία του 1980: Πολιτική - Κοινωνία - Τέχνες

1. *Μεταπολίτευση: Μεθοδολογία και επιστημονική έρευνα. Το ζήτημα της περιοδολόγησης και οι νοηματοδοτήσεις του όρου.*

Με τον όρο Μεταπολίτευση εννοείται η περίοδος της νεότερης ελληνικής ιστορίας που ακολουθεί την πτώση της Χούντας των Συνταγματαρχών και αναφέρεται στην ελληνική ιστοριογραφία ως η Γ΄ Ελληνική Δημοκρατία. Και ενώ η αρχή της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου εντοπίζεται προφανώς στον Ιούλιο του 1974, ο τερματισμός της είναι χρονικά απροσδιόριστος και αποτελεί μέχρι και σήμερα σημείο τριβής στους κύκλους των ερευνητών, καθώς οι διαφωνίες για το ζήτημα της περιοδολόγησης είναι πρωτίστως στενά συνυφασμένες με την νοηματοδότηση του όρου και την ιδεολογικοπολιτική ταυτότητα κάθε ερευνητή. Υπ' αυτήν την έννοια, οι αλλεπάλληλες μέσα στον χρόνο τοποθετήσεις κορυφαίων μελετητών για τον εντοπισμό του τέλους της Μεταπολίτευσης καταδεικνύουν το ευρύ φάσμα των εκάστοτε συγκυριακών σκοπιμοτήτων που προκύπτουν σε κάθε περίοδο αποτίμησής της.³⁸⁵ Ο Ηλίας Νικολακόπουλος δικαίως ανέφερε ότι ο όρος Μεταπολίτευση υιοθετείται όταν πρόκειται να οριοθετήσουμε το τέλος της και όχι κατά την εποχή που αυτή συμβαίνει.³⁸⁶ Οι Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή και Κωστής Κορνέτης συμφωνούν με την άποψη ότι η Μεταπολίτευση συνιστά μια πολιτική διαδικασία για την εγκαθίδρυση του δημοκρατικού πολιτεύματος μετά την πτώση της Χούντας³⁸⁷ και επικεντρώνονται στη σημασία του όρου που αποδίδουν οι Mikhail

³⁸⁵ Για τις διάφορες νοηματοδοτήσεις του όρου Μεταπολίτευση και τα πολλαπλά όρια της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου, βλ. σχετ., Λεωνίδα Καλλιβρετάκης, «Μεταπολίτευση: οι περιπέτειες μιας λέξης», στο Λεωνίδα Καλλιβρετάκης, *Δικτατορία και μεταπολίτευση*, Θεμέλιο, Αθήνα 2017, σελ. 215-220. Νικόλαος Παπαδογιάννης, «Νεανική Πολιτικοποίηση και Πολιτισμός στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης», στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δυο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα 2015, σ. 147-149. Κώστας Χριστόπουλος, *Ο εθνοκεντρικός λόγος στην νεοελληνική τέχνη. Το έθνος ως εργαλείο ανάλυσης της τέχνης στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Ασίνη, Αθήνα 2022.

³⁸⁶ Βλ. σχετικά, «Πόσο διαρκεί η Μεταπολίτευση;», στο Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Ιωάννα Παπαθανασίου (επιμ.), *Μεταπολίτευση, σαράντα χρόνια μετά. Από την πτώση της Δικτατορίας στην κρίση της Δημοκρατίας*, ΑΣΚΙ - Η Αυγή, Αθήνα 2014, σελ. 12.

³⁸⁷ Βλ. σχετικά, Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Ηλίας Νικολακόπουλος, Τάσος Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Η Μεταπολίτευση '74 - '75. Στιγμές μιας μετάβασης*, Θεμέλιο, Αθήνα 2016.

Bakhtin και Frederic Jameson, οι οποίοι ορίζουν την Μεταπολίτευση ταυτόχρονα ως εποχή, ιστορική περίοδο, διαδικασία σε εξέλιξη, χώρο, πεδίο και πορεία πολλαπλής μετάβασης ανάλογα με τις προσδοκίες των διαφορετικών υποκειμένων.³⁸⁸ Στο ίδιο μήκος κύματος βρίσκεται και ο Αντώνης Λιάκος, ο οποίος συμφωνώντας με την παραπάνω θεώρηση υποστηρίζει ότι ο όρος Μεταπολίτευση λειτουργεί ως ένας ιδεατός και μεταβαλλόμενος χρονότοπος, στο πλαίσιο του οποίου εμπεριέχονται διάφορα γεγονότα, πολλαπλές αναγνώσεις, προσδοκίες και συναισθήματα.³⁸⁹

Πάντως, αν θελήσουμε να σταχυολογήσουμε τις διάφορες αιτιάσεις ως προς την περάτωση της Μεταπολίτευσης για το τέλος της συγκεκριμένης περιόδου θα παρατηρήσουμε ότι οι περισσότερες εξ αυτών συγκλίνουν σε τρεις σημαντικές στιγμές της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας: τις εκλογές του 1989 και τα γεγονότα που ακολουθούν, την άνοδο στην εξουσία του ΠΑΣΟΚ υπό την αρχηγία του Κωνσταντίνου Σημίτη το 1996 και την κρίση του 2009. Ο Γιάννης Βούλγαρης, αρχικά, τοποθετεί το χρονικό όριο στις πρόωρες εκλογές της 8ης Απριλίου του 1990, οι οποίες διεξήχθησαν όταν ολοκλήρωσε το έργο της η Οικουμενική κυβέρνηση με πρωθυπουργό τον Ξενοφώντα Ζολώτα και ανέδειξαν τη Νέα Δημοκρατία του Κωνσταντίνου Μητσοτάκη ως πρώτο κόμμα, ενώ μερικά χρόνια μετά ο ίδιος μελετητής θα παρατείνει τη διάρκειά της ως τις απαρχές της οικονομικής κρίσης του 2009, συμφωνώντας με εκείνες τις θεωρίες που ήθελαν το τέλος της Μεταπολίτευσης ως απόρροια της αποτυχίας του πολιτικού, οικονομικού και πολιτισμικού μοντέλου των περασμένων ετών.³⁹⁰ Στο πλαίσιο αυτό, ο Τάσος Γιαννίτσης θα εντοπίσει το τέλος στην κατάρρευση του μεταπολιτευτικού αναπτυξιακού μοντέλου και ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς θα επικεντρωθεί στην κρίση ενός πολιτικού και πολιτισμικού μοντέλου, του οποίου έπαψαν να υφίστανται οι προσδοκίες ανάπτυξης και ευμάρειας.³⁹¹ Σημεία τομής για την οριοθέτηση του συμβολικού τέλους της Μεταπολίτευσης (από την αποκατάσταση στη συμφιλίωση) θεωρούνται επίσης η καταστροφή των 17.500.000 φακέλων κοινωνικών φρονημάτων από την κυβέρνηση

³⁸⁸ Βλ. σχετικά, Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 16-17.

³⁸⁹ Βλ. σχετικά, «Πόσο διαρκεί η Μεταπολίτευση;», *ό.π.*, σελ. 14.

³⁹⁰ Βλ. σχετικά, Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης, 1974-1990. Σταθερή δημοκρατία σημαδεμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα 2001, σελ. 13-14 και Γιάννης Βούλγαρης, *Η Μεταπολιτευτική Ελλάδα (1974-2009)*, Πόλις, Αθήνα 2013, σελ. 11.

³⁹¹ Βλ. σχετικά, Τάσος Γιαννίτσης, *Η Ελλάδα στην κρίση*, Πόλις, Αθήνα 2013. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Πόσο διαρκεί η Μεταπολίτευση;», *ό.π.*, σελ. 15.

συνεργασίας του πρωθυπουργού Τζαννή Τζαννετάκη το 1989, η λήξη του Ψυχρού Πολέμου (1989-1991) και ο θάνατος του Ανδρέα Παπανδρέου το 1996.³⁹²

Εντός αυτού του κύκλου των εισηγήσεων δεν λείπουν και οι προσπάθειες θεωρητικής κατάτμησης της εν λόγω ιστορικής περιόδου σε μια σειρά από υποπεριόδους, η κάθε μια εκ των οποίων δύναται να αυτονομηθεί ως προς τα δικά της χαρακτηριστικά. Ο Χριστόφορος Βερναρδάκης θα υποστηρίξει ότι η Μεταπολίτευση διαρθρώνεται σε τρεις περιόδους: την πρώιμη (1974-1981), την ενδιάμεση (1981-1996) και την ύστερη (1996-2010).³⁹³ Οι Βασίλης Βαμβακάς και Παναγής Παναγιωτόπουλος θα προτείνουν την κατάτμησης της σε τρεις δεκαετίες, του 1970, του 1980 και του 1990.³⁹⁴ Ο Ηλίας Νικολακόπουλος θα εντοπίσει μια σειρά από σημαντικά γεγονότα, τα οποία θα αποτελέσουν ορόσημο για την περιοδολόγηση της μεταπολιτευτικής περιόδου: το 1985, ημερομηνία κατά την οποία το ΠΑΣΟΚ θα εγκαταλείψει οριστικά τις αρχικές στρατηγικές πολιτικές επιλογές του, το 1989, χρονιά κατά την οποία σχηματίζεται η «κυβέρνηση ειδικού σκοπού» με τη συγκυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας και του ενιαίου Συνασπισμού, η περίοδος από το 1996 έως το 1998, κατά την οποία διαμορφώνεται το νέο πολιτικό προσωπικό μετά την αποχώρηση από το πολιτικό προσκήνιο των πρωταγωνιστών της Μεταπολίτευσης, Ανδρέα Παπανδρέου και Κωνσταντίνου Καραμανλή, και τέλος το 2009 που συμπίπτει με τις αρχές της πολιτικής κρίσης. Με το ίδιο σκεπτικό η Σία Αναγνωστοπούλου θα υποστηρίξει ότι σημείο αναφοράς για την αρχή του τερματισμού των πολιτικών και κοινωνικών προσδοκιών κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης αποτελεί το 1989 και η ριζική αλλαγή του προγράμματος του ΠΑΣΟΚ, χαρακτηρίζοντας ως μεταβατική περίοδο την εξαετία 1990 - 1996, κατά την οποία αποχωρούν σχεδόν ολοκληρωτικά όλα τα παλιά στελέχη του και ο Κωνσταντίνος Σημίτης διαδέχεται τον Ανδρέα Παπανδρέου στην ηγεσία του κόμματος.³⁹⁵

³⁹² Βλ. σχετικά, Βαγγέλης Καραμανωλάκης, *Ανεπιθύμητο παρελθόν. Οι φάκελοι κοινωνικών φρονημάτων στον 20ο αιώνα και η καταστροφή τους*, Θεμέλιο, Αθήνα 2019. Θανάσης Διαμαντόπουλος, *Η ελληνική πολιτική ζωή. Εικοστός αιώνας. Από την προβενιζελική στην μεταπαπανδρείκη εποχή*, Παπαζήσης, Αθήνα 1997.

³⁹³ Βλ. σχετικά, Χριστόφορος Βερναρδάκης, *Πολιτικά κόμματα, εκλογές και κομματικό σύστημα: οι μετασηματισμοί της πολιτικής εκπροσώπησης 1990-2010*, Σάκκουλα, Αθήνα 2011, σελ. XXI.

³⁹⁴ Βλ. σχετικά, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014, σελ. XXXV.

³⁹⁵ Βλ. σχετικά, «Πόσο διαρκεί η Μεταπολίτευση;», *ό.π.*, σελ. 12-19.

2. Πολιτική και κοινωνία

Η ιστορική έρευνα με ερμηνευτικό εργαλείο τις δεκαετίες που προτείνουν οι Βαμβακάς και Παναγιωτόπουλος αποτελεί μια συμβατική μεθοδολογία για την καταγραφή του παρελθόντος κατά την οποία όμως υφίσταται πάντα ο κίνδυνος να παραβλεφθούν φαινόμενα που υπερβαίνουν τα όρια της συγκεκριμένης περιοδολογικής κατάτμησης και να αγνοηθούν κοινωνικοί μετασχηματισμοί και γεγονότα που επεκτείνουν την επιρροή τους σε μεγαλύτερο χρονικό διάστημα. Υπ' αυτό το πρίσμα οι δεκαετίες και οι κριτικές τους δυνατότητες συνιστούν ένα δύσκολο τρόπο επιστημονικής προσέγγισης των κοινωνικών φαινομένων, παρά το γεγονός ότι η μελέτη τους έχει καταστεί μία από τις επικρατέστερες μεθόδους καταγραφής της συλλογικής μνήμης και των εξατομικευμένων εμπειριών.³⁹⁶

Εντός αυτού του μεθοδολογικού πλαισίου λοιπόν γεννιούνται τρία αλληλένδετα ερωτήματα που αφορούν στην υπό εξέταση περίοδο: α) μπορεί η δεκαετία του '80 να ερμηνευθεί καθολικά ως αυτόνομη περίοδος και να οριοθετηθεί ως τέτοια;³⁹⁷ β) ποια είναι τα χαρακτηριστικά που την κάνουν να διαφοροποιείται από την προηγούμενη και την επόμενη δεκαετία; γ) γιατί η δεκαετία του '80 μπορεί να συνιστά μια δεύτερη μεταπολιτευτική περίοδο;

Ο προσδιορισμός της δεκαετίας του '80 σε μια διακριτή φάση της μεταπολιτευτικής περιόδου, όπως υποστηρίζουν οι Βαμβακάς και Παναγιωτόπουλος, αποσκοπεί σε μια εφικτή και αποτελεσματική περιοδολόγηση που στοχεύει στην ανάδειξη των χαρακτηριστικών της εγχώριας κοινωνικής κατάστασης και, ταυτόχρονα, στο πλαίσιο της αναδύμενης παγκοσμιοποίησης, στη σύγκριση με τον υπόλοιπο δυτικό κόσμο στον οποίο η μετανεωτερική αντίληψη είχε ήδη ξεκινήσει να εδραιώνεται στο πολιτικό και κοινωνικό πεδίο από τις περασμένες δεκαετίες.³⁹⁸

³⁹⁶ Για μια ολοκληρωμένη προσέγγιση του ζητήματος των δεκαετιών ως αυτοτελών ερευνητικών αντικειμένων βλ. Βασιλίας Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *ό.π.*, σελ. XXXI - XXXV.

³⁹⁷ Στην ελληνική βιβλιογραφία η δεκαετία του 1960 ήταν η πρώτη που αντιμετωπίστηκε αυτοτελώς ως μια περίοδος με καθολικά στοιχεία ενότητας. Βλ. σχετικά, Άλκης Ρήγος, Σεραφείμ Σεφεριάδης, Ευάνθης Χατζηβασίλειου (επιμ.), *Η σύντομη δεκαετία του '60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης / Καστανιώτης, Αθήνα 2008.

³⁹⁸ Αντιθέτως, η θεωρητική σύνδεση της μετανεωτερικότητας με τον πολιτισμό αρθρώνεται σε φιλοσοφικό λόγο και εξελίσσεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, όταν ο Jean - Francois Lyotard, ως κορυφαία μορφή της γαλλικής εκδοχής του μεταμοντερνισμού, εισηγείται την περίφημη «Μεταμοντέρνα συνθήκη». Βλ. Jean - Francois Lyotard, *La Condition Postmoderne: rapport sur le savoir*, Minuit, Paris 1979. Σχετικά με το θέμα βλ. επίσης, Fredric Jameson, *Το Μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μετάφραση Γιώργος Βάρσος, Ουτοπία, Αθήνα 1999 και Zygmunt Bauman, Carlo Bordoni, *Η Νεωτερικότητα σε κρίση*, μετάφραση Γεράσιμος Λυκαριδόπουλος, Ύψιλον, Αθήνα 2016.

Από τις αρχές της δεκαετίας του '80, λοιπόν, εμφανίζονται ορισμένες εξελίξεις, οι οποίες συνιστούν μια «δεύτερη μεταπολιτευτική φάση» που συμβαδίζει με τη συγκεκριμένη δεκαετία. Οι εξελίξεις αυτές εντοπίζονται «στη σταδιακή απόσυρση του πολιτικού από το κοινωνικό πεδίο, στην πρώιμη ανάπτυξη ενός ατομικισμού που ευνοείται από τις πολιτικές της ευμάρειας (όχι σύμφωνα με κάποιον ορθόδοξο δυτικό κανόνα, αφού ο κρατισμός θα παραμείνει αλλά με ενδιαφέρουσες και παράδοξες εθνικές προσαρμογές), στην αναγνώριση μειονοτικών / μειοψηφικών αιτημάτων και ταυτοτήτων, στην εμπέδωση της κοινωνικής συνοχής και τη διαχείριση των πολιτισμικών τραυμάτων (τόσο εκείνων που προκλήθηκαν από τους μεταπολεμικούς αποκλεισμούς όσο και εκείνων που προέκυψαν από τη ραγδαία κοινωνική κινητικότητα και την εκτεταμένη ευμάρεια της περιόδου)».³⁹⁹

Στην προσπάθειά μας να κωδικοποιήσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά της δεκαετίας έπρεπε να λάβουμε υπ' όψιν μας τρεις σημαντικές παραμέτρους. Η πρώτη αφορά το γεγονός ότι η δεκαετία του 1980 πρέπει να ιδωθεί ως μια περίοδος μετάβασης, στο πλαίσιο της οποίας η σημαίνουσα θέση του ατόμου συνιστά τον ενοποιητικό παράγοντα των πολλαπλά εξελισσόμενων κοινωνικών φαινομένων.⁴⁰⁰ Η δεύτερη είναι στενά συνδεδεμένη με εκείνες τις απόψεις που υποστηρίζουν ότι στη μεταπολιτευτική περίοδο για πρώτη φορά τα δίπολα των αντιθετικών στάσεων και πρακτικών της ελληνικής κουλτούρας συγκρούονται και, συγχρόνως, αλληλοτροφοδοτούνται, δημιουργώντας μια σειρά υβριδικών φαινομένων στη διαμόρφωση των σύγχρονων κοινωνικών ταυτοτήτων. Μια διαδικασία για την οποία την κύρια ευθύνη φέρει το ελληνικό κράτος στην προσπάθειά του να ενεργεί όχι ως εκσυγχρονιστής αλλά ως μοχλός ομογενοποίησης και συγκεντρωτισμού.⁴⁰¹ Η τρίτη παράμετρος, εξίσου σημαντική με τις άλλες δύο, αφορά τη μη διακριτή οριοθέτηση μεταξύ του κοινωνικού, πολιτικού και πολιτισμικού πεδίου, καθώς, όπως θα δούμε

³⁹⁹ Βλ. σχετικά, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σελ. XXXV.

⁴⁰⁰ Βλ. στο ίδιο, LXVII.

⁴⁰¹ Σύμφωνα με τον Δημήτρη Τζιόβα, η υβριδοποίηση των δυϊστικών στάσεων και πρακτικών στην ελληνική κουλτούρα οφείλεται στην ώσμωση και στη σύγχυση αντιθετικών στοιχείων και χαρακτηριστικών μεταξύ της παρωχημένης και της εκσυγχρονιστικής κουλτούρας. Ως ενδεικτικά παραδείγματα αναφέρονται η συνύπαρξη της αντίληψης του κυκλικού με τον γραμμικό χρόνο στην ελληνική κοινωνία, η γλωσσική μεταρρύθμιση του 1976, η απελευθέρωση των ελληνικών μέσων ενημέρωσης μετά το 1989 και η διαμάχη με την ελληνική Εκκλησία σχετικά με τα δελτία ταυτότητας το 2000-2001. Βλ. σχετικά, Δημήτρης Τζιόβας, *Η Ελλάδα από τη χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*, μετάφραση Ζωή Μπέλλα-Αρμάου, Γιάννης Στάμος, Gutenberg, Αθήνα 2022, σελ. 42-58.

και παρακάτω, στις δημόσιες πρακτικές συχνά το ένα πεδίο δανείζεται στοιχεία από το άλλο.⁴⁰²

Στον χώρο της πολιτικής ριζική μεταστροφή αποτέλεσε η έλευση του Πανελληνίου Σοσιαλιστικού Κινήματος στην εξουσία τον Οκτώβριο του 1981. Το ΠΑΣΟΚ ήταν ένα κόμμα το οποίο συνάρθρωνε στην πολιτική του φυσιογνωμία πολλούς ιδεολογικούς χαρακτηρισμούς, όπως κεντρώο, σοσιαλιστικό, ριζοσπαστικό και λαϊκιστικό. Πολλοί στοχαστές και πολιτικοί αναλυτές της εποχής αποπειράθηκαν να διερευνήσουν τις ρίζες και την ταυτότητα του κόμματος. Το 1983, το περιοδικό *Αντί* δημοσίευσε σε τρία συναπτά τεύχη του ένα σημαντικό αφιέρωμα με τίτλο «9 Χρόνια ΠΑΣΟΚ», στο οποίο εξετάστηκαν λεπτομερώς τα πολλαπλά προσώπια και η παραγμένη πορεία του κόμματος μέσα από τρεις χρονικές περιόδους. Στο πρώτο μέρος του αφιερώματος αναζητήθηκαν οι κοινωνικές ρίζες και οι πολιτικές αφετηρίες του στην προδικτατορική περίοδο και την περίοδο της Χούντας. Το δεύτερο μέρος επικεντρώθηκε στη δράση των τροτσκιστών μέσα στο ΠΑΣΟΚ και καταγράφηκε η πρώτη μεγάλη και καθοριστική ιδεολογική κρίση για την μετέπειτα εξέλιξη του κόμματος, ενώ στο τρίτο και τελευταίο μέρος, με τον εμφατικό τίτλο «Η περίοδος της γραβάτας» παρουσιάστηκε η δυναμική πορεία του κόμματος προς την εξουσία.⁴⁰³ Η ανανεωτική Αριστερά παρατηρούσε με καχυποψία την άνοδο του ΠΑΣΟΚ, κυρίως μέσα από σχετική αρθρογραφία στις στήλες των περιοδικών *Ο Πολίτης* και *Αντί*. Ενδεικτικά παραδείγματα μεταξύ πολλών άλλων αποτελούν ο Άγγελος Ελεφάντης και ο Μάκης Καβουριάρης που έθεταν ήδη από το 1977 το ερώτημα για το εάν το ΠΑΣΟΚ είναι πράγματι σοσιαλιστικό κόμμα και ο Πέτρος Ευθυμίου που διερευνούσε κατά την κρίσιμη πολιτικά περίοδο του 1985 την πολιτική συγγένεια του ΠΑΣΟΚ με την Αριστερά.⁴⁰⁴ Για τον Γιάννη Βούλγαρη το ΠΑΣΟΚ υπήρξε όλα αυτά μαζί (κεντρώο, σοσιαλιστικό, ριζοσπαστικό και λαϊκιστικό) και η συνύπαρξη όλων αυτών των χαρακτηριστικών ήταν η αιτία της αντιφατικής και πολυσυλλεκτικής του πολιτικής.⁴⁰⁵ Οι στρατηγικές επιλογές της διακυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ κατά την

⁴⁰² Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σελ. LXII.

⁴⁰³ Βλ. σχετικά, Ρούλα Ελευθερίου, «Πως το Κίνημα κινδυνεύει να θέσει εαυτόν εκτός κόμματος», *Αντί*, 240 (1983), σελ. 22-29. Ρούλα Ελευθερίου, «Από την αυτοοργάνωση στην γραφειοκρατία», *Αντί*, 241 (1983), σελ. 24-32. Ρούλα Ελευθερίου, «1976-1983: Η περίοδος της γραβάτας», *Αντί*, 242, (1983) σελ. 24-29.

⁴⁰⁴ Βλ. σχετικά, Άγγελος Ελεφάντης, Μάκης Καβουριάρης, «ΠΑΣΟΚ: λαϊκισμός ή Σοσιαλισμός», *Ο Πολίτης*, 13 (1977), σελ. 14-25. Πέτρος Ευθυμίου, «ΠΑΣΟΚ και Αριστερά. Προβλήματα συγγένειας και διαφοράς», *Αντί*, 290 (1985), σελ. 20-24. Σχετικά με το θέμα βλ. επίσης, Γιώργος Καρράς, «ΠΑΣΟΚ ή Αριστερά», *Ο Πολίτης*, 64-65 (1983), σελ. 4-7.

⁴⁰⁵ Βλ. σχετικά, Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης, 1974-1990, ό.π.*, σελ. 67.

δεκαετία του 1980 επικεντρώθηκαν σε δύο βασικούς άξονες. Ο πρώτος αφορά τη δημιουργία ενός ευρύτερου ισχυρού αντιδεξιού μετώπου, στο πλαίσιο του οποίου το ΠΑΣΟΚ κατάφερε να οικειοποιηθεί καίρια συμβολικά στοιχεία της ιστορικής Αριστεράς, αποσπώντας εν μέρει και την ανοχή της εξαιτίας της υλοποίησης μέτρων αριστερής κατεύθυνσης (αύξηση μισθών και συντάξεων, καθιέρωση ΑΤΑ, επέκταση της πενθήμερης εργασίας και του σαραντάωρου για όλους, αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης⁴⁰⁶, κ.ά).⁴⁰⁷ Όλα αυτά βέβαια μέχρι το Σταθεροποιητικό Πρόγραμμα του 1985 και την τελεσίδικη αποδοχή της ευρωπαϊκής πορείας της χώρας, όταν το κυβερνών κόμμα αναγκάστηκε να κάνει στροφή 180 μοιρών από τις αρχικές προγραμματικές του θέσεις.⁴⁰⁸ Η αριστερή απονομιμοποίηση της πολιτικής του κυβερνώντος κόμματος είχε βέβαια και τον ανάλογο αντίκτυπο στο πεδίο των δημόσιων πολιτικών για τον πολιτισμό. Από το 1985 στον τομέα της ανέγερσης πολιτικών μνημείων με θέμα την Εθνική Αντίσταση οι προσκεείμενες στο ΚΚΕ αντιστασιακές οργανώσεις με αφορμή τη σχεδιαζόμενη ανέγερση μνημείου στον Γοργοπόταμο από το υπουργείο Πολιτισμού θα αρχίσουν να διαφωνούν πλέον συστηματικά τόσο σε αισθητικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο για τον χαρακτήρα των ανεγερθέντων μνημείων που δεν αναδείκνυαν ξεκάθαρα την κομμουνιστική συμβολή στην Εθνική Αντίσταση.⁴⁰⁹

Ο δεύτερος άξονας αφορά τον λαϊκισμό ως μια σταθερή πολιτική διάσταση της ταυτότητας του λόγου και της πρακτικής του.⁴¹⁰ Σ' ένα άρθρο του στον *Πολίτη* το 1986, ο πολιτικός αναλυτής Βασίλης Καπετανγιάννης επεσήμανε ότι κάθε σοβαρή θεωρητική προσέγγιση του λαϊκιστικού φαινομένου πρέπει να λαμβάνει υπ' όψιν της μια σειρά από αναγκαίες προϋποθέσεις, όπως η μελέτη των οργανωτικών μορφών των λαϊκιστικών κομμάτων-κινήματων και η τυχόν συνύπαρξη των μορφών αυτών με άλλες παραδοσιακές μορφές, όπως το σύστημα της πολιτικής πελατείας, η εξέταση

⁴⁰⁶ Ν. 1285/1982 «Για την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης του Ελληνικού Λαού εναντίον των στρατευμάτων κατοχής 1941 - 1944» (ΦΕΚ Α' 115/20.9.1982).

⁴⁰⁷ Βλ. σχετικά, Ελισάβετ Κουλούρη, «ΚΚΕ-ΠΑΣΟΚ. Ευκαιριακές συμπράξεις», *Αντί*, 252 (1984), σελ. 16. Γιάννης Φλώρος, «Η πρόκληση του ΠΑΣΟΚ και η πασοκοποίηση της κομμουνιστικής Αριστεράς», *Αντί*, 287 (1985), σελ. 28-29.

⁴⁰⁸ Βλ. σχετικά, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σελ. ΛΠ.

⁴⁰⁹ Βλ. σχετικά, Virginia Mavrika, «The institutional role of the Hellenic Ministry of Culture in the erection of political monuments in late 20th-century Greece», στο Lia Yoka (επιμ.), *Political Monuments from the 20th to 21st Century: Memory, Form, Meaning*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2022, σελ. 182.

⁴¹⁰ Σχετικά με το θέμα βλ., Χρήστος Λυριντζής, Μιχάλης Σπουρδάκης, «Περί λαϊκισμού: Μια σύνθεση με αφορμή την ελληνική βιβλιογραφία», *Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης*, 1 (1993), σελ. 133-162.

του κοινωνικο-οικονομικού πλαισίου στο οποίο εμφανίζεται το λαϊκιστικό φαινόμενο και οι τρόποι με τους οποίους συνδέεται η άνοδος και η πτώση των λαϊκιστικών κινημάτων με τις συνθήκες αυτές, η ανάλυση της αμφίδρομης σχέσης της χαρισματικής προσωπικότητας του ηγέτη με το κόμμα - κίνημα και η επισήμανση των ιδεολογικών θεμάτων γύρω από τα οποία συγκροτείται ο λαϊκιστικός λόγος, το περιεχόμενό του, η ικανότητά του να επιβάλλει αναγνωρίσιμα πλαίσια ιδεολογικής αναφοράς σε ευρύτερες κοινωνικές ομάδες και η σχέση του με την πολιτική κινητοποίηση και ένταξη νέων κοινωνικών στρωμάτων στην πολιτική.⁴¹¹

Η συζήτηση για τον λαϊκισμό στην Ελλάδα ξεκίνησε δημόσια πριν από τις εκλογές του 1977 και συνεχίστηκε για αρκετό χρονικό διάστημα με άρθρα που εξετάζαν το φαινόμενο από διαφορετικές θεωρητικές και πολιτικές αφετηρίες, στο πλαίσιο των οποίων μετά το 1981 θα ενσωματωθεί και ο διάλογος για τις πολιτισμικές διαστάσεις του.⁴¹² Δίχως άλλο λοιπόν, η συζήτηση για τον λαϊκισμό συνδέθηκε με την αλματώδη πολιτική και εκλογική άνοδο του ΠΑΣΟΚ και τελικά την ανάληψη της ευθύνης διακυβέρνησης της χώρας με τη συντριπτική νίκη του στις εκλογές του 1981.⁴¹³ Κάποιοι αναλυτές σημειώνουν ότι ο λαϊκισμός του ΠΑΣΟΚ ήταν καρπός του αγεφύρωτου χάσματος που δεν μπορούσε να καλυφτεί μεταξύ του ριζοσπαστικού του χαρακτήρα και της πλειοψηφικής δυναμικής του στον κεντροαριστερό χώρο. Σύμφωνα με τον Γιάννη Βούλγαρη τα κύρια χαρακτηριστικά του πασοκικού λαϊκισμού ήταν «ο αρχηγικός χαρακτήρας του, ο μανιχαϊστικός λόγος, η σημειολογική κατασκευή του λαού, το αδιαφοροποίητο και το άμορφο της ίδιας της έννοιας λαός, η αδιαμεσολάβητη και παραθετική υιοθέτηση των συμφερόντων όλων σχεδόν των κοινωνικών ομάδων, οι διαθέσιμες κινητοποιημένες μάζες».⁴¹⁴ Για άλλους ο λαϊκισμός που αποδίδεται στο ΠΑΣΟΚ συνδέεται και με την αλλαγή της πολιτικής πλεύσης του το 1985. Η καταγγελία του πασοκικού δημιουργήματος ως λαϊκιστικού αποτέλεσε ένα αφήγημα αριστερής προέλευσης, καθώς η αριστερή απονομιμοποίηση

⁴¹¹ Βλ. σχετικά, Βασίλης Καπετανγιάννης, «Λαϊκισμός. Συνοπτικές σημειώσεις για μια κριτική επανεξέταση», *Ο Πολίτης*, 71 (1986), σελ. 18.

⁴¹² Για τη συλλογή σχετικών άρθρων πριν το 1981, βλ. Πέτρος Παπασαραντόπουλος (επιμ.), *ΠΑΣΟΚ και εξουσία*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1980.

⁴¹³ Από τα μέσα της δεκαετίας του '80 στον φιλοκυβερνητικό τύπο ο λαϊκισμός με τη δημαγωγική σημασία του όρου θα συνδεθεί και με την πολιτική πρακτική της Δεξιάς και τις αντιδράσεις του τότε αρχηγού της αξιωματικής αντιπολίτευσης, Κωνσταντίνου Μητσοτάκη, απέναντι στα νέα «επιβεβλημένα» οικονομικά μέτρα που έπρεπε να πάρει η κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ για την αντιμετώπιση της οικονομικής κρίσης. Βλ. σχετικά, «Και νέο λαϊκιστικό άνοιγμα της Ν.Δ. στη Βουλή», *Το Βήμα*, 14.9.1985.

⁴¹⁴ Βλ. σχετικά, Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης, 1974-1990, ό.π.*, σελ. 90-91.

της κυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ υπήρξε αποτέλεσμα τόσο της φθοράς της εξουσίας, των οικονομικών σκανδάλων και της εγκαθίδρυσης του πελατειακού κράτους όσο και της αποφασιστικής άρσης της αριστερής ανοχής απέναντι στις πολιτικές του.⁴¹⁵ Την ώρα που το ΠΑΣΟΚ και ο ηγέτης του αποδεχόταν πλήρως τη λαϊκή αισθητική, «ο λαϊκισμός ανάχθηκε για σημαντικό τμήμα των διανοούμενων όχι απλώς σε επεξηγηματική έννοια συγκεκριμένων μορφών λόγου και πολιτικών πρακτικών, αλλά σε ταυτότητα του ίδιου του ΠΑΣΟΚ και κατ' επέκταση των χρόνων όπου αυτό και ο ιδρυτής του άσκησαν την κυβερνητική εξουσία».⁴¹⁶

Στον αντίποδα το ΠΑΣΟΚ οδήγησε τη χώρα σε μια σειρά πρωτόγνωρων αλλαγών που είχαν ως στόχο την επέκταση και τον εκδημοκρατισμό των κρατικών θεσμών και δομών. Οι δημόσιες πολιτικές για τη συγκρότηση ενός κοινωνικού κράτους πρόνοιας (ΕΣΥ), η στόχευση σε συγκεκριμένες κατηγορίες πολιτών (ΚΑΠΗ και πολιτιστικά κέντρα, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, οικογενειακό δίκαιο, ισότητα των φύλων, προστασία της μητρότητας, εκπαιδευτική μεταρρύθμιση, εκδημοκρατισμός της δημόσιας διοίκησης, κ.ά), η προσπάθεια αναδιανομής του κοινωνικού πλούτου και η δημιουργία θεσμών και μέτρων για την κοινωνική συνοχή, καθώς και η άσκηση πολιτικής για την αποκέντρωση και την περιφερειακή ανάπτυξη (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. και Πολιτιστικά κέντρα⁴¹⁷) αποτελούν τα σημαντικότερα παραδείγματα υλοποίησης μιας μεταρρυθμιστικής πολιτικής που βασίστηκε στο σοσιαλδημοκρατικό μοντέλο μέριμνας, το οποίο για πρώτη φορά και σε τέτοια έκταση εισάγεται στην Ελλάδα για την εκπλήρωση καθολικών κοινωνικών δικαιωμάτων. Ωστόσο, στις περισσότερες των περιπτώσεων οι παραπάνω πολιτικές δεν αναπτύχθηκαν ορθολογικά, με αποτέλεσμα πολλές απ' αυτές να υποστούν φθορά στην αποτελεσματικότητά τους και να αποδυναμωθούν εξαιτίας του πατερναλιστικού χαρακτήρα, των πρακτικών του πελατειακού συστήματος και της στενά κομματικής επικοινωνιακής εκμετάλλευσης. Επίσης, η διόγκωση του δημόσιου τομέα εξαιτίας

⁴¹⁵ Αντώνης Λιάκος, «Περί λαϊκισμού», *Τα Ιστορικά*, 10 (1989), σελ. 13-28. Μιχάλης Σπουρδαλάκης, «ΠΑΣΟΚ. Η αλλαγή από αντισυστημικό σε καθεστωτικό κόμμα», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σελ. 446-448.

⁴¹⁶ Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σελ. LIII.

⁴¹⁷ Ο σχεδιασμός του Προγράμματος Πολιτιστικής Ανάπτυξης 1983-1987 προέβλεπε την ίδρυση των Πολιτιστικών ή Πνευματικών Κέντρων με σκοπό την υλοποίηση τριών κυρίως λειτουργιών: τη διαχύση των πολιτιστικών αγαθών σ' ολόκληρο τον κοινωνικό ιστό, την ενεργοποίηση των πολιτών στην πολιτιστική διαδικασία και την οργάνωση της συμμετοχής τους σ' αυτή. Βλ. σχετικά, Ευάγγελος Λαγός, «Πολιτιστικά κέντρα. Θεσμικές παρεμβάσεις στη διαμόρφωση του ελεύθερου χρόνου», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 477-478.

των αθρών προσλήψεων και η αύξηση των κοινωνικών δαπανών που προκάλεσαν οι μεταρρυθμιστικές πολιτικές και η ανορθολογική αντιμετώπισή τους, εκτίναξε τις κρατικές δαπάνες και το δημόσιο έλλειμμα, επιφέροντας σε βάθος χρόνου μια πολιτική συνεχούς λιτότητας εις βάρος εκείνων των κοινωνικών στρωμάτων που οι ίδιες οι πολιτικές είχαν ως στόχο να ευεργετήσουν. Το 1988 το οικονομικό επιτελείο του *Αντί*, επικαλούμενο επίσημα στατιστικά στοιχεία της εποχής αναφέρει σχετικά με το θέμα των προσλήψεων: «Από το 1981 μέχρι σήμερα το ΠΑΣΟΚ εξυγίανε το δημόσιο προσλαμβάνοντας περισσότερους από 100.000 υπαλλήλους. Έτσι, από τους 180.000 που ήταν οι εργαζόμενοι στο δημόσιο το 1981, το 1984 έφτασαν τους 228.000, το 1985 τους 252.000, το 1986 τους 266.000 και το 1987 ξεπέρασαν αισίως τους 270.000. Μόνο το 1987 για τις αμοιβές όλων αυτών το δημόσιο χρειάστηκε 775.228 εκατομμύρια δραχμές, ποσό που το 1988 αναμένεται να φτάσει τα 908.079 εκατομμύρια δραχμές».⁴¹⁸

Η οικονομική πολιτική του ΠΑΣΟΚ οδήγησε τη χώρα στη μεγέθυνση της μεσαίας τάξης και τη μεσοστρωματοποίηση της ελληνικής κοινωνίας, η οποία μετατρέπεται σε καταναλωτική, ενστερνίζεται τον δυτικό τρόπο ζωής, υιοθετεί μετανεωτερικές - ευδαιμονιστικές - ατομικιστικές πρακτικές και απομακρύνεται από τις παραδοσιακές πρακτικές και συμπεριφορές του παρελθόντος.⁴¹⁹ Οι θεωρίες περιοδολόγησης του καταναλωτικού φαινομένου στην ελληνική κοινωνία συγκλίνουν ως προς την ύπαρξη δύο διακριτών περιόδων.⁴²⁰ Την περίοδο της μεταπολεμικής οικονομικής ανάπτυξης της ελληνικής καταναλωτικής κοινωνίας από τη δεκαετία του '50 μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '70, η οποία χαρακτηρίζεται από το φαινόμενο της αστικοποίησης, την ανοδική κοινωνική κινητικότητα, την αύξηση των εμπορικών καταστημάτων λιανεμπορίου και τη σταδιακή εξοικείωση τόσο του αστικού όσο και του αγροτικού πληθυσμού με μαζικά παραγόμενα καταναλωτικά αγαθά και πρότυπα ζωής. Σ' αυτή τη φάση ο καταναλωτισμός ξεκινά να συνδέεται με την ανάπτυξη μιας υλικής και συμβολικής σχέσης των υποκειμένων με τα

⁴¹⁸ Οικονομικός, «Οι δαπάνες του δημοσίου και τα λουκάνικα», *Αντί*, 365 (1988), σελ. 38. Επίσης, σχετικά με το θέμα βλ., Δημήτρης Βενιέρης, Χρήστος Παπαθεοδώρου (επιμ.), *Η κοινωνική πολιτική στην Ελλάδα. Προκλήσεις και προοπτικές*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009. Μιχάλης Σπουρδαλάκης (επιμ.), *ΠΑΣΟΚ: Κόμμα - Κράτος - Κοινωνία*, Πατάκης, Αθήνα 1998.

⁴¹⁹ Βλ. σχετικά, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *ό.π.*, σελ. XLVI.

⁴²⁰ Σχετικά με την περιοδολόγηση του καταναλωτικού φαινομένου στην ελληνική κοινωνία, βλ. Aimée Placas, «Disrupted and Disrupting Consumption: Transformations in Buying and Borrowing in Greece», στο Evdioxios Doxiadis, Aimée Placas (επιμ.), *Living under Austerity: Greek Society in Crisis*, Berghahn books, New York 2020, σελ. 322-332.

καταναλωτικά αγαθά και τη δημιουργία μιας σειράς προσδοκιών, όπως η κοινωνική ανέλιξη των ανερχόμενων μικροαστικών και μεσαίων στρωμάτων και ο βιοτικός εξισωτισμός, ακόμα και σε συνθήκες όπου η πραγματική προοπτική οικονομικής βελτίωσης δεν υφίσταται. Η δεύτερη φάση της ελληνικής καταναλωτικής κοινωνίας αρχίζει από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 και φτάνει μέχρι το 2009 - 2010, όταν το καθεστώς της λιτότητας σηματοδοτεί αλλαγές στην καταναλωτική συμπεριφορά. Το φαινόμενο του καταναλωτισμού της συγκεκριμένης περιόδου συνδέεται άρρηκτα με τις δημοσιονομικές πολιτικές του κυβερνώντος κόμματος του ΠΑΣΟΚ και τις διαδικασίες εξευρωπαϊσμού της ελληνικής κοινωνίας και οικονομίας. Τα χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου εδράζονται σε μια σειρά κρατικών πολιτικών που υλοποιήθηκαν και διαμόρφωσαν άμεσα ή έμμεσα τους όρους, τα μέσα, τις δυνατότητες και τις μορφές κατανάλωσης. Σύμφωνα με τους μελετητές, τα χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου ταυτίζονται με: 1) την εμφάνιση νέων καταναλωτικών συμπεριφορών και πρακτικών, για τις οποίες θα ασχοληθούμε στην επόμενη ενότητα, 2) τα δημοσιονομικά καθεστάτα, τα οποία μέσω τόσο της αύξησης των κοινωνικών δαπανών όσο και της φορολογικής πολιτικής ενθάρρυναν ουσιαστικά την ιδιωτική παρά τη δημόσια κατανάλωση, 3) την ενίσχυση της τουριστικής βιομηχανίας και βιοτεχνίας, 4) την αύξηση στις εισαγωγές καταναλωτικών αγαθών πολυτελείας, 5) την αύξηση της ιδιοκατοίκησης και την προαστικοποίηση, 6) την κρατική υποβοήθηση για τη δημιουργία εμπορικών κέντρων και πολυχώρων, 7) το άνοιγμα της εγχώριας αγοράς και την είσοδο (και μέσω εξαγωγών, συγχωνεύσεων) πολυεθνικών επιχειρηματικών ομίλων στους τομείς του λιανεμπορίου (τρόφιμα, ενδυμασία, οικιακά είδη, είδη ψηφιακής τεχνολογίας) και των τηλεπικοινωνιακών υπηρεσιών, 8) την απορρύθμιση των μέσων ενημέρωσης με την είσοδο μεγάλων επιχειρηματικών ομίλων στο ραδιοτηλεοπτικό τοπίο από τα τέλη της δεκαετίας του 1980, 9) την ανάπτυξη της διαφημιστικής βιομηχανίας, 10) την είσοδο των γυναικών στην αγορά εργασίας, 11) την απορρύθμιση του λιανεμπορίου (επέκταση ωραρίου των καταστημάτων, παύση ελέγχων των τιμών), 12) την ενσωμάτωση ευρωπαϊκών οδηγιών στην εθνική νομοθεσία για την προστασία του καταναλωτή, 13) την εκμετάλλευση της αδήλωτης εργασίας, 14) την υιοθέτηση του

ευρώ από το 2002, και 15) την αυξημένη προσφορά και ζήτηση από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 των πιστωτικών προϊόντων.⁴²¹

Επίσης, στο πλαίσιο αυτού που ονομάζουμε «κοινωνία του ελεύθερου χρόνου και της διασκέδασης»⁴²² επέρχεται η εγκατάλειψη των παραδοσιακών χώρων κοινωνικοποίησης, εκείνων δηλαδή που συνέβαλαν στην έντονη συλλογικότητα και πολιτικοποίηση κατά την πρώτη φάση της Μεταπολίτευσης (σχολείο, πανεπιστήμιο, χώροι συγκέντρωσης πολιτικών νεολαιών και κομμάτων, χώροι μαζικής ψυχαγωγίας, εργασία, προεκλογικές συγκεντρώσεις, κλπ).⁴²³ Τη θέση τους τώρα παίρνουν νέοι χώροι χωρίς ταξική συνοχή που ευνοούν τις ατομικιστικές συμπεριφορές και την κοινωνική απομόνωση και είναι στενά συνδεδεμένοι με τη μαζική κουλτούρα και την οικονομία της διασκέδασης, όπως οι ντισκοτέκ και τα ροκ κλαμπ, τα ποδοσφαιρικά γήπεδα, τα φαστ φουντ και τα νέα νεανικά στέκια (καφετέριες, ηλεκτρονικά παιχνίδια, κλπ). Το φαινόμενο της ύπαρξης νέων κοινωνικών χώρων που κυριαρχούν κατά την υπό εξέταση περίοδο μπορεί να συνδεθεί με μια σειρά πολιτισμικών χαρακτηριστικών, όπως η αμερικανοποίηση της ελληνικής κοινωνικής, πολιτικής και πολιτισμικής ζωής, οι πρακτικές οικειοποίησης του ωραίου γούστου από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα που βρίσκονται σε διαδικασία ανοδικής κοινωνικής εξέλιξης η οποία εκδηλώνεται μέσα από την καταναλωτική επίδειξη και, τέλος, η δημιουργία νέων κωδίκων επικοινωνίας νεανικής προέλευσης που δεν περιορίζεται σε συγκεκριμένες κοινωνικές τάξεις και υποκουλτούρες.⁴²⁴

Ένας άλλος παράγοντας ριζικής μεταβολής του κοινωνικού προς την κατεύθυνση της εξατομίκευσης υπήρξε και το φαινόμενο της αυξανόμενης τάσης συγκέντρωσης των πολιτών στον ιδιωτικό χώρο, αφού πλέον ο οίκος είχε αλλάξει

⁴²¹ Οι πληροφορίες για τα χαρακτηριστικά του ελληνικού μεταπολιτευτικού καθεστώτος κατανάλωσης αντλήθηκαν από το Δημήτρης Λάλλας, *Κατανάλωση και καταναλωτισμός σε συνθήκες κρίσης. Ρεπερτόρια καταναλωτικής δράσης και λόγου*, ΕΚΚΕ, Αθήνα 2022, σελ. 31-34.

⁴²² Βλ. σχετικά, Αλεξάνδρα Κορωναίου (επιμ.), *Κοινωνιολογία του ελεύθερου χρόνου*, μετάφραση Κική Καψαμπέλη, Νήσος, Αθήνα 1996. Στράτος Γεωργούλας, *Η κοινωνία του ελεύθερου χρόνου*, επιμ. Αγγελική Λάλου, Πεδίο, Αθήνα 2010.

⁴²³ Για τους νέους κοινωνικούς χώρους και τους κεντρικούς μηχανισμούς κοινωνικοποίησης των νέων, βλ. Μάρω Παντελίδου-Μαλούτα, *Πολιτικές στάσεις και αντιλήψεις στην αρχή της εφηβείας. Πολιτική κοινωνικοποίηση στο πλαίσιο της ελληνικής πολιτικής κουλτούρας*, Gutenberg, Αθήνα 1987.

⁴²⁴ Βλ. σχετικά, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σελ. XLVII - XLVIII.

ριζικά και ως προς τον εμπλουτισμό του με νέα τεχνολογία και ως προς τη σηματοδότησή του σε πεδίο κοινωνικής συναναστροφής.⁴²⁵

Αυτή η στροφή προς τον ατομικισμό είναι επίσης στενά συνδεδεμένη με τις αιτιάσεις του Άλλου και τα προτάγματα της ετερότητας που εκφράστηκαν μέσα από τα ριζοσπαστικά κινήματα και τις αναδυόμενες νέες ταυτότητες, οι οποίες έφεραν δυναμικά στο προσκήνιο αιτήματα χειραφέτησης και αυτονομίας. Μολονότι, ο ριζοσπαστικός φεμινισμός, το κίνημα της ομοφυλοφιλικής κοινότητας, ο χώρος του οικολογικού ακτιβισμού και οι πρώτες εκφάνσεις του αντιεθνικισμού και των σύγχρονων διεθνών ανθρωπιστικών κινήματων συνιστούν στοιχεία που πολλές φορές ήρθαν σε αντιπαράθεση με το συντηρητικό πρόσωπο της εξουσίας, εντούτοις όλα αυτά τα κινήματα γεννιούνται κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, συναρθρώνονται με τις θεσμικές αλλαγές του ΠΑΣΟΚ και οφείλουν πολλά στη μεσοστρωματοποίηση στην οποία οδήγησε η οικονομική πολιτική του.⁴²⁶

3. Μαζικός πολιτισμός και τέχνες

Στα πολιτισμικά δρώμενα της Ελλάδας μετά το 1974, όπως υποστηρίζει ο Δημήτρης Τζιόβας, αναπτύσσονται δύο βασικές αντιλήψεις για την κουλτούρα. Η πρώτη αναφέρεται στην ουμανιστική διάσταση της κουλτούρας, η οποία βασίζεται στον ελιτίστικο ορισμό της ως εκλεκτικής επιλογής, ενώ η δεύτερη αφορά την ανθρωπολογική πρόσληψη της κουλτούρας ως ταυτότητας και τρόπου ζωής.⁴²⁷ Η ουμανιστική αντίληψη για τον πολιτισμό, όπως έχουμε ήδη αναλύσει στο πρώτο κεφάλαιο, λειτουργεί από πάνω προς τα κάτω, έχει το βλέμμα στραμμένο προς το παρελθόν, την παράδοση και την πολιτιστική κληρονομιά, προωθεί τις πνευματικές αξίες και προδιαθέτει την ύπαρξη κανόνων ιεράρχησης, σύμφωνα με τους οποίους η υψηλή κουλτούρα υπερισχύει έναντι όλων των άλλων μορφών. Αντίθετα, η αντίληψη της κουλτούρας ως τρόπου ζωής στρέφεται προς το μέλλον, προϋποθέτει τον πλουραλισμό και τη διαφοροποίηση και δίνει έμφαση στις προσωπικές επιλογές κάθε ατόμου, παραπέμποντας στην εξατομίκευση και στην τάση για απόρριψη του συλλογικού - κοινοτιστικού χαρακτήρα της κοινωνίας. Σε συνέντευξη που

⁴²⁵ Βλ. σχετικά, Richard Sennett, *Οι χρήσεις της αταξίας. Προσωπική ταυτότητα και ζωή στην πόλη*, μετάφραση Γιάννης Καραπαπάς, Τροπή, Αθήνα 2004.

⁴²⁶ Βλ. σχετικά, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σελ. XLIX.

⁴²⁷ Βλ. σχετικά, Raymond Williams, *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, Verso, London 1989.

παραχώρησε στον Γιώργο Βέλτσο το 1988 ο Jean-Francois Lyotard στο περιοδικό *Σπείρα*, αυτούσιο απόσπασμα της οποίας παραθέτει σε άρθρο του στον *Πολίτη* ο Φώτης Τερζάκης, ο Γάλλος φιλόσοφος είχε emphaticά δηλώσει ότι «*Παράλληλα με την χρεωκοπία του πολιτικού από την ίδια την πολιτική, δεν μπορούμε παρά να διαπιστώσουμε και μια χρεωκοπία του κοινωνικού από την ίδια την κοινωνία. Δεν μπορούμε πια να είμαστε μαζί. Δεν μπορούμε να είμαστε σε κοινωνία*».⁴²⁸

Αυτού του είδους η αντίληψη είναι συνυφασμένη με συνθήκες που παρέρχονται ταχύτατα ως αποτέλεσμα εξέλιξης του βιοτικού επιπέδου, της τεχνολογίας και του τρόπου ψυχαγωγίας και επικοινωνίας. Η διάκριση του δίπολου μεταξύ ουμανιστικής - υψηλής κουλτούρας και καταναλωτικής - λαϊκής κουλτούρας αμβλύνεται στη δεκαετία του '80 ως συνέπεια του μετανεωτερικού φαινομένου της ιδιωτικοποίησης των δραστηριοτήτων αναψυχής (εξατομίκευση του ελεύθερου χρόνου) και της αισθητικοποίησης της καθημερινής ζωής. Τη συγκεκριμένη εποχή η ελιτίστικη αισθητική βρίσκεται υπό απειλή και οι εκπρόσωποι της έντεχνης κουλτούρας αρχίζουν να ανησυχούν σοβαρά από την απήχηση της λαϊκής κουλτούρας και τη διάδοση του ηδονιστικού καταναλωτισμού και της στυλιστικής εξατομίκευσης. Πλέον, η διαφορά της ουμανιστικής από την καταναλωτική κουλτούρα εκδηλώνεται σε τομείς που εισήλθαν με καθυστέρηση στη διαδικασία εμπορευματοποίησης, όπως τα μέσα ενημέρωσης και η αγορά βιβλίου, ενώ σε άλλους τομείς όπου το εμπορικό είχε ήδη κάνει την εμφάνισή του, όπως η μουσική και ο κινηματογράφος, ο διχασμός της ελληνικής κουλτούρας εντάθηκε εξαιτίας των νέων πρακτικών ψυχαγωγίας (βίντεο, σκυλάδικα, κλπ.) που εισήχθησαν κατά τη συγκεκριμένη περίοδο.⁴²⁹

Από την άλλη πλευρά, η προώθηση του αυθεντικού λαϊκού πολιτισμού που προωθούσε (με επιλεκτικό οπωσδήποτε τρόπο) η ελληνική Αριστερά κατά τις περασμένες δεκαετίες ακολουθώντας σε μεγάλο βαθμό τις εξιδανικευτικές αντιλήψεις της Γενιάς του '30⁴³⁰ ως αντίβαρο στην εισβολή του αμερικανικού τρόπου ζωής δεν είχε πλέον καμία επίδραση, καθώς η προηγούμενη έντονη πολιτικοποιημένη συζήτηση μετατοπίστηκε σταδιακά στην αντιπαράθεση ανάμεσα στην υψηλή και τη

⁴²⁸ Φώτης Τερζάκης. «Υπάρχει η μεταμοντέρνα συνθήκη», *Ο Πολίτης*, 91 (1988), σελ. 64.

⁴²⁹ Βλ. σχετικά, Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σελ. 59-62.

⁴³⁰ Για το θέμα βλ. σχετικά, Γιώργος Κόκκινος, *Ο Μακρυγαννισμός. Τραγούδια για τον Μακρυγιάννη*, Θίνες, Τήνελλα, Αθήνα 2022.

λαϊκή κουλτούρα.⁴³¹ Κατά το παρελθόν το λαϊκό είχε τρεις ερμηνείες. Παρέπεμπε στο δημοτικό σε αντίθεση με το λόγιο, συνδεόταν με το συλλογικό σε αντίθεση με το ατομικό ή υποδήλωνε ταξικό προσδιορισμό με αναφορές στην περιθωριακή ή προλεταριακή προέλευση. Με την εμφάνιση της καταναλωτικής κουλτούρας στην μεταπολεμική Ελλάδα, το λαϊκό έπαψε να παραπέμπει σε κάτι αυθεντικό και άρχισε να κρίνεται σε αισθητικό και ηθικό επίπεδο, καθώς ταυτίστηκε με την υλική κουλτούρα, τον τρόπο ζωής και την ψυχαγωγία.⁴³² Με την έλευση του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία παρατηρείται μια κατάχρηση των λέξεων λαός και λαϊκός, καθώς και οι δύο συνδέθηκαν ιδεολογικά με τη μεγέθυνση της μεσαιάς τάξης και τον αριστερό λαϊκισμό της δεκαετίας του '80.⁴³³ Εντός αυτού του πλαισίου δημιουργήθηκε ο ειρωνικά υποτιμητικός χαρακτηρισμός του κουλτουριάρη που αποδίδονταν σε καλλιτέχνες και διανοούμενους από μεγάλη μερίδα της ελληνικής κοινωνίας. Άλλωστε, τόσο ο ίδιος ο Ανδρέας Παπανδρέου όσο και η υπουργός Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη, ασπαζόμενοι τη λαϊκή κουλτούρα, αν και γνώστες της υψηλής, είχαν επανειλημμένως εκφράσει δημοσίως την αποστροφή τους για τους εκπροσώπους της υψηλής διάνοησης.⁴³⁴ Το παράδοξο με αυτή την ιδεολογικοπολιτική αντίληψη, όμως, έγκειται στο γεγονός ότι κατά τη συγκεκριμένη περίοδο συχνά αναφέρονται σχέσεις μεταξύ εκπροσώπων της υψηλής κουλτούρας με το κράτος και την εξουσία. Στον χώρο των διανοούμενων, όπως χαρακτηριστικά υποστήριζαν αρκετοί πολιτικοί αναλυτές της τότε ανανεωτικής Αριστεράς, αυτό που ουσιαστικά συνέβη κατά τη δεκαετία του '80 αφορούσε στην πραγματικότητα την «αποστράτευση» μεγάλης μερίδας αριστερών διανοούμενων. *«Η αξιοπιστία των διανοούμενων της Αριστεράς αμβλύνεται και η θέση τους κοντά στους εργαζόμενους για την αλλαγή της κοινωνίας γίνεται ολοένα και πιο αμφισβητήσιμη [...]. Χρειάζεται αλλαγή πορείας, κυριολεκτικά χρειάζεται η οργάνωση της αντίστασης των αριστερών διανοούμενων απέναντι στην ισοπεδωτική επιρροή μιας γραφειοκρατίας, αναποτελεσματικής, τελματωμένης και προοδευτικά ευάλωτης στη σήψη και στη διαφθορά»*, ανέφερε σε άρθρο του στην εφημερίδα *Αυγή* στις 6.9.1987 ο Ξενοφώντας

⁴³¹ Βλ. σχετικά, στο ίδιο, σελ. 62.

⁴³² Βλ. σχετικά, στο ίδιο, σελ. 67-68.

⁴³³ Σχετικά με το θέμα, βλ. Νικόλας Σεβαστάκης, Γιάννης Σταυρακάκης, *Λαϊκισμός, αντιλαϊκισμός και κρίση*, Νεφέλη, Αθήνα 2012.

⁴³⁴ Βλ. σχετικά, Μυρσίνη Ζορμπά, *Η πολιτική του πολιτισμού*, Πατάκης, Αθήνα 2014, σελ. 334.

Γιαταγάνας.⁴³⁵ Πράγματι, στην αρθρογραφία της εποχής συχνά επιχειρήθηκε η διερεύνηση των σχέσεων των διανοούμενων με τους ιδεολογικούς και διοικητικούς κρατικούς μηχανισμούς. Ως θεωρητικός της μεταμοντέρνας σκέψης στην Ελλάδα, ο Γιώργος Βέλτσος σ' ένα άρθρο του στο *Αντί* το 1986, συνδέοντας αυτό το φαινόμενο ιδίως με την προώθηση του εθνοκεντρισμού και του λαϊκισμού, ασκεί δριμεία κριτική στον «ανεκπλήρωτο» ελληνικό μοντερνισμό υποστηρίζοντας ότι οι εγχώριοι διανοούμενοι εκπρόσωποί του στοχάζονται και κρίνουν την Ελλάδα ως μια εκδοχή της γενιάς του '30, σύμφωνα με τα προσωπικά τους κοινωνικά και πολιτικά συμφέροντα. Αντιθέτως, η μεταμοντέρνα θεώρηση, σύμφωνα πάντα με τον Έλληνα θεωρητικό, αντιπροτείνει την ανακάλυψη της Ελλάδας ως «τόπου κενού», έξω από εκδοχές και ιδεολογήματα του παρελθόντος, ενός τόπου που αμφισβήτησε τις ιδεολογικές αντιθετικές προσεγγίσεις του τύπου «Ελλάδα - Δύση», «παρελθόν-παρόν», «αληθινό - ψεύτικο», «παράδοση - πρόοδος», κ.ά. Στο ίδιο άρθρο ο Βέλτσος καταπιάνεται με τον εθνοκεντρισμό και την ιδεολογία της ελληνικότητας αλλά και τις σχέσεις των διανοούμενων με την εξουσία, το κράτος και την άρχουσα μικρομεσαία ιδεολογία, κατατάσσοντας τους Έλληνες διανοούμενους σε δύο κατηγορίες: τους λαϊκιστές και τους αριστερούς μοραλιστές. *«Παρά την πολιτιστική έκρηξη μετά το 1981 η συντηρητική τελικά ιδεολογία της “ελληνικότητας” μεταμορφώνεται σε προοδευτικό λαϊκισμό. Προτάσεις, παρεμβάσεις, εκδηλώσεις στον τομέα της έκφρασης, διαμορφώνουν τον πολιτισμό σε αμφιλεγόμενο θέαμα. [...] Η στάση των λαϊκιζόντων διανοουμένων, την άρχουσα μικρομεσαία ιδεολογία ενισχύει μάλλον παρά αποθαρρύνει. Πώς θα μπορούσε να είναι διαφορετικά όταν ο διανοούμενος λαϊκισμός a la greque είναι κι αυτός μικροαστικός. Η πολιτική εξουσία τον μεταχειρίζεται ως άλλοθι, κι αυτός με τη σειρά του χρησιμοποιεί το λαό για την εξουσία του. Ο λαϊκιστής διανοούμενος, καλλιτέχνης, θεωρητικός ή συγγραφέας, χρησιμοποιεί το λαϊκό πρόσωπο —συχνά μεταμφιέζεται σε λαϊκό— για να διαμορφώσει ένα νέο καθεστώς αρεστό και στο λαό και στην κρατική εξουσία. Έτσι, δίκτυα αυτής της νέας εξουσίας των διανοουμένων, δικτυώνουν υπουργικά γραφεία, διοικητικά συμβούλια, κρατικές επιτροπές σε ατελείωτες οριζόντιες διακλαδώσεις. [...] Ο άλλος πόλος του ζεύγματος είναι ο αριστερός μοραλιστής διανοούμενος, φανατικός του “ύφους” και του “ήθους”. [...] Ο αριστερός διανοούμενος βρίσκεται κι αυτός σ' ένα πεδίο σχέσεων δύναμης εκτός ή*

⁴³⁵ Βλ. σχετικά, Άγγελος Ελεφάντης, «Για την αποστράτευση των αριστερών διανοούμενων. Ανησυχίες της Ε.ΑΡ. και αντικειμενικές πραγματικότητες», *Ο Πολίτης*, 86 (1987), σελ. 34-37. Βασίλης Κ. Δωροβίνης, Λεωνίδα Λουλούδη, «Ο στόμαχος των διανοούμενων», *Αυγή*, 15.11.1987.

εντός του Κράτους αλλά πάντοτε εντός των θεσμών, όπως π.χ. το Πανεπιστήμιο, αντίπαλες μικρές ομάδες, μικρά περιοδικά, συναθροίσεις εντεταγμένων και ανεντάχτων.⁴³⁶

Κλείνοντας την παρένθεση για τους διανοούμενους επιστρέφουμε στο ζήτημα του μαζικού πολιτισμού. Τη δεκαετία του 1980 η μαζική κουλτούρα βρίσκεται στο απόγειό της. Το κλίμα αισιοδοξίας και οι νέοι ορίζοντες προσδοκιών που ανοίχθηκαν στην ελληνική κοινωνία ως απόρροια τόσο της οικονομικής πολιτικής όσο και των θεσμικών αλλαγών ευνόησαν τη διάχυσή της. Κατά τη συγκεκριμένη περίοδο παρατηρείται μια τάση πλουραλισμού στις πολιτισμικές συμπεριφορές και πρακτικές, η οποία είχε να κάνει με τη μεσοστρωματοποίηση της κοινωνίας, τον εκδημοκρατισμό του γούστου και την άνοδο του ατομικισμού.

Κύριο χαρακτηριστικό αυτής της διαδικασίας αποτέλεσε ο κατακλυσμός της ελληνικής κοινωνίας από έγχρωμες εικόνες που διαδίδονται χωρίς αισθητικούς φραγμούς από το χώρο της διαφήμισης, τον περιοδικό τύπο, τη μουσική βιομηχανία, την οικιακή προβολή βίντεο, την παιδική παραλογοτεχνία⁴³⁷ και αργότερα από την τηλεόραση. Το ανατρεπτικό στοιχείο που πρόσφεραν ιδίως τα ηλεκτρονικά μέσα επικοινωνίας την εποχή εκείνη ήταν η εικόνα μιας εντελώς νέας εμπειρικής πραγματικότητας, μέσα στην οποία τα όρια μεταξύ μύθου και πραγματικότητας αλλάζουν ή αλλοιώνονται. Η ταυτόχρονη συνύπαρξη διαφορετικών κατηγοριών πληροφορίας και η συνεχιζόμενη εναλλαγή θεμάτων με παρεμβολές διαφημιστικών μηνυμάτων υπονομεύει την αντίληψη του θεατή - αναγνώστη και προκαλεί σύγχυση στη συνάφεια των γεγονότων, συμβάλλοντας περαιτέρω στον κατακερματισμό της συλλογικής άποψης και εμπειρίας.⁴³⁸

⁴³⁶ Γιώργος Βέλτσος, «Διανοούμενοι μοντέρνοι, μεταμοντέρνοι, οργανικοί και ανοργάνωτοι: Διανοούμενοι πάσης Ελλάδος ενωθείτε...», *Αντί*, 319 (1986), σελ. 52-53.

⁴³⁷ Ο Χρήστος Δεμερτζόπουλος ορίζει ως παραλογοτεχνία το σύνολο των κειμένων που μπορεί να εμφανίζει τα ίδια υφολογικά και στυλιστικά χαρακτηριστικά με τα κείμενα της λόγιας λογοτεχνίας. Τα κείμενα της παραλογοτεχνίας καθορίζονται και αυτά από αισθητικά, κοινωνικά και ιστορικά κριτήρια που αναφέρονται στη συνάφεια της παραγωγής τους, αλλά διαχωρίζονται από τη λόγια παραγωγή στο επίπεδο της ομιλίας, στον τρόπο συγκρότησης του λόγου και στις μορφές πρόσληψής τους από το αναγνωστικό κοινό. Υπακούουν σε μια σειραϊκή, τυποποιημένη κατασκευή, παρουσιάζοντας έτσι τη μορφή του βιομηχανοποιημένου προϊόντος, συνδεδεμένου άμεσα με τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες παραγωγής τους. Βλ. Χρήστος Δεμερτζόπουλος, «Παραλογοτεχνία και λαϊκό μυθιστόρημα. Αμφισημίες και παραδοχές», *Διαβάζω*, 404 (2000), σελ. 102.

⁴³⁸ Σχετικά με την εικόνα της τηλεόρασης και το φαινόμενο του κατακερματισμού της εμπειρικής πραγματικότητας, βλ., Sandro Bocola, *The Art of Modernism: Art, Culture and Society from Goya to the Present Day*, Prestel, Munich, 2005. Επίσης, από τα τέλη της δεκαετίας του '60 ο Γάλλος μαρξιστής θεωρητικός Guy Debort θα ασκήσει δριμεία κριτική ενάντια στην ηγεμονία της εικόνας και του «φαίνεσθαι» ως χαρακτηριστικό φαινόμενο της δυτικής κοινωνίας του ύστερου καπιταλισμού, βλ., Guy E. Debort, *La société du spectacle*, Buchet/Chastelm, Paris 1967. Δεκατέσσερα χρόνια αργότερα ο Γάλλος φιλόσοφος Jean Baudrillard θα επικρίνει με τη σειρά του την κατασκευή των «τεχνητών» εικόνων που παράγουν κυρίως τα ηλεκτρονικά μέσα επικοινωνίας

Παράλληλα, η διάδοση των νέων τεχνολογιών της εποχής (στερεοφωνικά, βίντεο, γουόκμαν, οικιακά ηλεκτρονικά παιχνίδια, κ.ά) από το δεύτερο μισό της δεκαετίας θα επιφέρουν μια πρόωμη ανάπτυξη της εξατομικευμένης μορφής επικοινωνίας, η οποία συνιστούσε μια εύκολη, πρακτικά και οικονομικά, πρόσβαση σε μια σειρά ψυχαγωγικών προϊόντων.⁴³⁹ Η τεχνολογική ανάπτυξη γενικότερα θα απασχολήσει πολλούς αρθρογράφους και διανοούμενους της εποχής, καθώς η τεχνολογία θα αποτελέσει ένα γνωστικό αντικείμενο με αισθητικό, κοινωνικοοικονομικό, πολιτισμικό και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Ο Δημοσθένης Αγραφιώτης θα αναρωτηθεί για το εάν ένα τεχνολογικό προϊόν μπορεί να αντιμετωπισθεί ως αισθητικό αντικείμενο και ο Βασίλης Ζουναλής θα αποδώσει κοινωνικο-οικονομική διάσταση στην τεχνολογική εξέλιξη, υποστηρίζοντας ότι οι νέες τεχνολογίες προτείνουν ένα νέο οργανωτικό μοντέλο εργασίας που εξυπηρετεί την προσπάθεια του κεφαλαίου για διέξοδο από τη οικονομική κρίση και την πτωτική τάση του ποσοστού κέρδους. Την ίδια εποχή ο Γάλλος φιλόσοφος Alain Finkielkraut σε διάλεξή του στο Γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας, στις 16 Φεβρουαρίου 1988, θα επισημάνει: *«Ζούμε τη στιγμή της αποθέωσης της τεχνικής και της τεχνολογίας. Τα μαζικά μέσα έχουν κατακλύσει τη ζωή μας. Ο σύγχρονος άνθρωπος στον δυτικό κόσμο δουλεύει λιγότερο και έχει περισσότερο ελεύθερο χρόνο. Όμως σ' αυτόν τον ελεύθερο χρόνο έχουν διεισδύσει η εργαλειακή τεχνική (ως τρόπος σκέψης) και οι εξαιρετικά αυστηρές νόρμες της πολιτιστικής βιομηχανίας. Αποτέλεσμα; Η παραγωγή έργων με μοναδικό σκοπό να αρέσουν σε όσο το δυνατόν περισσότερους ανθρώπους και όσο γίνεται πιο γρήγορα [...] Κάτω από αυτές τις συνθήκες η ελευθερία της έκφρασης, η καλλιτεχνική δημιουργία, η σκέψη, είναι εξαιρετικά δύσκολο να επιβιώσουν. Τη θέση τους παίρνουν τα καταναλωτικά προϊόντα της πολιτιστικής βιομηχανίας»*.⁴⁴⁰

Από την άλλη πλευρά, παρατηρείται επίσης μια τάση προς τη φιλαναγνωσία τόσο ως προς την πολιτικοποιημένη μορφή της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου που συνέχιζε να συντηρεί το κλίμα της ιδεολογικο-πολιτικής πόλωσης, όσο και ως

και θα διατυπώσει την έννοια της «υπερπραγματικότητα» ως ένα από τα κύρια συστατικά της μεταμοντέρνας κατάστασης, βλ., Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981.

⁴³⁹ Βλ. σχετικά, Γεράσιμος Κουζέλης, *Φιλική κοινωνία ή κοινωνία χρηστών; Γνώση, υποκειμενικότητα και πολιτισμός στον κόσμο των νέων τεχνολογιών*, Κριτική, Αθήνα 2006.

⁴⁴⁰ Βλ. σχετικά, Δημοσθένης Αγραφιώτης, «Τεχνικό προϊόν, αισθητικό αντικείμενο», *Αντί*, 273 (1984), σελ. 49. Βασίλης Ζουναλής, «Νέες τεχνολογίες, μύθοι και πραγματικότητα», *Ο Πολίτης*, 81-82 (1987), σελ. 49-50. Τέτα Παπαδοπούλου, «Αλαίν Φίνκιελκροτ: Ζούμε στην εποχή της πολιτιστικής βιομηχανίας», *Αντί*, 368 (1988), σελ. 35.

προς την αμιγώς ψυχαγωγική πλευρά της, η οποία επικεντρώνονταν θεματικά στην ιδιωτική σφαίρα και σε ζητήματα σεξουαλικότητας, οικογένειας και φύλου.⁴⁴¹

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της περιόδου έχει να κάνει με τον εκδημοκρατισμό της γλώσσας μέσα από τη διάδοση στοιχείων του νεανικού γλωσσικού ιδιώματος σε ευρύτερα ηλικιακά στρώματα. Το γεγονός αυτό θα προκαλέσει την αποδοχή της βωμολοχίας και την εκτεταμένη χρήση παγκοσμιοποιημένων κωδίκων επικοινωνίας. Στη συνάντηση που διοργάνωσε από 16 - 20 Μαΐου 1984 το υφυπουργείο Νέας Γενιάς, με θέμα *Γλώσσα και νεολαία* εκφράστηκαν κάποιες ανησυχίες για τη γλώσσα αλλά η πλειοψηφία των παρεμβάσεων των εισηγητών επικεντρώθηκε στην τεχνολογική και πολιτιστική εισβολή και στην αδυναμία της πολιτικής να δώσει απαντήσεις στην παγκόσμια επικράτηση της εικόνας έναντι του λόγου. Κατά τη διάρκεια της ίδιας συνάντησης, ο Γιώργος Μπαμπινιώτης θα επισημάνει ότι η υποβάθμιση της γλώσσας συντελείται εξαιτίας της κακής χρήσης της κοινής γλώσσας και όχι λόγω της ύπαρξης αυτών των κωδίκων.⁴⁴² Ωστόσο, αρχικά στον περιοδικό τύπο και από το 1987 και μετέπειτα στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση θα υιοθετηθούν σε μεγάλο βαθμό αυτά τα γλωσσικά στοιχεία, απαξιώνοντας τόσο την τυπική όσο και τη λόγια γλωσσική έκφραση ως μη επικοινωνιακή και επομένως ξεπερασμένη.⁴⁴³

Επίσης, στις πρακτικές της συνάθροισης του πλήθους (αθλητικά γεγονότα, πορείες, κηδείες, συναυλίες, κλπ) παρατηρείται κι εδώ η δημιουργία ενός υβριδικού φαινομένου, στο οποίο συγχέονται στοιχεία της πολιτικής κουλτούρας του πλήθους και της γιορτής του δρόμου. Παράλληλα, τη θέση των πολιτικοποιημένων καλλιτεχνικών γεγονότων της πρώτης περιόδου της Μεταπολίτευσης παίρνουν κοινωνικές συναθροίσεις, όπου η κοινωνική ευδαιμονία αντικαθιστά την αγωνιστικότητα των στρατευμένων καλλιτεχνικών εκδηλώσεων του παρελθόντος. Μάλιστα, αυτού του είδους οι νέες κοινωνικές συναθροίσεις θα σηματοδοτήσουν και τον άξονα αμφισβήτησης των πολιτικών συγκεντρώσεων σε πλατείες και δρόμους,

⁴⁴¹ Βλ. σχετικά, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σελ. LXI.

⁴⁴² Βλ. σχετικά, Ρούλα Ελευθερίου, «Συνάντηση: Γλώσσα και νεολαία. Δεν είναι κρίση της γλώσσας είναι κρίση του πολιτισμού», *Αντί*, 261 (1984), σελ. 42-43.

⁴⁴³ Σχετικά με το θέμα, βλ., Γιάννης Ανδρουτσόπουλος, «Η γλώσσα των νέων σε συγκριτική προοπτική: Ελληνικά, Γαλλικά, Γερμανικά, Ιταλικά», στο *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα*, Πρακτικά της 17ης Ετήσιας Συνάντησης του Τομέα Γλωσσολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1997, σ. 562-576. Γιώργος Μπαμπινιώτης, *Η γλώσσα ως αξία. Το παράδειγμα της Ελληνικής*, τομ.1, Gutenberg, Αθήνα 1994. Γιάννης Βελούδης, «Για τη (μετα)γλώσσα των νέων», *Φιλολόγος*, 132 (2008), σελ. 207-225.

ιδίως κατά τις επόμενες δεκαετίες.⁴⁴⁴ Από την άλλη πλευρά, η ατμόσφαιρα της πόλωσης και η έκφραση του κομματικού φρονήματος θα μεταφερθούν κυρίως στους γηπεδικούς χώρους. Η ποδοσφαιροποίηση της πολιτικής και η πολιτικοποίηση του ποδοσφαίρου τροφοδοτούν τη βία και οι σχέσεις της πολιτικής με το ποδόσφαιρο, τα αθλητικά σκάνδαλα και την οπαδική βία θα αποτελέσουν αντικείμενο πολιτικού σχολιασμού από πολλούς αρθρογράφους της εποχής.⁴⁴⁵

Τέλος, όπως αναλύσαμε και προηγουμένως, η καταναλωτική συμπεριφορά του παρελθόντος αλλάζει, καθώς η κατανάλωση καθιερώνεται ως εθνική κουλτούρα που δεν γνωρίζει χωρικά και ταξικά όρια. Τη δεκαετία του '80 διαμορφώνεται μια ενιαία κουλτούρα κατανάλωσης που αφενός επηρεάζεται από τα διεθνή πρότυπα και αφετέρου επιβάλλει συστηματική γνώση, συνεχή ενημέρωση και προσαρμογή, αφού ο νέος καταναλωτισμός μετατρέπεται σε πυρήνα συγκρότησης του συνόλου των ταυτοτήτων που δημιουργούνται και συνεχώς εξελίσσονται. Οι ενδυματολογικοί κώδικες, η φροντίδα του σώματος και τα αντικείμενα τεχνολογικού, διακοσμητικού και ψυχαγωγικού χαρακτήρα νοηματοδοτούν διακριτές ομαδοποιήσεις και ταυτότητες ανεξαρτήτως των οικονομικών απαιτήσεων που επιβάλλονται για την απόκτησή τους.⁴⁴⁶ Εντός αυτού του πλαισίου θα εμφανιστεί και το φαινόμενο της αυτονόμησης του πολιτισμικού πεδίου που επιτρέπει την κατά το δοκούν χρήση στοιχείων για την κατασκευή της προσωπικής ταυτότητας, με αποτέλεσμα την υιοθέτηση πολλές φορές ετερόκλητων στοιχείων που θα οδηγήσουν στην κραυγαλέα έλλειψη καλού γούστου, η οποία θα στιγματιστεί ως κιτς αισθητική. Το φαινόμενο του κιτς θα σχολιαστεί πολλές φορές από τον τύπο της εποχής, μάλιστα το περιοδικό *Αντί* το 1984 θα πραγματοποιήσει έκθεση με αντικείμενα και θα εκδώσει ένα πολυσέλιδο αφιερωματικό λεύκωμα, με τίτλο «Κάτι το Ωραίο: μια περιήγηση στην ελληνική κακογουστιά / Kitsch - Made in Greece». Το βιβλίο θα προλογίσει η τότε

⁴⁴⁴ Βλ. σχετικά, Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σελ. LXII-LXIII και Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σελ. 65-66.

⁴⁴⁵ Βλ. σχετικά, Κώστας Γεωργιάδης, «Πολιτική και ποδόσφαιρο», *Αντί*, 379 (1988), σελ. 24-26. Γ. (;) Φιλίππου, «Επιχείρηση ποδόσφαιρο: Πολλαπλά ωφέλιμη», *Αντί*, 379 (1988), σελ. 27-29. Κώστας Γεωργιάδης, «Τα κόμματα παίζουν με το τόπι», *Αντί*, 379 (1988), σελ. 30-32. Αγγελος Ελεφάντης, «Βία στα γήπεδα. Όταν η πρόληψη είναι ατελέσφορη απομένει η στυγνή καταστολή», *Ο Πολίτης*, 73 (1986), σελ. 42-45. Σταύρος Λιβαδάς, «Φύλαθος - Ποδόσφαιρο - ΠΑΣΟΚ», *Ο Πολίτης*, 96 (1988), σελ. 10-11. Αγγελος Ελεφάντης, «Βία στα γήπεδα. Όχι άλλα δάκρυα», *Ο Πολίτης*, 103 (1990), σελ. 6-7.

⁴⁴⁶ Σχετικά με το διεθνές αυτό φαινόμενο βλ. επίσης, Jean Baudrillard, *Η καταναλωτική κοινωνία*, μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2005. Pierre Bourdieu, *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μετάφραση Κική Καψαμπέλη, Πατάκης, Αθήνα 2013. Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Gallimard, Paris 1987. Dick Hebdige, *Υποκουλτούρα: το νόημα του στυλ*, μετάφραση Έφη Καλλιφατίδη, Γνώση, Αθήνα 1988.

υπουργός Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη και στις σελίδες του θα συμπεριληφθούν πλούσιο εικονογραφικό υλικό και κείμενα ιστορικών τέχνης, κριτικών λογοτεχνίας, μουσικών, εικαστικών, αρχιτεκτόνων, ανθρωπολόγων και διανοούμενων, μεταξύ των οποίων ο Περικλής Γιαννόπουλος, ο Δημήτρης Πικιώνης, ο Νίκος Χατζηκυριάκος - Γκίκας, ο Χάρης Καμπουρίδης, ο Χρήστος Γιανναράς, ο Δημήτρης Ραυτόπουλος, ο Χρήστος Βακαλόπουλος, ο Λουκιανός Κηλαηδόνης, η Άλκη Κυριακίδου - Νέστορος, ο Πέτρος Μαρτινίδης, ο Μέντης Μποστάντζογλου (Μποστ), κ.ά. Το συνολικό εκδοτικό εγχείρημα θα ασκήσει δριμεία κριτική στην ελληνική κακογουστιά ως αποτέλεσμα της χαμένης λαϊκής αυθεντικότητας, της άκρατης εμπορευματοποίησης και του καταναλωτικού τρόπου ζωής.⁴⁴⁷ Οι Βαμβακάς και Παναγιωτόπουλος υπογραμμίζουν σχετικά ότι το κιτς και η κουλτούρα συνιστούν τη δεκαετία του 1980 δύο ανταγωνιστικούς όρους που αντιστοιχούν σε νέες αντιμαχόμενες κοινωνικές ομάδες. *«Από την μία τους περιούσιους μη προνομιούχους της πασοκικής αλλαγής που διαχειρίζονται την πρωτοφανή πολιτισμική κρίση την οποία προκαλεί η κοινωνική τους άνοδος, από την άλλη παλιές ελίτ που υπερασπίζονται τα αποκλειστικά τους δικαιώματα στο ανώτερο γούστο, αλλά και εντέλει και τον ίδιο τον τρόπο ζωής των συγχρόνων τους»*.⁴⁴⁸ Βέβαια, το πέρασμα από τη μαζική κουλτούρα του μέσου γούστου στις εξατομικευμένες πρακτικές θα ολοκληρωθεί την επόμενη δεκαετία, όταν το φαινόμενο θα συνδεθεί με την περαιτέρω μεσοστρωματοποίηση της ελληνικής κοινωνίας και την επικράτηση σε παγκόσμιο επίπεδο του νεοφιλελευθερισμού.⁴⁴⁹

Στο πλαίσιο των μετασχηματισμών που μόλις περιγράψαμε μπορεί κανείς να εντοπίσει και μια σειρά από συγκεκριμένες διεργασίες στο πολιτικό, ιδεολογικό και καταναλωτικό πεδίο, οι οποίες ήρθαν σε αλληλεπίδραση με τις μεταβαλλόμενες τάσεις της τέχνης και των γραμμάτων. Οι μορφές πολιτικοποιημένης τέχνης που εμφανίστηκαν ή αναπτύχθηκαν περαιτέρω στην πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης, αν και γνώρισαν κάμψη σε επίπεδο δημοτικότητας τη δεκαετία του '80, εντούτοις,

⁴⁴⁷ Βλ. σχετικά, Δάφνη Κουτσίκου (επιμ.), *Κάτι το Ωραίο: μια περιήγηση στην ελληνική κακογουστιά / Kitsch - Made in Greece*, Οι φίλοι του περιοδικού Αντί, Αθήνα 1984. Για την έκθεση αντικειμένων βλ. «Διοργάνωση έκθεσης για το κιτς», *Αντί*, 275 (1984), σελ. 28 και «Εικόνες από μια εκδήλωση», *Αντί*, 277 (1984), σελ. 30. Σχετικά με την κριτική του περιεχομένου της έκδοσης βλ., Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σελ. 63-64.

⁴⁴⁸ Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, *ό.π.*, σελ. XLVIII.

⁴⁴⁹ Οι πληροφορίες για τα κύρια πολιτισμικά χαρακτηριστικά της υπό εξέταση περιόδου αντλήθηκαν από τις παρακάτω πηγές: Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Πολιτισμικός πλουραλισμός», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *ό.π.*, σελ. LX - LXIX. Δημήτρης Τζιόβας, *Η Ελλάδα από τη χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*, *ό.π.*.

όπως θα φανεί και στη συνέχεια, ενσωματώθηκαν για πρώτη φορά στην κρατική μέριμνα για τον πολιτισμό. Από την άλλη πλευρά, η δεύτερη μεταπολιτευτική φάση δεν αποτελεί περίοδο πλήρους απολιτικοποίησης και ατομικισμού, αλλά μια εποχή μετάβασης, όπως υποστηρίζουν οι Βαμβακάς και Παναγιωτόπουλος, κατά την οποία ανακαλύπτονται νέες μορφές πολιτικής δραστηριοποίησης. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Νικόλαο Παπαδογιάννη, το «κοινωνικό», είτε πρόκειται για οργανωμένες πολιτικές συλλογικότητες είτε όχι, γνωρίζει έναν εντεινόμενο πειραματισμό στις σχέσεις του ατόμου με τις συλλογικότητες σε μια διαδικασία που αλληλοτροφοδοτείται από τις εξελίξεις στον χώρο της τέχνης, η οποία εκκινεί ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '70.⁴⁵⁰

Οι απόψεις του Δημήτρη Τζιόβα σχετικά με τα τεκταινόμενα στο χώρο της κινηματογραφίας στην Ελλάδα συγκλίνουν στην παραδοχή ότι από τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια μέχρι την περίοδο της οικονομικής κρίσης συντελείται μια θεματολογική μετατόπιση που οδηγεί σταδιακά στο πέρασμα από την πολιτική και την ιστορία προς την οικογένεια, την ταυτότητα του φύλου και τη μετανάστευση. Εμβληματικά παραδείγματα εκκίνησης και κατάληξης αυτού του φαινομένου προσφέρονται μέσα από τη φιλμογραφία δύο πρωταγωνιστών: του Θόδωρου Αγγελόπουλου και του Γιώργου Λάνθιμου.⁴⁵¹ Ενδεικτικά παραδείγματα εκκίνησης αυτής της μεταστροφής αποτελούν οι ταινίες που δημιουργεί ο Αγγελόπουλος τη δεκαετία του '80. Στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984), αν και δεν χάνεται η ιστορικο-πολιτική διάσταση που υπήρχε σε προηγούμενες ταινίες του, εντούτοις δίνεται περισσότερη έμφαση σε υπαρξιακές αναζητήσεις των ατόμων, όπως στη μοναξιά και στα γηρατειά, ενώ η θεματολογία του αποκτά ακόμα περισσότερο μια ανθρωποκεντρική διάσταση με τον *Μελισσοκόμο* (1986). Την ίδια εποχή πολλαπλασιάζονται και οι ταινίες με καθαρά υπαρξιακό περιεχόμενο, όπως ο *Άγγελος* (1982) του Γιώργου Κατακουζηνού και η *Ρεβάνς* (1983) του Νίκου Βεργίτη, που δίνουν έμφαση σε ζητήματα φύλου και σεξουαλικού προσανατολισμού.⁴⁵²

Τη δεκαετία του '80 εκδηλώνεται ακόμη μια στροφή που οφείλεται στην αλλαγή του τρόπου που προσεγγίζει η κομμουνιστική Αριστερά και το ΠΑΣΟΚ τις

⁴⁵⁰ Πληροφορίες για την εξέλιξη των τεχνών και των γραμμάτων κατά την υπό εξέταση περίοδο αντλήθηκαν από το Νικόλαο Παπαδογιάννη, «Ο πολιτισμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης», στο *Μεταπολίτευση 1974-1989*, Διαδικτυακό αφιέρωμα, *Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας*, 2020, doi: <http://metapolitefsi.com>.

⁴⁵¹ Βλ. σχετικά, Δημήτρη Τζιόβα, *ό.π.*, σελ. 285-308.

⁴⁵² Βλ. σχετικά, Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τ. Β', Αιγόκερος, Αθήνα 2020.

μνήμες του πρόσφατου παρελθόντος (δεκαετία του 1940 και ελληνικός εμφύλιος πόλεμος), σε συνάρτηση με τις πολιτικές συμφιλίωσης που προωθούνταν. Η συγκεκριμένη στροφή ανιχνεύεται επίσης στον χώρο της πεζογραφίας και του μυθιστορήματος και είναι στενά συνδεδεμένη με τις αλλαγές που προκύπτουν στο πεδίο της μεταμοντέρνας δυτικής ιστοριογραφίας, όπου οι αφηγήσεις σηματοδοτούν πλέον τη μετάβαση από την ιστορία στην μνημοϊστορία.⁴⁵³ Έτσι, οι μεταπολιτευτικές αφηγήσεις περνούν από την ιστορική αντικειμενικότητα στην υποκειμενικότητα της μνήμης και από την αυθεντικότητα της μαρτυρίας στην ιδιοποιημένη αφήγηση του παρελθόντος, με τέτοιο τρόπο ώστε η έρευνα των ιστορικών να εκτιμάται εξίσου με εκείνη των κοινωνικών ανθρωπολόγων, των πολιτικών επιστημόνων, των πολιτισμολόγων, των λογοτεχνών και των κινηματογραφιστών.⁴⁵⁴

Άλλες βασικές τομές που παρατηρούνται στον χώρο του κινηματογράφου ήταν στις αρχές της δεκαετίας του '80 η άνθιση του λεγόμενου εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου και από τα μέσα της δεκαετίας η γενικότερη υποχώρηση της δημοτικότητας του κινηματογράφου εξαιτίας της ανάπτυξης της τεχνολογίας του βίντεο. Όπως είδαμε και στην προηγούμενη ενότητα, η άνοδος του βιοτικού επιπέδου των μεσαίων και κατώτερων στρωμάτων συνεπάγεται μεγαλύτερη κατανάλωση οικιακών ειδών νέας τεχνολογίας, η απόκτηση των οποίων εκλαμβάνεται και ως στοιχείο βελτίωσης της κοινωνικής κατάστασης των ιδιοκτητών τους.⁴⁵⁵ Σύμφωνα με στατιστικά στοιχεία που παραθέτει ο Νικόλαος Παπαδογιάννης στην υποενότητα για τον πολιτισμό της δεύτερης μεταπολιτευτικής περιόδου στην ψηφιακή πλατφόρμα των ΑΣΚΙ, το 1986 περίπου το 10% των νοικοκυριών στην Ελλάδα υπολογίζεται ότι διέθεταν συσκευή βίντεο, ενώ το 1987 το ποσοστό αυξήθηκε σε 18%, γεγονός που ώθησε τις εταιρίες παραγωγής να προσανατολιστούν σε ταινίες που προορίζονταν για παρακολούθηση μέσω βίντεο. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, όμως, η χρήση του βίντεο για την παρακολούθηση ταινιών σταδιακά μειώνεται, εξαιτίας της

⁴⁵³ Ο όρος μνημοϊστορία επινοήθηκε από τον Jan Assmann. Βλ. σχετικά, Jan Assmann, *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism*, Cambridge MA & London, Harvard University Press 1998, σελ. 8-9.

⁴⁵⁴ Σχετικά με το θέμα, βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σελ. 137-149.

⁴⁵⁵ Βλ. σχετικά, Γιάννης Μυριζάκης, «Η διείσδυση της σύγχρονης τεχνολογίας στο ελληνικό σπίτι και η στάση των Ελληνίδων μητέρων απέναντι στη σύγχρονη τεχνολογική εξέλιξη και την πυρηνική ενέργεια», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 53 (1984), σ. 55-73.

εμφάνισης της ιδιωτικής τηλεόρασης και άλλων νέων επικοινωνιακών μέσων, όπως η δορυφορική τηλεόραση.⁴⁵⁶

Παράλληλα, με την κυβερνητική αλλαγή του 1981, το υπουργείο Πολιτισμού συνεχίζει τις προσπάθειες εκσυγχρονισμού των θεσμών και των δομών που ξεκίνησε η προηγούμενη κυβέρνηση στο χώρο του κινηματογράφου.⁴⁵⁷ Ορίζει πρόεδρο του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου (ΕΚΚ) τον διακεκριμένο συγγραφέα και κριτικό Παύλο Ζάννα, ενώ ένα χρόνο αργότερα επεξεργάζεται το νομοσχέδιο «για την προστασία και την ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης και την ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας», το οποίο καταλήγει να γίνει νόμος του κράτους το 1986. Με τη συγκεκριμένη νομοθετική πρωτοβουλία ρυθμίζονται η δομή, οι αρμοδιότητες και η λειτουργία του ΕΚΚ, το οποίο ως ανώνυμη εταιρεία περνάει στην εποπτεία του υπουργείου Πολιτισμού και καθίσταται ο κυριότερος μοχλός άσκησης της δημόσιας κινηματογραφικής πολιτικής μέχρι σήμερα.⁴⁵⁸

Στον χώρο της μουσικής το πολιτικοποιημένο τραγούδι αποκτά τη θεσμική του νομιμοποίηση στη σχολική γιορτή της επετείου για το Πολυτεχνείο,⁴⁵⁹ ενώ παράλληλα, όπως υποστηρίζει ο Παπαδογιάννης, εμφανίζονται και νέες μορφές πολιτικής δράσης, όπως προκύπτει στην περίπτωση της ταύτισης των αναρχικών με την πανκ μουσική σκηνή. Επίσης, από τα μέσα της δεκαετίας διαδίδεται στην Ελλάδα και η μουσική heavy metal, το κοινό της οποίας ήταν επίσης νεανικό, δίχως συγκεκριμένη ιδεολογική συγκρότηση και φανατικά εχθρικό απέναντι στο φαινόμενο του καταναλωτισμού.⁴⁶⁰ Άλλες μουσικές τάσεις της εποχής αποτέλεσαν η προσπάθεια να συνδυαστεί η ροκ μουσική με την έντεχνη και το ελαφρολαϊκό τραγούδι⁴⁶¹ και η αναβίωση του ρεμπέτικου, η οποία σε συνδυασμό με το ενδιαφέρον για τη δημοτική

⁴⁵⁶ Τα στατιστικά στοιχεία αντλήθηκαν από το Ursula-Helen Kassaveti, «Audio-visual consumption in the Greek VHS era: Social mobility, privatization and the VCR audiences in the 1980s», στο Kostis Kornetis, Eirini Kotsovili, Nikolaos Papadogiannis (επιμ.), *Consumption and Gender in Southern Europe since the Long 1960s*, London/New York 2016, σ. 244.

⁴⁵⁷ Βλ. σχετικά, «Τέχνη και δημόσιες πολιτικές κατά την πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης», *Κεφάλαιο Γ'* της παρούσας διατριβής, σελ. 76.

⁴⁵⁸ Ν. 1597/1986 (ΦΕΚ 68/Α'/21.5.1986).

⁴⁵⁹ Βλ. σχετικά, Γιάννης Κουρής, «Γιορτή του Πολυτεχνείου. Η εξέγερση ως σχολικός θεσμός», στο Δημήτρης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 79-81.

⁴⁶⁰ Βλ. σχετικά, Γιάννης Κολοβός, *Κοινωνικά απόβλητα: Η ιστορία της πανκ σκηνής στην Αθήνα, 1979-2015*, Αθήνα 2015. Παναγιώτης Πετρίχος, «Χέβι μέταλ. Εφηβική επιθετικότητα στον αντίποδα της κουλτούρας αμφισβήτησης», στο Δημήτρης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 652-654.

⁴⁶¹ Βλ. σχετικά, Νίκος Μποζίνης, *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα. Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες καταγωγής του και στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα 2008.

και τη βυζαντινή μουσική, καταδεικνύει μια στροφή προς το παρελθόν, τις «ρίζες», σε μια ευρύτερη διαδικασία επαναπροσέγγισης της παράδοσης κατά την οποία οι μουσικές του παρελθόντος επανασυνθέτονται και επανερμηνεύονται.⁴⁶² Η αποκατάσταση του ρεμπέτικου λαμβάνει χώρα και εξελίσσεται τόσο στον χώρο της μουσικής όσο και στο χώρο της συγγραφικής έρευνας, της κινηματογραφίας και της τηλεόρασης. Ήδη από την περίοδο της δικτατορίας, ο Ηλίας Πετρόπουλος στην έρευνά του για τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό είχε αναδείξει τον γοητευτικό και συνάμα περιθωριακό και ανυπότακτο κόσμο του ρεμπέτικου.⁴⁶³ Στο ερώτημα που θέτει ο Δημήτρης Τζιόβας για το αν η αναβίωση του ρεμπέτικου τη δεκαετία του '80 μπορεί να συνδεθεί με την επικράτηση της λαϊκής κουλτούρας, την αναγνώριση της ετερότητας και τη χειραφέτηση των αντισυμβατικών στοιχείων, η απάντηση είναι εν μέρει αρνητική, καθώς τη συγκεκριμένη περίοδο το ρεμπέτικο και κατ' επέκταση η λαϊκή κουλτούρα συνδέονται περισσότερο με το φαινόμενο της μαζικής κατανάλωσης και τα λαϊκιστικά πρότυπα των κυβερνήσεων, στο πλαίσιο των οποίων, όπως είδαμε και προηγουμένως, το λαϊκό απεκδύεται τον μανδύα της αυθεντικότητας του παρελθόντος και ταυτίζεται πλέον με το lifestyle και την ελαφρά ψυχαγωγία. Και όλα αυτά σ' ένα πολιτικό περιβάλλον όπου ο ζειμπέκικος χορός αποκτά ιδιαίτερη σημασία στη δημόσια εικόνα τόσο του πρωθυπουργού όσο και των υπουργών και βουλευτών της τότε κυβερνητικής παράταξης.⁴⁶⁴ Ο Βασίλης Τσιτσάνης πεθαίνει το 1984 και με αφορμή αυτό το γεγονός ο μουσικός Γιώργος Κοντογιάννης γράφει σχετικά με την αναβίωση του ρεμπέτικου: *«το 1980 φουντώνει η μόδα του ρεμπέτικου. Οι κομπανίες έχουν φτάσει τις πολλές εκατοντάδες, οι εναπομείναντες ρεμπέτες αναζητούν τον χαμένο χρόνο, ακολουθούν δεκάδες επανεκτελέσεις, σήριαλ, ταινίες, ανασκαφές, τυμβωρυχίες, το ρεμπέτικο τραγούδι βγαίνει στις βιτρίνες και πουλιέται χωρίς αγορανομικό έλεγχο [...] Αυτό που έκανε εκείνος (ο Τσιτσάνης) το 1946, να γίνει δηλαδή γέφυρα ανάμεσα στο ρεμπέτικο και στους λαϊκούς ακροατές ξαναγίνεται τώρα με τις κομπανίες και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, αλλά όλα πια έχουν αλλάξει. Οι ακροατές είναι τώρα μικροαστοί, το ρεμπέτικο είναι λίγο απόμακρο και δύσκολο κι όσο*

⁴⁶² Βλ. σχετικά, Eleni Kallimopoulou, *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Ashgate, Farnham 2009.

⁴⁶³ Βλ. σχετικά, Ηλίας Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα 2011.

⁴⁶⁴ Βλ. σχετικά, Σπύρος Σοφός, «Λαϊκή ταυτότητα και πολιτική κουλτούρα στη μεταδικτατορική Ελλάδα: προς μια πολιτισμική προσέγγιση του λαϊκιστικού φαινομένου», στο Νίκος Δεμερτζής (επιμ.), *Η ελληνική πολιτική κουλτούρα σήμερα*, Οδυσσέας, Αθήνα 2000, σ. 133-157.

για τους γεφυροποιούς, αλοίμονο δεν έχουν ούτε το ταλέντο, ούτε τη γνώση, ούτε την πείρα, ούτε την κρίση, ούτε το μέτρο του Τσιτσάνη. Όσοι συμμετείχαμε σ' αυτή την ιστορία της καινούργιας αναβίωσης και δεν είδαμε τους νέους ακροατές να 'ρχονται στα τραγούδια, αλλά τα τραγούδια να προσφέρονται σαν μασημένη τροφή στον καταναλωτικό κανιβαλισμό των μικροαστών - θαμώνων, αρχίσαμε να γυρίζουμε έντρομοι, πίσω- πού αλλού; -στο χάραμα».⁴⁶⁵

Σημαντική μεταστροφή παρατηρείται επίσης στο πεδίο της συγκρότησης του κοινού με την εμφάνιση ενός νέου τύπου συναυλιών, ο οποίος δεν στοχεύει πλέον στη μαζική πολιτική κινητοποίηση, όπως συνέβαινε στην πρώτη μεταπολιτευτική φάση.⁴⁶⁶ Οι συναυλίες αυτές απευθύνονταν σε μικρότερες ομάδες με χαλαρή κοινωνική και πολιτική συνοχή, ενδεικτικό παράδειγμα των οποίων αποτέλεσε το 1983 η συναυλία του Λουκιανού Κηλαηδόνη στη Βουλιαγμένη.⁴⁶⁷ Με την αισθητικοποίηση της καθημερινής ζωής και την εξατομίκευση του ελεύθερου χρόνου ως κοινωνικών φαινομένων που απορρέουν από την ίδια την πολιτική θα ασχοληθεί ο κριτικός Χρήστος Βακαλόπουλος, ο οποίος μέσα από τις στήλες του *Αντί* θα γράψει σχετικά: «*Το ότι χρειάστηκε άλλωστε θεωρητική κάλυψη, το ότι ο Γιώργος Βέλτσος ανέλαβε να υποστηρίξει στην Ελευθεροτυπία (27.7.1983) την “πρώτη μαζική μετά-πολιτική συγκέντρωση στην Ελλάδα” τι άλλο σημαίνει πέρα απ’ το ότι υπάρχει μια αγωνία για την αιμορραγία του περιεχομένου που χαρακτηρίζει αυτές τις εκδηλώσεις; Ένα πάρτυ που χρειάζεται τη θεωρία όπως χρειάστηκε τη διαφήμιση δεν είναι άραγε μια χαμένη υπόθεση; Σαν καλός (ή κακός) σημειολόγος ο Γιώργος Βέλτσος θα έπρεπε να είχε αναγνωρίσει στο εγχείρημα του Κηλαηδόνη την αναλογία με τα φεστιβάλ των νεολογίων, τις γνωστές μεθόδους δημόσιας συσπείρωσης που ισχύουν από τότε που η Αθήνα κοίταζε με δέος τον εαυτό της και συμφιλιώθηκε, θέλοντας και μη, με τη μαζικότητα. Φαίνεται όμως ότι όπως η Βουλιαγμένη λειτούργησε σαν ομοίωμα διαδήλωσης, αδειασμένο από νόημα, έτσι λειτουργεί και η θεωρία, βουλιάζοντας όλο και περισσότερο στην ιδιαίτερη (ιδιωτική θα έλεγε ο Γ. Βέλτσος) θέση που της παραχώρησαν τα κόμματα, στους βάλτους που υπάρχουν κάπου στους πρόποδες τις εξουσίας. Σαν καλός (ή κακός) κοινωνιολόγος ο Γ. Βέλτσος θα έπρεπε να είχε μυριστεί*

⁴⁶⁵ Γιώργος Κοντογιάννης, «Τα τραγούδια του θα ζουν αλλά ο Τσιτσάνης πέθανε. Σημειώσεις για μερικές πλευρές της μουσικής ιδιοφυΐας του», *Αντί*, 253 (1984), σελ. 37-38.

⁴⁶⁶ Βλ. σχετικά, Νικόλαος Παπαδογιάννης, «Ο πολιτισμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης», *ό.π.*

⁴⁶⁷ Βλ. σχετικά, Ολυμπία Κωνσταντοπούλου, «Πάρτυ στη Βουλιαγμένη», στο Δημήτρης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *ό.π.*, σ. 443-445.

από καιρό ότι η ιδιωτική σφαίρα είναι γκέτο που απλώνεται σ' όλες τις εκδηλώσεις της ζωής, ένα γκέτο που έχει καταλάβει όλους τους χώρους, μια φυλακή χωρίς τείχη που υπάρχει παντού κι ότι η πολιτική διευρύνει συνεχώς τα όρια αυτού του γκέτο». ⁴⁶⁸

Τέλος, στη δεύτερη φάση της Μεταπολίτευσης παρουσιάστηκε και ένα στυλ μουσικής κατανάλωσης που ως κύριο χαρακτηριστικό του είχε την επιθυμία για πολυτέλεια. Σ' αυτό το πλαίσιο, άρχισαν να εμφανίζονται χώροι, όπως τα κλαμπ και οι πίστες (μπουζούκια), η διακόσμηση των οποίων παρέπεμπε και αυτή σε επίδειξη χλιδής. ⁴⁶⁹ Αυτού του είδους η διασκέδαση συνδέεται με την εμφάνιση ενός νεανικού κοινού που ενστερνιζόταν έναν τρόπο ζωής, ο οποίος θα αποτελέσει για τις επόμενες δεκαετίες και την κύρια τάση στη ψυχαγωγία της νεολαίας συγκεκριμένων φοιτητικών παρατάξεων, οι οποίες χαρακτηρίζονταν από αποστροφή προς τη συλλογική δράση. ⁴⁷⁰

Στον χώρο του θεάτρου τη δεκαετία του '80 αυξάνεται ο αριθμός των θεατρικών σκηνών και η απεύθυνση των θεατρικών παραγωγών επεκτείνεται σε περισσότερα και διαφορετικά είδη κοινού. Την ίδια στιγμή ενισχύεται ο ρόλος και οι παρεμβάσεις του κράτους μέσω της δημιουργίας των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων (ΔΗΠΕΘΕ) ⁴⁷¹ και της ενίσχυσης του θεσμού των επιχορηγήσεων σε μη κρατικούς θεατρικούς φορείς, οι οποίες, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, θεσμοθετήθηκαν για πρώτη φορά και με συστηματικό τρόπο το 1979. ⁴⁷²

Στον χώρο της λογοτεχνίας και ιδίως στην ποίηση, όπως, ως ένα βαθμό, και στον κινηματογράφο και στις εικαστικές τέχνες, παρατηρείται μια έντονη στροφή

⁴⁶⁸ Χρήστος Βακαλόπουλος, «Πάρτυ στη Βουλαγμένη και πως βουλιάζει η θεωρία», *Αντί*, 239 (1983), σελ. 49.

⁴⁶⁹ Βλ. σχετικά, Νίκος Σουλιάτης, «Διεύρυνση του κοινού, εκλέπτυνση των διακρίσεων: Κοινωνική κατασκευή της ζήτησης στην αθηναϊκή συμβολική οικονομία από τα μέσα της δεκαετίας του '70 ως σήμερα», στο Δημήτρης Εμμανουήλ, Έρση Ζακοπούλου, Θωμάς Μαλούτας, Ρωζάνη Κανταντζόγλου, Ανδρομάχη Χατζηγιάννη (επιμ.), *Κοινωνικοί και χωρικοί μετασχηματισμοί στην Αθήνα του 21ου αιώνα*, ΕΚΚΕ, Αθήνα 2008, σελ. 279-317.

⁴⁷⁰ Νικόλαος Παπαδογιάννης, «Ο πολιτισμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης», *ό.π.*

⁴⁷¹ Τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα γεννήθηκαν το 1983 με πρωτοβουλία της Μελίνας Μερκούρη αντιγράφοντας τη γαλλική εμπειρία και πρακτική ως προς το περιφερειακό μοντέλο διοίκησης. Το Σεπτέμβριο του ίδιου έτους επιλέχθηκαν η Καλαμάτα, το Αγρίνιο, τα Ιωάννινα, η Λάρισα, η Βέροια και τα Χανιά. Τα πρώτα έξι ιδρύθηκαν με τη μορφή του Νομικού Προσώπου Δημοσίου Δικαίου και άρχισαν να οργανώνονται από τον Νοέμβριο του 1983. Τον επόμενο χρόνο, μετεξελίχθηκαν σε ΔΗΠΕΘΕ τα δύο κλιμάκια του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος στις Σέρρες και στην Κομοτηνή. Το 1985, με την ένταξη στον θεσμό του Δημοτικού Θεάτρου Ρούμελης, τα ΔΗΠΕΘΕ ανήλθαν σε εννέα. Δύο χρόνια αργότερα ιδρύθηκαν τα ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας και Ρόδου, ενώ από το 1992 έως το 1997 ιδρύθηκαν αυτά της Καβάλας, Βόλου, Βορείου Αιγαίου, Κοζάνης και Κέρκυρας. Βλ. σχετικά, Σοφία Τσώλη - Γεωργοπούλου (επιμ.), *Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα. Εθνική πολιτική για το θέατρο*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1999.

⁴⁷² Πληροφορίες σχετικά με τον θεατρικό χώρο κατά τη δεύτερη φάση της Μεταπολίτευσης βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το Θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σελ. 169-221.

προς την «προσωπική ζωή», ενώ παράλληλα εντοπίζεται και ένα έντονο ενδιαφέρον για την πεζογραφία και το μυθιστόρημα. Όπως αναφέρει ο Δημήτρης Τζιόβας, στη Μεταπολίτευση η δημοτικότητα της ποίησης και της πεζογραφίας μοιάζει μ' ένα εκκρεμές. Η πεζογραφία κυριαρχεί από τη δεκαετία του '90 και έπειτα, εξαιτίας της εμπορευματοποίησης του λογοτεχνικού βιβλίου, ενώ η ποίηση ανακάμπτει λίγο πριν την έναρξη της οικονομικής κρίσης. Εν τω μεταξύ, όπως ήδη έχουμε αναφέρει εξετάζοντας τη σύνδεση της νέας ελληνικής κινηματογραφίας με τη μνημοϊστορία, στο χώρο του ελληνικού μυθιστορήματος παρατηρείται επίσης ένας ανάλογος τρόπος προσέγγισης του παρελθόντος με την υιοθέτηση των ιδιωτικών αρχείων και των προφορικών μαρτυριών που αμφισβητούν τις κυρίαρχες εκδοχές της ιστορίας.

Τέλος, στον χώρο των εικαστικών τεχνών παρατηρείται επίσης ένας πλουραλισμός, συνυφασμένος με τις διεθνείς μεταμοντερνιστικές τάσεις, οι οποίες τείνουν να αναφέρονται σε μία πολιτισμική, πνευματική και δημιουργική κατάσταση που χαρακτηρίζεται από εξαιρετική πολυπλοκότητα, πολυμορφία και έλλειψη ιεραρχίας και οργανωμένης δομής. Κατά τη δεύτερη φάση της Μεταπολίτευσης, η Ελλάδα γίνεται πλήρες μέλος της Ευρωπαϊκής Κοινότητας (1981) και η ψυχροπολεμική περίοδος πνέει τα λοίσθια. Το πολιτικά κοινωνικοποιημένο κλίμα της μεταδικτατορικής περιόδου και η σχετική θεματολογία αλλάζουν ριζικά, δίνοντας τη θέση τους σε υπαρξιακά θέματα, οικολογικές απόψεις και αφηγηματικού τύπου εικαστικές προτάσεις. Οι καλλιτέχνες είναι πλέον ικανοί να υλοποιούν τις ιδέες τους με οποιοδήποτε μέσο χωρίς να είναι εγκλωβισμένοι στις αρχές της αντικειμενικότητας και του φορμαλισμού.⁴⁷³

Στις εικαστικές τέχνες η έννοια του μεταμοντέρνου είχε πολλές αντικρουόμενες εκφάνσεις. Αρχικά εκφράστηκε στην αρχιτεκτονική ως αντίδραση στην ομοιογένεια και τον φορμαλισμό.⁴⁷⁴ Αργότερα η έννοια του μεταμοντέρνου μεταφέρθηκε στη λογοτεχνία.⁴⁷⁵ Στις εικαστικές τέχνες ως όρος αφορούσε τον υφολογικό πλουραλισμό, την κρίση του μοντερνισμού και της καλλιτεχνικής

⁴⁷³ Βλ. σχετικά, Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ου Αιώνα*, τόμ. Α', ΑΔΑΜ, Αθήνα 1999, σελ. 327.

⁴⁷⁴ Βλ. σχετικά, Paolo Portoghesi, *Postmodern. The Architecture of the Postindustrial Society*, Rizzoli, New York 1983. Γιώργος Σημαιοφορίδης, Γιώργος Τζιρτζιλάκης (επιμ.), «Μετά(το)μοντέρνο», *Θέματα χώρου+τεχνών*, 16 (1985). Κώστας Μανωλίδης, «Μεταμοντερνισμός. Αρχιτεκτονική μνήμη και εικονογραφική ασυδοσία», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 320-322.

⁴⁷⁵ Βλ. σχετικά, Νάσος Βαγενάς, *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία*, Πόλις, Αθήνα 2002. Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 1987.

πρωτοπορίας, τις σχέσεις του παρελθόντος με το παρόν και τη μείξη χαρακτηριστικών της «υψηλής» και «χαμηλής» κουλτούρας. Παράλληλα, η ώσμωση αφαιρετικών μεθόδων με ρεαλιστικές αναφορές, καθώς και η υιοθέτηση προγενέστερων μοντερνιστικών τύπων και τεχνικών υποδηλώνουν την ποικιλομορφία των χαρακτηριστικών της μεταμοντέρνας τέχνης.⁴⁷⁶

Στην Ελλάδα η έννοια του μεταμοντέρνου δεν καθυστέρησε σημαντικά, ωστόσο δεν είχε την ίδια δυναμική, όπως στις ευρωπαϊκές χώρες και στις ΗΠΑ. Κάποιες ιδέες εμφανίστηκαν στις αρχές της δεκαετίας του 1980, όταν κυρίαρχο χαρακτηριστικό αποτέλεσε η επιστροφή στη ζωγραφική του τελάρου σε συνδυασμό με ύστερες τάσεις του μοντερνισμού, όπως οι εγκαταστάσεις και το βίντεο, οι επιτελεστικές δράσεις και τα περιβάλλοντα.⁴⁷⁷ Ωστόσο, η πρώτη δημόσια συζήτηση για τον μεταμοντερνισμό στη χώρα μας πραγματοποιήθηκε το 1988, στο συνέδριο που διοργάνωσε από κοινού το περιοδικό *Σπείρα* και το Γαλλικό Ινστιτούτο στην Αθήνα, με θέμα το «Μεταμοντέρνο Κίνημα». Στο πλαίσιο των διεργασιών της δεύτερης ημέρας του συνεδρίου και προκειμένου να αναλυθεί λεπτομερώς το εν λόγω καλλιτεχνικό φαινόμενο θα ακολουθήσουμε τις εισηγήσεις δύο συμμετεχόντων ιστορικών τέχνης και τριών καλλιτεχνών, της Άννας Καφέτση, της Μαρίνας Λαμπράκη-Πλάκα, του Παντελή Ξαγοράρη, του Κώστα Βαρώτσου και του Δημοσθένη Κοκκινίδη.⁴⁷⁸

Η Άννα Καφέτση θα επικεντρωθεί στην κριτική ανάγνωση δύο ακραίων περιπτώσεων αντιδραστικού μεταμοντερνιστικού λόγου για τις εικαστικές τέχνες, όπως αυτές προέκυπταν από τα κείμενα και τις εκθέσεις του Ιταλού κριτικού τέχνης και επιμελητή εκθέσεων Achille Bonito Oliva και του Γάλλου ιστορικού τέχνης Jean Clair.⁴⁷⁹ Η πρώτη περίπτωση παραπέμπει στην «έξοδο από την ιστορία» και η

⁴⁷⁶ Πληροφορίες για τα χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας τέχνης διεθνώς αντλήθηκαν από τις εξής πηγές: Hugh Honour, John Fleming, *Ιστορία της Τέχνης*, μετάφραση Ανδρέας Παππάς, Υποδομή, Αθήνα 1998. Janson Horst-Waldemar, Janson F. Antony, *Ιστορία της Τέχνης. Η δυτική παράδοση*, επιμέλεια Γιώργος Τσιούρης, Άννα Μπενάκη, μετάφραση Μαριάννα Αντωνοπούλου, Νάνσυ Κουβαράκου, ΙΩΝ, Αθήνα 2011.

⁴⁷⁷ Σχετικά με το θέμα βλ. επίσης, Θεοδωρής Μάρκογλου, «Τόπος και Αναζήτηση», στο Έφη Αγαθονίκου, Τίνα Πανδής, Θεοδωρής Μάρκογλου, Σπύρος Μάκκας (επιμ.), *Genii Loci. Ελληνική Τέχνη από το 1930 έως σήμερα*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2016, σελ. 154-156.

⁴⁷⁸ Οι εισηγήσεις των ομιλητών του συνεδρίου αντλήθηκαν από το άρθρο «Το συνέδριο για τον μεταμοντερνισμό. Post modern ή Post mortem;», *Αντί*, 368 (1988), σελ. 40-44 και από την αναδημοσίευση των πρακτικών στο «Μοντέρνο - Μεταμοντέρνο», μετάφραση Μαρία Μπαλάσκα, Institut Francais d' Athenes / Σμίλη, Αθήνα 1988.

⁴⁷⁹ Ο Achille Bonito Oliva υπήρξε στα τέλη της δεκαετίας του 1970 ο ιδρυτής του νεο-εξπρεσιονιστικού καλλιτεχνικού κινήματος της Transavanguardia, το οποίο θεωρήθηκε διεθνώς ως ένα από τα χαρακτηριστικότερα καλλιτεχνικά ρεύματα του μεταμοντερνισμού. Η καλλιτεχνική ομάδα της Transavanguardia αποτελούνταν από τους

δεύτερη στην «πορεία από την άρνηση προς την κατάφαση». Μέσα από αυτά τα δύο ρητορικά σχήματα η Ελληνίδα ιστορικός τέχνης θα περιγράψει πέντε βασικά χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας σκέψης: α) την ιστορικιστική και εκλεκτιστική στάση ως απάντηση στην εξελικτική γραμμικότητα του μοντερνισμού, β) την ρεβιζιονιστική αναθεώρηση παραγκωνισμένων από το σώμα της μοντερνικότητας καλλιτεχνών και περιόδων της ιστορίας της τέχνης, γ) την επιστροφή στο θέμα και σε προ-μοντέρνες τεχνικές και υλικά, δ) την ηρωοποίηση του καλλιτέχνη δημιουργού και την ιεροποίηση της ζωγραφικής και ε) την αποσιώπηση της εξουσιαστικής πολιτικής και κοινωνικής πραγματικότητας, μέσα από την επιστροφή στην ειδυλλιακή αντίληψη περί της τέχνης.⁴⁸⁰ Ο Παντελής Ξαγοράρης με τη σειρά του θα εστιάσει στον παράδοξο ιστορισμό της μεταμοντέρνας τέχνης που αντλεί εκλεκτικά από όλη τη στρωματογραφία της παράδοσης, αξιοποιώντας την στο καλλιτεχνικό σώμα, όχι οργανικά αλλά παρατακτικά και αποσπασματικά. Ο Κώστας Βαρώτσος θα μιλήσει για τις αλλαγές που προκύπτουν στον χώρο και τον χρόνο και θα διατυπώσει τις επιφυλάξεις του για το κίνημα του μεταμοντερνισμού, το οποίο με την φορμαλιστική στροφή του προς το παρελθόν δημιούργησε έναν μανιερισμό, ο οποίος, αν και εστιάζει στην ανάγκη για υποκειμενικότητα, εντούτοις δεν μπορεί να διατηρήσει τις απαιτούμενες ισορροπίες στο τρίπτυχο τεχνολογία - πνευματικότητα - φύση. Ο Δημοσθένης Κοκκινίδης στην εισήγησή του θα υποστηρίξει ότι η συζήτηση για τον εγχώριο εικαστικό μεταμοντερνισμό δεν μπορεί να βασιστεί στις αντιθέσεις του με τον ελληνικό μοντερνισμό, καθώς ο σχολιασμός του τελευταίου παρουσιάζεται ανεπαρκής και ασπόνδυλος, ενώ από την πλευρά της η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα θα επισημάνει ότι ο μεταμοντερνισμός συνιστά προϊόν της κρίσης της μεταβιομηχανικής εποχής. Παρουσιάζοντας τις αντιθέσεις και την αντιπαλότητα μεταξύ της μοντέρνας πρωτοπορίας και του μεταμοντερνισμού, η καθηγήτρια ιστορίας της τέχνης στην Α.Σ.Κ.Τ. θα διακρίνει μια σειρά από χαρακτηριστικά στο νέο κίνημα, όπως: α) η επιστροφή στο ένστικτο, στην αυθόρμητη χειρονομία και στην υπαρξιακή αμεσότητα του παρόντος, β) η απόρριψη της πρωτοτυπίας και η επιστροφή στη ζωγραφική και τις δόκιμες τεχνικές του παρελθόντος, γ) η εκλεκτική, μανιεριστική και δίχως ιεράρχηση αναφορά στην παράδοση, δ) η αντικατάσταση της

εξής καλλιτέχνες: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Nicola de Maria και Marco Bagnoli. Βλ. σχετικά, Achille Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde*, Politi, Milano 1980.

⁴⁸⁰ Βλ. επίσης, Άννα Καφέτση, «Μεταμοντερνισμός και μεταπρωτοπορία ως αντιμοντερνικότητα: ένα παιχνίδι προθέσεων;», *Ο Πολίτης*, 92-93 (1988), σελ. 102-104.

στιλιστικής συνέπειας με την ανομοιογένεια, την ασυνέπεια και την ασυδοσία,⁴⁸¹ ε) το πέρασμα από τον αποστολικό ρόλο του καλλιτέχνη στο παιγνίδι με την ηδονή, στ) η εγκατάλειψη της αυτοαναφορικής γλώσσας του μοντερνισμού που απευθυνόταν σ' ένα μνημένο κοινό και η επιστροφή στο περιεχόμενο και την αφήγηση, με στόχο τη διεύρυνση του κοινού και την απεύθυνση σε ευρύτερες ομάδες συλλεκτών έργων τέχνης, γεγονός το οποίο θα αποτελέσει πολλές φορές αφορμή για υπόνοιες περί λαϊκισμού και κιτς αισθητικής καθώς και κριτική αιχμή για την επιχειρούμενη εμπορευματοποίηση της τέχνης.

Στον αντίποδα άλλοι θεωρητικοί από τη θέση του αρθρογράφου την ίδια εποχή είτε αμφισβήτησαν την ύπαρξη του κινήματος του μεταμοντερνισμού είτε υποστήριξαν ότι τα νέα χαρακτηριστικά και οι αλλαγές που διαπιστώνονται συνιστούν αποκλειστικά και μόνο σημάδια τόσο της κρίσης όσο και του τέλους του ίδιου του μοντερνισμού. Η ιστορικός τέχνης Νίκη Λοϊζίδη θα γράψει: «*Κύριο χαρακτηριστικό της τέχνης της τελευταίας εικοσαετίας είναι οι τάσεις επιστροφής σε ορισμένες μορφές παραδοσιακής δημιουργίας και η υιοθέτηση μιας ιδιαίτερα κριτικής στάσης απέναντι στις αξίες του μοντερνισμού. Αν στην μοντέρνα τέχνη κυριάρχησε η ιδέα της ρήξης με την κλασική παράδοση, σήμερα φαίνεται να κυριαρχεί η ιδέα της ρήξης με την παράδοση του μοντερνισμού. Η δεύτερη αυτή διαπίστωση μας φέρνει κατά κάποιον τρόπο αντιμέτωπους με το παράδοξο, γιατί, όπως είναι γνωστό, η τέχνη του 20ου αιώνα ταυτίστηκε με την επαναστατικότητα, την αισθητική της πρόκλησης και κυρίως με την ανάγκη της διαρκούς ανανέωσης και πρωτοτυπίας. Οι νέες τάσεις που διαμορφώνονται σήμερα υιοθετούν τον όρο μεταμοντερνισμό, όχι τόσο για να προσδιορίσουν μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική πρακτική, όσο για να δηλώσουν το τέλος ή τη φθίνουσα πλέον πορεία του μοντερνισμού*».⁴⁸² Περίπου στο ίδιο μήκος κύματος αλλά υπό διαφορετική ιδεολογική σκοπιά ήταν και οι απόψεις του συγγραφέα Φώτη Τερζάκη. Από τις στήλες του *Πολίτη* άσκησε κριτική στο συνέδριο που πραγματοποιήθηκε στο Γαλλικό Ινστιτούτο, υποστηρίζοντας ότι ο μεταμοντερνισμός δεν υφίσταται ως κίνημα, καθώς δεν αποτελεί ένα συνεκτικό, ενιαίο και στατικό πολιτισμικό μόρφωμα, στο πλαίσιο του οποίου θα μπορούσε να εντοπιστεί ένα

⁴⁸¹ Σχετικά με το θέμα η Μαρίνα Λαμπράκη - Πλάκα έγραφε: «*Εικόνα, σήμα, ύλη, χρώμα, τεχνική, συναρμογές, κολλάζ, επίπεδο και τρίτη διάσταση, αφαίρεση και αναπαράσταση, συνυπάρχουν ειρηνικά σ' ένα έργο που ορίζεται ως ανομοιογένεια, ως ξετρελαμένο πεδίο που βομβαρδίζεται από εντάσεις διαφόρων προελεύσεων, όπως ακριβώς ένα πετυχημένο βίντεο κλιπ*». Μαρίνα Λαμπράκη - Πλάκα, *Ο γελοιοποιός και η αλήθεια του. Η αθέατη πλευρά της τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1991, σελ. 206.

⁴⁸² Νίκη Λοϊζίδη, «*Η κρίση του μοντερνισμού*», *Αντί*, 379 (1988), σελ. 54.

περίπλοκο σύστημα λειτουργιών και μορφών επικοινωνίας που να καθιστά νόμιμη τη χρήση ενός παρόμοιου γενικευτικού όρου. Σύμφωνα με την άποψη του Τερζάκη, εκείνο που υπάρχει είναι ο εκ θεμελίων κλονισμός ενός ιστορικού πολιτισμού που έχει διανύσει πολλές χιλιετηρίδες ζωής: του ελληνοδυτικού πολιτισμού και των ελληνοεβραϊκών αστικών και πατριαρχικών θεμελίων. Στο μεσοδιάστημα της κατάρρευσης αυτού του συμπλέγματος μορφών και αξιών, το μόνο που υπάρχει είναι οι ανοικτές διαδικασίες που κανένας δεν είναι σε θέση να προβλέψει που οδηγούν. Συμπληρωματικά για το θέμα ο συγγραφέας επισημαίνει: *«Η συζήτηση για τον μεταμοντερνισμό δεν απόκτησε τις σημερινές της διαστάσεις, στην πραγματικότητα, παρά μόνον αφού το επίκεντρο μετατοπίστηκε από το επίπεδο της καθαρά καλλιτεχνικής παραγωγής, μέσα από την παρέμβαση ορισμένων φιλοσόφων και ιδίως του Ζαν Φρανσουά Λυοτάρ. Ο Λυοτάρ, έχοντας επίγνωση αυτού που αγνοούσαν οι περισσότεροι κριτικοί, ότι δηλαδή κανένα καλλιτεχνικό ιδίωμα και κανένα κίνημα που θα δικαιολογούσε και θα υποστήριζε την έννοια του μεταμοντερνισμού δεν υπήρχε, θέλησε να τη θεμελιώσει πάνω στο συνολικό πνευματικό και κοινωνικό κλίμα που φαίνεται να διαπερνάει τις τελευταίες δεκαετίες τις κοινωνίες μας, και επινόησε την μεταμοντέρνα συνθήκη. Η κοινωνική αυτή συνθήκη προσδιορίζεται κατά τον Λυοτάρ από την έκπτωση του πολιτικού, από την απόσυρση δηλαδή όλων των τόπων που θα έκαναν δυνατή τη συνάντηση, τη συνομιλία και την επικοινωνία»*.⁴⁸³

⁴⁸³ Φώτης Τερζάκης, «Υπάρχει η μεταμοντέρνα συνθήκη;», *ό.π.*, σελ. 64.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V

Τέχνη και δημόσιες πολιτικές κατά τη δεύτερη περίοδο της Μεταπολίτευσης

1. Το Υπουργείο Πολιτισμού και οι άξονες της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής

Στις προεκλογικές εξαγγελίες του προγράμματος για τον πολιτισμό που κυκλοφόρησε λίγους μήνες πριν από τις εκλογές του Οκτωβρίου του 1981, το ΠΑΣΟΚ καταγγέλλει την ξενόφερτη καταναλωτική κουλτούρα και την κατευθυνόμενη πολιτιστική προσφορά των πολυεθνικών πολιτισμικών βιομηχανιών, με τη δέσμευση να στηρίζει την πολιτιστική δραστηριότητα που προβάλλει τα εθνικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ελληνικής ζωής.⁴⁸⁴ Στο πλαίσιο αυτού του εθνοκεντρικού ιδεολογικού μανιφέστου για τον πολιτισμό, οι καλλιτέχνες κλήθηκαν να συμμετέχουν όχι με την ιδιότητα του μορφωμένου ή του λόγιου, αλλά ως στρατευμένοι υπεύθυνοι πολίτες, επιφορτισμένοι με την ευθύνη να προστατεύσουν τον λαό από την πολιτιστική αλλοτρίωση. Η Μυρσίνη Ζορμπά αναλύει αυτές τις εξαγγελίες ως προς τη δυνατότητα υλοποίησής τους και θέτει το ερώτημα για το εάν αυτές μπορούσαν να πραγματοποιηθούν μέσα σ' ένα δημοκρατικό πολιτικό σύστημα και μια κοινωνία, όπως η ελληνική εκείνης της εποχής, που είχε ήδη ξεκινήσει να ψάχνει το δρόμο της προς την ευρωπαϊκή ολοκλήρωση. Μέσα από το συλλογισμό της Ελληνίδας ερευνήτριας αποτυπώνονται οι αυταπάτες του προγράμματος και ο λανθασμένος χειρισμός του τρόπου επικοινωνίας των κυβερνώντων με τον ελληνικό λαό, από τη στιγμή που αυτός παρέπεμπε σε λαϊκιστικές συμπεριφορές και μεθόδους που διαχέονταν στην κοινωνία ιδίως μέσω συγκεκριμένων εντύπων μαζικής επικοινωνίας. *«Την απάντηση θα έδιναν, δυστυχώς, την επαύριον των εκλογών η Αυριανή και ο αυριανισμός, ένα φαινόμενο λαϊκισμού που συντρόφευσε το ΠΑΣΟΚ από τα πρώτα κιόλας βήματά του στην εξουσία»* αναφέρει η Ζορμπά.⁴⁸⁵ Έτσι, στο αντιδεξιό ιδεολογικό σχήμα ενάντια στην πολιτιστική αλλοτρίωση θα καταλάβει βαρύνουσα θέση το *λαϊκό* και η χωρίς περιορισμούς ελευθερία έκφρασης των μικροαστικών

⁴⁸⁴ Αναφορές στον όρο της πολιτιστικής αναγέννησης σε αντιδιαστολή με εκείνον της πολιτιστικής αλλοτρίωσης εντοπίζονται ήδη από το 1977 στο πρόγραμμα του ΠΑΣΟΚ «Κατευθυντήριες γραμμές κυβερνητικής πολιτικής» Βλ. σχετικά, Μυρσίνη Ζορμπά, *Ανδρέας Παπανδρέου. Πολιτισμικό πορτραίτο*, Πεδίο, Αθήνα 2019, σελ. 147-160.

⁴⁸⁵ Μυρσίνη Ζορμπά, *Πολιτική του Πολιτισμού, ό.π.*, σελ. 320.

στρωμάτων. Με αυτό τον τρόπο στην πολιτιστική πολιτική του κυβερνώντος κόμματος, η αδιαμφισβήτητη ανάγκη για εκδημοκρατισμό των πολιτιστικών θεσμών θα συνδεθεί με την ανάδειξη της συνέχειας των πολιτισμικών ριζών του έθνους (εθνική ανεξαρτησία) και την προώθηση της αυθεντικότητας της λαϊκής πολιτιστικής δημιουργίας (λαϊκή κυριαρχία). Κι όλα αυτά σ' ένα σχήμα που, ωστόσο, δεν περιελάμβανε στην ιδεολογική του συγκρότηση τη συμμετοχή μεγάλου μέρους του υπάρχοντος κύκλου καλλιτεχνών και διανοούμενων. Η άποψη αυτή θα ισχυροποιηθεί θεσμικά από τη συμπεριφορά και τη ρητορική του ίδιου του λαοφίλου ηγέτη και τότε πρωθυπουργού Ανδρέα Παπανδρέου, ο οποίος προτιμούσε να παραμένει αποστασιοποιημένος από τα πνευματικά και καλλιτεχνικά τεκταινόμενα της εποχής. Η Μυρσίνη Ζορμπά σκιαγραφώντας το πολιτισμικό πορτραίτο του Ανδρέα Παπανδρέου, ενδεικτικά αναφέρει: «Σε αντιδιαστολή με τον Κωνσταντίνο Καραμανλή και άλλους πολιτικούς, που θεώρησαν σημαντική τη συμμετοχή τους στις συμβάσεις της καλλιτεχνικής και πνευματικής ζωής, ο Ανδρέας Παπανδρέου απείχε συστηματικά. Δεν καλλιέργησε ούτε μια στενή παρέα πνευματικών και καλλιτεχνικών φίλων, όπως το έκανε ο Καραμανλής με τον Χόρν, τον Χατζηδάκι και άλλους, ακολουθώντας τη συμβατική οδό της προβολής πνευματικών ανησυχιών και της ενίσχυσης ενός φιλότεχνου προφίλ. Κρατήθηκε επίσης μακριά από το παιχνίδι της πολιτιστικής αναδιανομής κύρους μέσω εγκαινίων, κοσμικών εκδηλώσεων, καλλιτεχνικών συναντήσεων και συναναστροφών. Η αναδιανομή κύρους τού ήταν προσφιλής στην περίπτωση των πολιτικών του φίλων, και υπήρξε αρκετές φορές γενναιόδωρος. Ποτέ όμως σε ανθρώπους του πολιτισμού, σε διανοούμενους και καλλιτέχνες, εκτός ίσως από λίγους λαϊκούς».⁴⁸⁶

Κάτω από αυτές τις προϋποθέσεις ο πρωθυπουργός διέκρινε στη Μελίνα Μερκούρη, τον ιδανικό εκπρόσωπό του, που θα μπορούσε να αναδείξει επάξια την πρόταση του ΠΑΣΟΚ για την αλλαγή, τον εκδημοκρατισμό της δημόσιας κουλτούρας και την ανάδειξη αυτού που για το κόμμα σήμαινε ο ελληνικός πολιτισμός. Η Μελίνα Μερκούρη αδιαμφισβήτητα υπήρξε μια προσωπικότητα διεθνούς εμβέλειας που συγκέντρωνε τα φώτα της δημοσιότητας και συχνά συνομιλούσε με πολιτικούς ηγέτες και προσωπικότητες της διεθνούς πολιτικής και καλλιτεχνικής ζωής. Προωθούσε την εξωστρέφεια συχνά μέσω της πολιτιστικής διπλωματίας και δημιουργούσε γέφυρες με την αριστερή διάνοηση και την

⁴⁸⁶ Μυρσίνη Ζορμπά, *Ανδρέας Παπανδρέου. Πολιτισμικό πορτραίτο*, ό.π., σελ. 182-183.

ευρωπαϊκή και παγκόσμια καλλιτεχνική σκηνή. Ωστόσο, τη συγκεκριμένη περίοδο η δημόσια πολιτική για τον πολιτισμό καθίσταται προσωποκεντρική⁴⁸⁷ και εξαντλείται στην προσωπικότητα της Ελληνίδας υπουργού, η οποία υπήρξε η μακροβιότερη υπουργός Πολιτισμού στην Ελλάδα, καθώς διετέλεσε υπουργός από το 1981 έως το 1989 και από το 1993 έως το 1994, παραμένοντας στον υπουργικό θώκο σε δεκαέξι κυβερνητικούς ανασχηματισμούς.⁴⁸⁸ Καθώς η έλλειψη συγκεκριμένου σχεδίου πολιτιστικής πολιτικής από το ΠΑΣΟΚ ήταν εμφανής και δεν προχωρούσε πέρα από τις κύριες ιδεολογικές διακηρύξεις και αρχές στις οποίες ήδη αναφερθήκαμε, η νέα υπουργός Πολιτισμού έπρεπε να αντιπαλέψει τη διγλωσσία, τις αντιφάσεις και την παραδοξότητα ενός αφηρημένου κομματικού πολιτιστικού προγράμματος που δεν προέβλεπε τον συγκερασμό της ανάδειξης της εθνικής πολιτιστικής παράδοσης με την προσαρμογή στις νέες κοινωνικές πραγματικότητες που συμβάδιζαν με τις διεθνείς πολιτιστικές τάσεις και πρακτικές. Και όλα αυτά μέσα σ' ένα εγχώριο ανομοιογενές πολιτιστικό τοπίο που έπρεπε να ανασυντεθεί, καθώς όπως emphaticά αναφέρει η Μυρσίνη Ζορμπά αποτελούσε «*μια σύνθεση από ετερόκλητα πολιτιστικά υλικά, ανθρώπους, αιτήματα, προτάσεις και ιδέες για τις τέχνες, που ξεχειλίζουν συσσωρευμένα από τον χρόνιο αποκλεισμό και τον κρατικό συντηρητισμό του παρελθόντος*».⁴⁸⁹

Εντός αυτού του πλαισίου η πολιτική ηγεσία του υπουργείου Πολιτισμού επεδίωξε να αναβαθμίσει το γόητρό του, αναδεικνύοντας τη θεσμική του σημασία για την ανάπτυξη της πολιτικής, κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής της χώρας.⁴⁹⁰ Μάλιστα στα τέλη της δεκαετίας του '80 πέτυχε ακόμη και την πολυπόθητη αύξηση

⁴⁸⁷ Σύμφωνα με επίσημα στοιχεία της Βουλής των Ελλήνων που επικαλείται το περιοδικό *Αντί*, στα πρώτα τρία χρόνια της διακυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ η απουσία της υπουργού από το ελληνικό κοινοβούλιο και η ισχνή συμμετοχή του Υπουργείου στον τομέα του κοινοβουλευτικού ελέγχου ήταν ενδεικτική του τρόπου που η υπουργός και το Υπουργείο αντιμετώπιζαν τους εκπροσώπους του νομοθετικού σώματος. Μάλιστα, το 1983 η υπουργός Πολιτισμού υπήρξε ένα από τα δύο μέλη του υπουργικού Συμβουλίου (το άλλο ήταν ο υπουργός Βορείου Ελλάδος, Βασίλης Ιντζές) που δεν πήραν τον λόγο σε καμία περίπτωση και για οποιοδήποτε θέμα στη Βουλή. Βλ. σχετικά, Γιώργος Παναγιώτου, «Η δραστηριότητα του ΥΠΠΕ στο κοινοβούλιο», *Αντί*, 227 (1983), σελ. 36.

⁴⁸⁸ Πληροφορίες για τη ζωή και το έργο της Μελίνας Μερκούρη, βλ. Φρίντα Μπιούμπι, *Μελίνα μια θεά με το διάβολο μέσα της*, Terzo books, Αθήνα 2014. Μυρσίνη Ζορμπά, *Ανδρέας Παπανδρέου. Πολιτισμικό πορτραίτο*, ό.π., σελ. 167-190. Μυρσίνη Ζορμπά, *Πολιτική του Πολιτισμού*, ό.π., σελ. 323-324, 328, 333-334, 336-339, 343.

⁴⁸⁹ Μυρσίνη Ζορμπά, *Πολιτική του Πολιτισμού*, ό.π., σελ. 333.

⁴⁹⁰ Με τον Ν. 1558/1985 (ΦΕΚ 137/Α/26.7.1985) το υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών μετονομάστηκε σε υπουργείο Πολιτισμού, επικεντρώνοντας τις αρμοδιότητές του αποκλειστικά και μόνο στα πεδία της πολιτιστικής κληρονομιάς και του σύγχρονου πολιτισμού. Τα επιστημονικά και ερευνητικά ιδρύματα περιήλθαν στο τότε Υπουργείο Έρευνας και Τεχνολογίας και οι βιβλιοθήκες και τα ιστορικά αρχεία στο Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων.

του προϋπολογισμού του Υπουργείου με την εξασφάλιση χρηματικών πόρων από τον ΟΠΑΠ και τα Κοινοτικά Διαρθρωτικά Ταμεία της Ευρωπαϊκής Κοινότητας. Σημείο αναφοράς της δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής αποτέλεσαν κυρίως τρεις σημαντικές πρωτοβουλίες: η επιστροφή των Μαρμάρων του Παρθενώνα, η πρόταση για τον θεσμό της ευρωπαϊκής πολιτιστικής πρωτεύουσας και ο περίφημος σχεδιασμός για την πολιτιστική αναγέννηση της ελληνικής περιφέρειας.

Το αίτημα της επιστροφής των Μαρμάρων από το Βρετανικό Μουσείο καταδεικνύει για άλλη μια φορά τον πάγιο εθνοκεντρικό λόγο του υπουργείου Πολιτισμού που έδινε σαφή προτεραιότητα στην πολιτιστική κληρονομιά και τον αρχαίο πολιτισμό. Το θέμα άνοιξε στις 29 Αυγούστου του 1982 στο Μεξικό, όταν η Μελίνα Μερκούρη στην ομιλία της κατά τη διάσκεψη των υπουργών Πολιτισμού της UNESCO διατύπωσε για πρώτη φορά σε επίσημο πολιτικό επίπεδο τη σχετική πρόταση.⁴⁹¹ Ωστόσο, η αναγωγή του συγκεκριμένου αιτήματος σε μείζον εθνικό ζήτημα και η σχεδόν εμμονική διατύπωσή του σε κάθε ευκαιρία από την πολιτική ηγεσία του υπουργείου Πολιτισμού έθετε σε δεύτερο πλάνο τις προτεραιότητες της πολιτιστικής πολιτικής που αφορούσαν στην αναγκαιότητα διαρθρωτικών αλλαγών και παρεμβάσεων στους τομείς τόσο της πολιτιστικής κληρονομιάς όσο και του σύγχρονου πολιτισμού. Στον τομέα της προστασίας της πολιτιστικής κληρονομιάς, η μεγαλεπήβολη ανάδειξη του ζητήματος της επιστροφής των Μαρμάρων και η απουσία ενός σύγχρονου μουσείου που θα φιλοξενούσε τα εκθέματα της Ακρόπολης κατέδειξαν τον αντιφατικό τρόπο που η κρατική πολιτική αντιμετώπιζε στην πραγματικότητα τη μέριμνα των αρχαιοτήτων. Η ανυπαρξία ενός εθνικού ιστορικού και αρχαιολογικού κτηματολογίου, η απουσία ενός εθνικού κέντρου ιστορικής και αρχαιολογικής τεκμηρίωσης, η έλλειψη ασφαλών χώρων αποθήκευσης των αρχαιοτήτων σε μουσεία και ανασκαφικούς χώρους, η απουσία εθνικής μουσειακής πολιτικής σε συνάρτηση με τον επιβεβλημένο εκσυγχρονισμό των δημόσιων μουσείων, ο εργολαβισμός και οι πράξεις τραμπουκισμού ιδιωτών σε στελέχη της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας, που υπό την ανοχή του κράτους κατέστησαν μη ουσιαστικούς και μη συστηματικούς τους σχετικούς ελέγχους, ο αφανισμός ιστορικών τόπων και μνημείων, η μη καθιερωμένη διεπιστημονική συνεργασία στη διαδικασία της προστασίας, η αριθμητική ανεπάρκεια του αναγκαίου προσωπικού

⁴⁹¹ Βλ. σχετικά, Γιώργος Τόλιας, «Ελγίνεια Μάρμαρα. Αντιιμπεριαλισμός, εθνική αποκατάσταση και πολιτισμική ταυτότητα», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *ό.π.* σελ. 164-166.

που απαιτείται για την επιστημονική προσέγγιση της έρευνας, προστασίας και ανάδειξης των μνημείων και ο μικρός αριθμός εξειδικευμένων στελεχών για την προστασία της βυζαντινής, μεταβυζαντινής και νεότερης πολιτιστικής κληρονομιάς αποτέλεσαν θλιβερές διαπιστώσεις που έρχονταν ολοένα και περισσότερο στο φως της δημοσιότητας με αφορμή το αίτημα της επιστροφής των Μαρμάρων του Παρθενώνα.⁴⁹²

Από την άλλη πλευρά, στον τομέα του σύγχρονου πολιτισμού η κυρίαρχη εθνοκεντρική ιδεολογία της πολιτικής ηγεσίας του Υπουργείου να ταυτίσει το παρόν με τα αρχαία ερείπια και όχι με τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία, ανάγοντας με αυτόν τον τρόπο σε μείζον πολιτιστικό διακύβευμα την επιστροφή των Μαρμάρων, θα επιφέρει για δεύτερη φορά μετά το 1974 την απώλεια των στόχων που την ίδια εποχή αναδεικνύονταν σε πρωταρχικό ζήτημα της πολιτιστικής πολιτικής άλλων χωρών στην Ευρώπη και παγκοσμίως, όπως ήταν η πρόσβαση και η συμμετοχή, η αποδοχή της διαφορετικότητας και η αξιοποίηση του συνόλου του πολιτισμικού αποθέματος της σύγχρονης κουλτούρας και δημιουργίας.⁴⁹³

Δεύτερη σημαντική πρωτοβουλία υπήρξε η «Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης».⁴⁹⁴ Το εν λόγω εγχείρημα συνιστούσε ένα κράμα πολιτιστικής διπλωματίας και προσωπικών επαφών της Μελίνας Μερκούρη με ξένους ηγέτες ευρωπαϊκών κρατών. Η υπουργός Πολιτισμού, πιστή στον κομματικό προσανατολισμό περί εθνικής ανεξαρτησίας θα δηλώσει σε συνέντευξή της: *«Μία από τις βασικές προτεραιότητες των εκδηλώσεων της Αθήνας είναι η προβολή της ταυτότητας και των ιδιαιτεροτήτων των λαών που συμμετέχουν: Η περιφρούρηση της πολιτιστικής ταυτότητας κάθε λαού είναι, ίσως, το κυρίαρχο πρόβλημα της εποχής μας. Με την τρομακτική ανάπτυξη της οπτικοακουστικής τεχνολογίας, ο κίνδυνος της ισοπέδωσης βρίσκεται προ των πυλών. Και όπως πολύ σωστά έχει πει και ο πρωθυπουργός, η απώλεια της πολιτιστικής ταυτότητας οδηγεί αναπόδραστα στην απώλεια της εθνικής ανεξαρτησίας»*.⁴⁹⁵ Η συγκεκριμένη πρόταση, βέβαια,

⁴⁹² Βλ. σχετικά, Λήδα Μόσχου, «Τα Ελγίνεια και τα γηγενή», *Αντί*, 293 (1985), σελ. 52-53. Βασίλης Δωροβίνη, «Η προστασία: ένα καθρέφτισμα», *Αντί*, 305 (1985), σελ. 51. Δημήτρης Κωνστάντιος, «Η έννοια και η προοπτική της προστασίας των μνημείων», *Ο Πολίτης*, 83 (1987), σελ. 34. Δημήτρης Κωνστάντιος, «Τα Μουσεία. Ο Αρχαιολογικός χώρος και ευρήματα», *Ο Πολίτης*, 95 (1988), σελ. 22-24.

⁴⁹³ Βλ. σχετικά, Μυρσίνη Ζορμπά, *Πολιτική του Πολιτισμού, ό.π.*, σελ.335.

⁴⁹⁴ Βλ. σχετικά, Μυρσίνη Ζορμπά, «Αθήνα πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης. Ένα θνησιγενές ευρωπαϊκό πολιτιστικό προφίλ», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 14-17.

⁴⁹⁵ «Θεσμόν τον εις άπαντ' εγώ θήσω χρόνον. Συνέντευξη με την Υπουργό Πολιτισμού κ. Μελίνα Μερκούρη», *Αντί*, 293 (1985), σελ. 45.

δρομολογήθηκε μετά τις εκλογές του 1985 και εντάσσεται ιδεολογικά στη νέα πολιτική ατζέντα του κυβερνώντος κόμματος στο πλαίσιο της στροφής του προς μια φιλοευρωπαϊκή πολιτική. Η ιδέα του θεσμού προτάθηκε και συμφωνήθηκε σ' ένα άτυπο Συμβούλιο των υπουργών Πολιτισμού της Ευρωπαϊκής Κοινότητας και είχε ως στόχο την προσέγγιση των λαών της Ευρώπης και την ανάδειξη του ρόλου των ευρωπαϊκών πόλεων στη δημιουργία και τη διάδοση της ευρωπαϊκής κουλτούρας. Θα πρέπει να σημειωθεί, βέβαια, ότι εκείνη την εποχή στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα ο πολιτιστικός τομέας ήταν υποβαθμισμένος. Ακόμη και στην Ενιαία Ευρωπαϊκή Πράξη, που υπογράφεται ένα χρόνο μετά τις εκδηλώσεις της Αθήνας, τα κράτη μέλη δεν κατάφεραν να εντάξουν τομείς όπως ο πολιτισμός, η παιδεία και η υγεία στις νέες κοινοτικές πολιτικές, με αποτέλεσμα το πρόβλημα της κοινοτικής αρμοδιότητας για την προώθηση των τομέων αυτών να παραμείνει ανοικτό, τουλάχιστον για τον πολιτισμό μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990.⁴⁹⁶ Για το θέμα αυτό, ο Άγγελος Ελεφάντης θα επισημάνει ότι τόσο στη Σύμβαση της Ρώμης όσο και στην Ενιαία Πράξη η Ευρώπη δεν διέκρινε στον πολιτισμό μια θεμελιώδη αρχή για την ευρωπαϊκή ολοκλήρωση. *«Απέμειναν μόνο κάποια ψιλά για μικροπανηγύρια σαν εκείνα με τις Ευρωπαϊκές Πολιτιστικές Προτεύουσες και μπόλικη φλυαρία για την ευρωπαϊκή ταυτότητα, τον ευρωπαϊκό πολιτισμό και το ευρωπαϊκό πνεύμα»* θα γράψει το 1988 στον *Πολίτη*.⁴⁹⁷

Τα εγκαίνια πραγματοποιήθηκαν με ιδιαίτερη λαμπρότητα στις 21 Ιουνίου του 1985 γύρω από τον βράχο της Ακρόπολης με κεντρικές ομιλίες του προ ολίγων μηνών εκλεγέντα προέδρου της Δημοκρατίας Χρήστου Σαρτζετάκη και του Γάλλου ομολόγου του François Mitterrand. Την τελετή παρακολούθησαν ο πρωθυπουργός Ανδρέας Παπανδρέου, ο αρχηγός της αξιωματικής αντιπολίτευσης, Κωνσταντίνος Μητσοτάκης, πλήθος άλλων πολιτικών, καθώς και εκπρόσωποι του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου, όπως οι Γιάννης Μόραλης, Κώστας Κουλεντιανός, Γιώργος Κανδύλης, Μανόλης Ανδρόνικος, Γιάννης Τσαρούχης, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Αντώνης Σαμαράκης, Ελένη Γλύκατζη - Αρβελέρ, Παύλος Ζάννας, Ανδρέας Βουτσινάς, κ.ά. Το πρόγραμμα των εκδηλώσεων ήταν εντυπωσιακό σε μέγεθος, διάρκεια και προϋπολογισμό, καθώς σε περίοδο οικονομικής λιτότητας δαπανήθηκε για την υλοποίησή του το διόλου ευκαταφρόνητο για την εποχή ποσό των

⁴⁹⁶ Βλ. σχετικά, Κ.(;) Μαλλιώρα, «Πολιτιστικός τομέας και Ευρωπαϊκή Κοινότητα», *Αντί*, 380 (1988), σελ. 51-53.

⁴⁹⁷ Άγγελος Ελεφάντης, «Για την ακριβή μας ευρωπαϊκή κουλτούρα», *Ο Πολίτης*, 98 (1988), σελ. 33.

800.000.000 δρχ. Ο σχεδιασμός παρέπεμπε σε φεστιβαλικού τύπου εκδηλώσεις κατά την οργάνωση του «μητροπολιτικού εφήμερου», το οποίο, όπως αναλύσαμε στο πρώτο κεφάλαιο, αναπτύχθηκε στις ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 ως μια νέα πρόταση για τον εκδημοκρατισμό των πολιτιστικών αγαθών. Στην αποτίμηση των εκδηλώσεων της «Αθήνας, Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης», που επιχειρεί ο Χρήστος Λάζος μέσα από τις στήλες του *Αντί*, θα αναλύσει τους κινδύνους που ελλοχεύει η γιγάντωση ανάλογων καλλιτεχνικών προγραμμάτων: «Αυτή η γενική σύλληψη διατυπώνεται και στο πρόγραμμα που έδωσε στη δημοσιότητα το ΥΠΠΕ. 650 περίπου εκδηλώσεις εκτυλίσσονται με καταγιστικούς ρυθμούς σε δεκάδες χώρους του κέντρου και της περιφέρειας, κατά το 2ο εξάμηνο του 1985. Ωστόσο, η ευφορία που γεννά σε πρώτη ματιά ο γιγαντισμός του, γρήγορα μετατρέπεται σε σκεπτικισμό. Η ένταξη όλων των εκδηλώσεων που διοργανώνονται από ποικίλους φορείς σ' ένα ενιαίο πρόγραμμα δεν είναι βέβαιο πως εξυπηρετεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τους βασικούς στόχους. Αντίθετα είναι δυνατόν να υποστηριχθεί ότι κινδυνεύει να συμβεί το αντίθετο. Να χαθούν για το μεγάλο κοινό εκδηλώσεις που απευθύνονται συνήθως σε όσους διαθέτουν μια πλούσια πολιτιστική σκευή. Ίσως, ακόμα και να νομιμοποιηθεί επίσημα μια διάκριση σε υψηλή και μαζική κουλτούρα, κατανέμοντας αντίστοιχα τα κοινά και επικυρώνοντας τους μηχανισμούς διάκρισης μέσα από τους οποίους αναγνωρίζονται».⁴⁹⁸

Η τρίτη και πιο αποτελεσματική πρωτοβουλία της πολιτιστικής πολιτικής του Υπουργείου αφορούσε την περιφερειακή ανάπτυξη. Τα Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα μπορούν να θεωρηθούν, όπως δικαίως υποστηρίζει η Ζορμπά, ως η πιο σημαντική και οργανωμένη παρέμβαση πολιτιστικής αποκέντρωσης, εκδημοκρατισμού και επένδυσης στη δημιουργία κοινού που συντελέστηκε κατά τη διακυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ τη δεκαετία του 1980.⁴⁹⁹ Επιπλέον, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, η Θεσσαλονίκη θα αποτελέσει επίκεντρο για την άσκηση της δημόσιας πολιτικής για τον πολιτισμό, ενώ, παράλληλα, όπως προκύπτει από τα αρχεία του

⁴⁹⁸ Χρήστος Λάζος, «Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1985. Μια σύντομη αποτίμηση», *Αντί*, 293 (1985), σελ. 46.

⁴⁹⁹ Βλ. σχετικά, Μυρσίνη Ζορμπά, *Πολιτική του Πολιτισμού*, ό.π., σελ. 337. Η θεατρολόγος Αγγελική Πανταλέων θεωρεί ότι η επιτυχία του θεσμού ως προς την υλοποίησή του ήταν περιορισμένη εξαιτίας των επιλογών του θεατρικού ρεπερτορίου, του αυξανόμενου ελλείμματος των δημοτικών ταμείων, της επιλογής των καλλιτεχνικών διευθυντών και των συγκρούσεων σε τοπικό επίπεδο που δεν επέτρεψαν σε όλους τους νεοσύστατους θεατρικούς οργανισμούς να δικαιώσουν την ύπαρξή τους. Βλ. σχετικά, Αγγελική Πανταλέων, «ΔΗΠΕΘΕ. Η περιορισμένη επιτυχία της θεατρικής αποκέντρωσης», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), ό.π., σελ. 117-119.

ΥΠΠΟ, θα αυξηθούν και οι πιστώσεις του Υπουργείου για τη χρηματοδότηση δράσεων και υποδομών στην ελληνική περιφέρεια.

2. Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τη δεκαετία του '80.

Για τον εικαστικό χώρο η δεκαετία του 1980 συνιστά μια μεταβατική περίοδο στην οποία διαμορφώνονται μια σειρά από πολυμορφικά καλλιτεχνικά σχήματα που εξελίσσονται μέχρι τα μέσα της επόμενης δεκαετίας και θα οδηγήσουν σ' αυτή που ο ιστορικός τέχνης Γιάννης Κολοκοτρώνης εντοπίζει ως τρίτη περίοδο της ελληνικής μεταπολιτευτικής εικονοποιίας, η οποία ξεκινά το 1994 και φτάνει μέχρι τις μέρες μας. Χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου ήταν η πολυσημία των εικόνων, η ισότιμη αντιμετώπιση των παραδόσεων των λαών, ως απότοκο της παγκοσμιοποιημένης σκέψης και της ηθικής της διαπολιτισμικότητας και η δυσκολία των θεωρητικών της τέχνης να ταξινομήσουν τους μετασχηματισμούς που υφίστανται οι παραδοσιακές μεθοδολογίες.⁵⁰⁰ Η απαρχή των παραπάνω χαρακτηριστικών εκδηλώνεται λοιπόν τη δεκαετία του 1980, όταν οι νεότεροι καλλιτέχνες θεωρώντας αυτονόητο το ζήτημα της ταυτότητας στρέφονται στη μελέτη άλλων πολιτισμών και αρχίζουν να διερευνούν τον ρόλο της εικόνας μέσα από την εξέλιξη της τεχνολογίας και την αλλαγή των μοντέλων και προτύπων αντίληψης που την διέπουν.⁵⁰¹

Ο ιστορικός τέχνης Χάρης Σαββόπουλος περιγράφει τη μεταμοντέρνα συνθήκη μέσα από την ανάλυση των καλλιτεχνικών γεγονότων που λαμβάνουν χώρα διεθνώς τη δεκαετία του '80. Θεωρεί ότι ο μεταμοντερνισμός αποτελεί επακόλουθο των μετασχηματισμών που υφίστανται οι δομές του καπιταλιστικού συστήματος σε οικονομικό, πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο, κατά τη μεταστροφή του προς την γιγάντωση της ελεύθερης οικονομίας, τον άκρατο ανταγωνισμό και τον νεοφιλελευθερισμό της Σχολής του Σικάγου που εισήγαγαν με τις πολιτικές τους οι Ronald Reagan και Margaret Thatcher στις αρχές της δεκαετίας του 1980.⁵⁰² Όπως ήδη έχουμε αναφερθεί εξετάζοντας τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά της περιόδου, αυτά που δεσπόζουν τη συγκεκριμένη περίοδο είναι το ατομικό έναντι του

⁵⁰⁰ Βλ. σχετικά, Γιάννης Κολοκοτρώνης, *Νέα Ελληνική Τέχνη 1974-2004*, Ίδρυμα Θρακικής Τέχνης και Παράδοσης, Ξάνθη 2007, σελ. 16 -19.

⁵⁰¹ Βλ. σχετικά, Μάνος Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον. Έξι αιώνες Ελληνική Ζωγραφική*, τ. β', Μίλητος, Αθήνα 2001, σελ. 338.

⁵⁰² Βλ. σχετικά, Fredric Jameson, *Το Μεταμοντέρνο ή η Πολιτισμική λογική του Ύστερου Καπιταλισμού*, μετάφραση Γιώργος Βάρσος, Νεφέλη, Αθήνα 1999.

συλλογικού και το επιμέρους έναντι του καθολικού, χαρακτηριστικά που με τη σειρά τους οδηγούν στην ακατάσχετη ανομοιογένεια, στην ασυνέχεια και στον κατακερματισμό του αισθητικού νοήματος. Εντός αυτού του πλαισίου η τέχνη οδηγείται σε υποταγή και αποκλεισμούς εξαιτίας της διασύνδεσής της με τα δίκτυα διακίνησης, την οικονομία και τις επενδύσεις. Έτσι, η κατάρρευση της Wall Street το 1987 θα επιφέρει αναπόφευκτα ένα τέλος στο διεθνές φαινόμενο της μακράς περιόδου των μεγάλων επενδύσεων και των εξωπραγματικών τιμών στην αγορά έργων νεότερης και σύγχρονης τέχνης, που είχε ως αφετηρία τις αρχές της δεκαετίας. Από το 1980, όπως υποστηρίζει ο Σαββόπουλος, θα διαμορφωθούν, ωστόσο, δύο καλλιτεχνικές αντιλήψεις. Η πρώτη συνδέεται με καλλιτέχνες που επέλεξαν να εμπλακούν στο παιχνίδι της αγοράς και η δεύτερη με συναδέλφους τους που επιθυμούσαν να εναντιωθούν στο υφιστάμενο καπιταλιστικό σύστημα, με αποτέλεσμα στη συνολική καλλιτεχνική παραγωγή της περιόδου να κυριαρχούν ο πλουραλισμός και η πολυμορφία.⁵⁰³ Ο εικαστικός Κώστας Χριστόπουλος σε άρθρο του στην *Αυγή* θα γράψει σχετικά: «Κάθε απόπειρα απόδοσης της ιδιότητας του κυρίαρχου, σε κάποιο καλλιτεχνικό ρεύμα, θα πέφτει έκτοτε στο κενό. Ο θεωρητικός περί την τέχνη λόγος θα αρκестεί στο να επινοήσει νεολογισμούς, οι οποίοι αντικατοπτρίζουν το γενικευμένο καθεστώς της ασάφειας και της ακατανοησίας».⁵⁰⁴

Σημεία εκκίνησης για την εξέταση της δεκαετίας του '80 στην Ελλάδα αποτελούν δύο σημαντικά γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στις αρχές της δεκαετίας: η επιστροφή των ξενιτεμένων καλλιτεχνών, οι οποίοι καταλαμβάνουν πλέον θεσμικές θέσεις διδασκαλίας κυρίως στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, όπως ο Νίκος Κεσσανλής το 1981, και η αποχώρηση το 1983 του Γιάννη Μόραλη, ο οποίος υπήρξε εκλεγμένος καθηγητής στην ΑΣΚΤ από τον Φεβρουάριο του 1948 και το έργο του είχε συνδεθεί με τη λογοτεχνική γενιά του '30.⁵⁰⁵

⁵⁰³ Βλ. σχετικά, Χάρης Σαββόπουλος, *Ερμηνείες του πραγματικού. Η σύγχρονη τέχνη στη δεκαετία του 1980*, Πλέθρον, Αθήνα 2009.

⁵⁰⁴ Κώστας Χριστόπουλος, «Η τέχνη μετά το τέλος της», *Η Αυγή*, 5.9.2010.

⁵⁰⁵ Για τη ζωή και το έργο των δύο κορυφαίων Ελλήνων δημιουργών βλ. ενδεικτικά, Γιάννης Μπόλης, *Γιάννης Μόραλης*, Αδάμ, Αθήνα 2005. Κυριάκος Κουτσομάλλης (επιμ.), *Ι. Μόραλης. Μια ανίχνευση*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελιζας Γουλανδρή - Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος 2008. Άννυ Μάλαμα (επιμ.), *Τιμή στον Γιάννη Μόραλη*, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα 2011. Nikos Kessanlis, *Grecia - Biennale di Venezia*, Υπουργείο Πολιτισμού - Διεύθυνση Καλών Τεχνών, Αθήνα 1988. Γιώργος Τζιρτζιλάκης (επιμ.), *Νίκος Κεσσανλής*, μετάφραση Νίκος Δασκαλοθανάσης, Αδάμ, Αθήνα 1998. Τίνα Πανδή, *Νίκος Κεσσανλής: Από την ύλη στην εικόνα*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2007. Θανάσης Μουτσόπουλος, *Νίκος Κεσσανλής. Ο Ριζοσπαστικός* (σειρά: Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί), Alter Ego MME A.E., Αθήνα 2009.

Όλα δείχνουν λοιπόν ότι η σκυτάλη του διδακτικού έργου τώρα περνάει στα χέρια των εκπροσώπων της γενιάς του '60. Η περίπτωση του Νίκου Κεσσανλή είναι χαρακτηριστική της αλλαγής που επέρχεται στη Σχολή, καθώς οι μαθητές του ενθαρρύνονται να εγκαταλείψουν τις παραδοσιακές μορφές ζωγραφικής, πειραματιζόμενοι με διάφορα υλικά, ιδίως στον χώρο των κατασκευών, στα περιβάλλοντα και στις εγκαταστάσεις. Στον αντίποδα και πάντα εντός του διδακτικού πλαισίου μια νέα γενιά μαθητών που διεκδικεί το δικαίωμα στην αφήγηση εκκολάπεται, έχοντας ως πρότυπα τους ζωγράφους Γιώργο Βακιρτζή, Ηλία Δεκουλάκο, Χρίστο Καρά, Δημοσθένη Κοκκινίδη, Παναγιώτη Τέτση, Δημήτρη Μυταρά, Αλέκο Φασιανό, κ.ά.⁵⁰⁶ Οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες έχοντας υπερβεί τα στερεότυπα της παραδοσιακής αντίληψης περί ζωγραφικής συγκροτούσαν τώρα τον έτερο πόλο της σύγχρονης ελληνικής δημιουργίας που βρίσκονταν σε γόνιμη αντιπαράθεση με εκείνον του Νίκου Κεσσανλή και του Βλάση Κανιάρη.⁵⁰⁷ Μάλιστα, οι τάσεις αυτές από τα μέσα της δεκαετίας θα δημιουργήσουν δύο αντίπαλα θεωρητικά στρατόπεδα στο πλαίσιο των οποίων θα ξεσπάσουν διαμάχες και δημόσιες αντιπαραθέσεις που θα πολώσουν και θα διχάσουν την τότε ελληνική εικαστική σκηνή με αφορμή κυρίως, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, κρατικές επιλογές για τη συμμετοχή Ελλήνων καλλιτεχνών σε εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, γεγονός που αποδεικνύει πλέον και το επίπεδο παρεμβατικότητας του Δημοσίου στην προβολή και ανάδειξη της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας. Οι διαμάχες αυτές θα ξεκινήσουν με πρωταγωνιστές τους Νίκο Κεσσανλή και Δημήτρη Μυταρά και θα συνεχιστούν την επόμενη δεκαετία, πάλι με τον Νίκο Κεσσανλή (διετέλεσε πρότανης της ΑΣΚΤ από το 1991 έως το 1995) και τη μετέπειτα διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης, Μαρίνα Λαμπράκη - Πλάκα.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Σχετικά με τους μαθητευόμενους ζωγράφους στα τέλη της δεκαετίας του '80, η Μαρίνα Λαμπράκη - Πλάκα θα επισημάνει: «Η αμνήστευση της παράδοσης, που συνέπεσε με την αποπολιτικοποίηση που έφερε η διάδοχος κατάσταση της δικτατορίας, βοήθησε τους νέους Έλληνες καλλιτέχνες να λύσουν το οιδιπόδειο σύμπλεγμά τους απέναντι στη νεοελληνική τέχνη, κυρίως του Μεσοπολέμου. Μερικοί ζωγράφοι όπως ο Τσαρούχης, ιδιαίτερα με τις ιστορικές αλληγορίες των αρχών του '70, μπορεί να θεωρηθεί πρόδρομος του μεταμοντερνισμού (παρά την ποιότητα και τη συνέπεια της γραφής). Στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας το κλίμα του μεταμοντερνισμού συμφιλίωσε τους σπουδαστές με την εργαστηριακή παράδοση της Σχολής και τους έδωσε το προβάδισμα σε σχέση με τους συναδέλφους τους άλλων ευρωπαϊκών ακαδημιών, που είχαν βιαστεί να απεμπολήσουν την παράδοση χωρίς να την αντικαταστήσουν με μια στέρεη διδασκαλία. Οι διπλωματικές εργασίες των τελευταίων χρόνων, χωρίς να εντάσσονται στο μεταμοντερνισμό προϋποθέτουν αυτό το νέο κλίμα». Βλ. «Το συνέδριο για τον μεταμοντερνισμό. Post modern ή Post mortem;», *Αντί*, 368 (1988), σελ. 43.

⁵⁰⁷ Βλ. σχετικά, Μάνος Στεφανίδης, *ό.π.*, σελ. 255.

⁵⁰⁸ Βλ. ενδεικτικά, «Μυταράς καταγγέλλει Κεσσανλή», *Τα Νέα*, 7.4.1988. «Ο Ν. Κεσσανλής απαντά», *Ελευθεροτυπία*, 8.4.1988. «Ο Κεσσανλής απαντά...», *Τα Νέα*, 8.4.1988. «Ανταπάντηση Μυταρά κατά Κεσσανλή»,

Όπως υποστηρίζει ο Μάνος Στεφανίδης, η γενιά του '60 όντας ακόμη ενεργή τη δεκαετία του '80 δεν παρήγαγε τίποτε το ρηξικέλευθο, καθώς επαναπαύτηκε στις δάφνες του παρελθόντος, εξαργυρώνοντας πολλαπλά τον ιστορικό της ρόλο. Από την άλλη πλευρά, οι διάδοχοι εκπρόσωποι της γενιάς του '70, παρουσιάζονται περισσότερο συνειδητοποιημένοι απέναντι στους νέους προβληματισμούς της εποχής που αφορούσαν την εικαστική γλώσσα, την ιθαγένεια και την επικοινωνία, ενώ οι νεότεροι καλλιτέχνες δείχνουν να απομακρύνονται αποφασιστικά από τα καλλιτεχνικά τεκταινόμενα της δεκαετίας του '70.⁵⁰⁹ Με αφορμή το εικαστικό εκθεσιακό αφιέρωμα με τίτλο «The 80's - A Topology», που παρουσιάστηκε στο μουσείο Serralves του Οπόρτο το 2007 σε επιμέλεια του βερολινέζου κριτικού τέχνης Ulrich Loock, ο συμμετέχων με κείμενό του στον εκθεσιακό κατάλογο, ιστορικός τέχνης Ντένης Ζαχαρόπουλος θα επισημάνει: «Ήταν μια περίοδος κατά την οποία πραγματοποίησα τα πρώτα μου επαγγελματικά βήματα. Ήταν επίσης μια εποχή που απομυθοποιήσαμε τους καλλιτέχνες και την τέχνη του '70, στρεφόμενοι στις δημιουργίες εικαστικών που ήταν συνομήλικοί μας. Ήταν σαφές ότι άρχισε να κυριαρχεί τότε η κοινωνία του θεάματος, στην οποία κάποιοι καλλιτέχνες ενέδωσαν ενώ άλλοι προτίμησαν τη σιωπηλή αντίσταση. Κάποιοι είχαν την αίσθηση πως δεν πρέπει να υποκύψουν στη λατρεία του χρήματος και στον καταναλωτισμό που άλλαζε το πρόσωπο της τέχνης».⁵¹⁰

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της δεκαετίας του 1980 αποτέλεσε το γεγονός ότι οι εικαστικοί καλλιτέχνες δεν λειτούργησαν συλλογικά και στο πλαίσιο συγκεκριμένων ιδεολογικοπολιτικών πρακτικών, όπως στην πρώτη φάση της Μεταπολίτευσης. Ωστόσο, κατά τη συγκεκριμένη περίοδο δημιουργήθηκαν ολιγομελείς ομάδες που συγκροτούνταν με αφορμή προσωπικούς δεσμούς φιλίας και αλληλοεκτίμησης ή κατόπιν κοινής παρουσίασης του έργου τους σε εκθεσιακές δράσεις υπό την επιμέλεια συγκεκριμένων τεχνοκριτικών. Εδώ, πρέπει να επισημάνουμε πάντως ότι οι ομάδες της δεκαετίας του '80 υπήρξαν περισσότερο συμπαγείς μορφολογικά από αυτές που συγκροτήθηκαν τη δεκαετία του '70, υπό την έννοια ότι το έργο τους συχνά ομαδοποιείται και ταξινομείται κάτω από το ίδιο

Τα Νέα, 14.4.1988. «Μια ανταπάντηση του Δημήτρη Μυταρά», *Ελευθεροτυπία*, 14.4.1988. «Ανταπάντηση Κεσσανλή», *Ελευθεροτυπία*, 18.4.1988. «Νέα επιστολή Κεσσανλή και Παρέμβαση», *Τα Νέα*, 18.4.1988. Ηλιάνα Μόρτογλου, «Χαστούκι στους νέους», *Ριζοσπάστης*, 23.4.1986.

⁵⁰⁹ Βλ. σχετικά, Μάνος Στεφανίδης, *ό.π.*, σελ. 338.

⁵¹⁰ Μαργαρίτα Πουρνάρα, «Δεκαετία '80: τόσο κοντά, τόσο μακριά...», *Η Καθημερινή*, 18.2.2007. doi: <https://www.kathimerini.gr/culture/277863/dekaetia-80-toso-konta-toso-makria/>

εννοιολογικό πλαίσιο που έθεταν οι οργανωτές εκθέσεων και οι επιμελητές που τους εκπροσωπούσαν. Εντός αυτού του πλαισίου αναπτύσσεται ένα είδος καλλιτεχνικής «ανθρωπογεωγραφίας» στην οποία εμπλέκονται καλλιτέχνες, θεωρητικοί, συλλέκτες και αίθουσες τέχνης. Κατά τον Στεφανίδη, εκείνη την εποχή θα μπορούσε κανείς να διακρίνει επτά καλλιτεχνικές ομάδες: α) αυτή που είχε ως επίκεντρο τη φιλία καταξιωμένων ζωγράφων, όπως του Μάκη Θεοφυλακτόπουλου, του Χρόνη Μπότσογλου, του Γιάννη Ψυχοπαίδη και του Δημοσθένη Σκουλάκη, β) την παρέα του Κυριάκου Κατζουράκη, του Γιώργου Χατζημιχάλη, της Ηρώς Κανακάκη, της Χρύσας Βουδούρογλου, της Ευφροσύνης Δοξιάδη και του ιστορικού τέχνης Νίκου Χατζηνικολάου, γ) την ομάδα των καλλιτεχνών που παρουσιάστηκαν το 1984 στη γκαλερί «Ζουμπουλάκη» (Γιώργος Γκολφίνος, Γιάννης Κόττης, Γιάννης Φωκάς, Χάρης Λάμπερτ), δ) την ομάδα καλλιτεχνών με την οποία συνεργάστηκε από το 1983 η ιστορικός τέχνης και τεχνοκριτικός Έφη Στρούζα τόσο για την έκθεση στο Intercontinental, με τίτλο «Εικόνες που αναδύονται» όσο και για εκείνη που παρουσιάστηκε στην Πύλη της Αμμοχώστου στη Λευκωσία, με τίτλο «7 Έλληνες καλλιτέχνες. Ένα νέο ταξίδι», μεταξύ των οποίων η Διοχάντη, η Ρένα Παπασπύρου, ο Δημήτρης Αληθινός, η Μπία Ντάβου, ο Γιώργος Λαζόγκας, η Λήδα Παπακωνσταντίνου, ο Κώστας Βαρώτσος και ο Θανάσης Τότσικας, ε) την ομάδα των Νίκου Αλεξίου, Μανώλη Χάρου και Μανώλη Ζαχαριουδάκη που δραστηριοποιούνταν στα μέσα της δεκαετίας στο χώρο των εγκαταστάσεων και της εικονογράφησης, στ) την ομάδα των νεορομαντικών ζωγράφων στα τέλη της δεκαετίας που αποτελούνταν από τους Στέφανο Δασκαλάκη, Ειρήνη Ηλιοπούλου, Χρήστο Μποκόρο, Γιώργο Ρόρρη, Δημήτρη Σουλιώτη, Μιχάλη Ζησιού, Τάσο Μισούρα, Αλέξη Βερούκα, κ.ά. και ζ) την εννοιολογική ομάδα που εξέθετε στην γκαλερί «ΑΡΤΙΟ» και υποστηρίζονταν θεωρητικά από τον τεχνοκριτικό Χάρη Καμπουρίδη, στην οποία συμμετείχαν οι Πάνος Χαραλάμπους, Μάριος Σπηλιόπουλος, Τάσος Παυλόπουλος, Λεωνίδας Μαράβας, Πάρις Χαβιάρας και Άντζυ Καρατζά. Τέλος, ο Στεφανίδης αναφέρει και μια σειρά καλλιτεχνών με έντονη διάθεση πειραματικής έρευνας, οι οποίοι εκείνη την εποχή δούλευαν μεμονωμένα, όπως ο Χρίστος Τζίβελος, ο Γιώργος Ξένος, ο Δημήτρης Ξόνουγλου, ο Τάσος Χριστάκης, ο Διαμαντής Αϊδίνης, ο Γιάννης Τζερμιάς, η Κατερίνα Μερτζάνη, η Νίκη Λιοδάκη, ο Χρήστος Μπουρονίκος, ο Γιώργος Χαρβαλιάς, ο Άγγελος Σκούρτης, ο Κορνήλιος Γραμμένος, η Αιμιλία Παπαφιλίππου, ο Παντελής Χανδρής, ο Δημήτρης Ντοκατζής, ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο Μίλτος Μανέτας, η Σοφία Κοσμάογλου, ο

Χάρης Κοντοσφύρης, ο Νίκος Χαραλαμπίδης, η Κατερίνα Ζαχαροπούλου και ο Νίκος Ναυρίδης.⁵¹¹

Με άρθρο του στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Fragilemag.gr*, ο ιστορικός τέχνης, Θανάσης Μουτσόπουλος, συνοψίζοντας τα παραπάνω χαρακτηριστικά για την ελληνική τέχνη της δεκαετίας του 1980 θα υποστηρίξει: «Δεν υπάρχει αμφιβολία, η εικαστική σκηνή στην Αθήνα των '80s εμφάνιζε σημεία σοβαρής κόπωσης. Τα κύρια ανησυχητικά σημεία ήταν ο κομπορμισμός, η μεγαλοσχημία και η σοβαροφάνεια, μορφολογικά δε η επικράτηση μιας εξπρεσιονιστικής “ζωγραφικίλας” της άγριας πινελιάς. Μέσα στις αίθουσες της Α.Σ.Κ.Τ. οι επίγονοι του Σεζάν ακόμη καλά κρατούσαν παρά τον νέο αέρα που έφεραν κάποια εργαστήρια, όπως αυτό του Νίκου Κεσσανλή. Οι κατευθύνσεις αυτές οδήγησαν σε μια σύγκρουση όταν δύο ταυτόχρονες “γενιές του '80” εμφανίστηκαν παράλληλα στο προσκήνιο. Οι μεν συνεχιστές της *Arte Povera* και των πρωτοποριών του '60 συσπειρώθηκαν γύρω από τη γκαλερί ARTIO (πολλοί απ' αυτούς μαθητές του Νίκου Κεσσανλή) ενώ οι δε επανέφεραν μια έντονα αναπαραστατική ζωγραφική και εκπροσωπήθηκαν από τη γκαλερί Αίθουσα Τέχνης Αθηνών (πολλοί απ' αυτούς μαθητές των Μόραλη, Μυταρά στην Α.Σ.Κ.Τ. και του Cremonini στο Παρίσι). Έτσι, δύο ομάδες εικαστικών, που και οι δύο (αυτο)αποκαλούνται “γενιά του '80”, παρουσιάστηκαν εκείνη την εποχή, εκπροσωπώντας κάτι τελείως διαφορετικό, σε ευθεία ή τεθλασμένη σχέση με τους δασκάλους της. Η πρώτη έφερε ξεκάθαρα τα σημάδια της κληρονομιάς του μοντερνισμού του '60, της *Arte Povera* και της *informel* τέχνης, ειδικότερα, συχνά όμως εμπλουτισμένα με στοιχεία ιθαγένειας (κυρίως στους Πάνο Χαραλάμπους, Μάριο Σπηλιόπουλο και τον, νεότερο, Νίκο Χαραλαμπίδη). Η δεύτερη αποτελούσε μια ομάδα νέων ζωγράφων προσκολλημένων στην αναπαραστατική απεικόνιση, συχνά απόφοιτοι του εργαστηρίου του Leonardo Cremonini στην *École des Beaux Arts* του Παρισιού (αφού είχαν τελειώσει το εργαστήριο Μόραλη / Μυταρά στην Α.Σ.Κ.Τ.) που εκμεταλλεύτηκαν την εύνοια της διευθύντριας της Εθνικής Πινακοθήκης, την κυριαρχία του Μεταμοντερνισμού και την αποστροφή του κοινού προς τις ακραίες μορφές του μοντερνισμού και των μέσων του. Κατά έναν περίεργο τρόπο, και οι δύο ομάδες θα χαρακτηρίσουν, τελείως διαφορετικά, την ταραγμένη αυτή εποχή».⁵¹²

⁵¹¹ Βλ. σχετικά, Μάνος Στεφανίδης, *ό.π.*, σελ. 346, 352.

⁵¹² Θανάσης Μουτσόπουλος, «Η τέχνη στα χρόνια του ΠΑΣΟΚ», *Fragile*, 14.12.2022. doi: <https://fragilemag.gr/i-texni-sta-xronia-toy-pasok/>.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της εποχής είναι ο πολλαπλασιασμός των ιδιωτικών αιθουσών τέχνης που διοργάνωναν δημοπρασίες παλαιών αντικειμένων και έργων τέχνης. Ανώνυμος αρθρογράφος του *Αντί* θεωρεί ότι αυτό το φαινόμενο οφείλονταν στην έντονη αύξηση της εγχώριας ζήτησης. Ωστόσο, όπως διευκρινίζει στη συνέχεια, η συλλεκτική μανία παλαιών αντικειμένων δεν συνδέεται με τα παλαιοπωλεία στο Μοναστηράκι, οι πωλήσεις των οποίων κατά τη συγκεκριμένη περίοδο υποχωρούν μπρος στην επιθυμία των νεόπλουτων μεσαίων στρωμάτων να αποκτήσουν επώνυμα έπιπλα, πορσελάνες των Σεβρών και της Λιμόζ, κινέζικα βάζα και παλαιά έργα ζωγραφικής. Αυτή η τάση, όπως αναφέρει ο αρθρογράφος, οφείλονταν στη νεόκοπη αστική συνείδηση των Ελλήνων αγοραστών που θεωρούσαν ότι η κατοχή αυτών των αντικειμένων ισοδυναμεί με πολιτογράφηση σε μια ανώτερη κοινωνική τάξη. *«Και προφανώς, το συλλεκτικό ή επενδυτικό τους ενδιαφέρον στρέφεται λιγότερο στους σύγχρονους Έλληνες καλλιτέχνες που στερούνται τη νομιμοποιητική ιδιότητα του παρωχημένου, αυτή την πατίνα του χρόνου που προσδίδει στη συνείδησή τους, αίγλη ακόμα και σε ευτελή ή άκομψα αντικείμενα του περασμένου αιώνα. Οι σύγχρονοι αστοί πλειοδοτούν στις αίθουσες δημοπρασιών ποθώντας να εξαγοράσουν την ανύπαρκτη αστική τους παράδοση, την απύσα οικογενειακή ιστορία, την αδιάλειπτη πολιτική τους συνέχεια. Εγχείρημα δύσκολο, σχεδόν ακατόρθωτο, αφού η προσφορά υπολείπεται της ζήτησης και τα μόνα αντικείμενα που διατίθενται με σχετική επάρκεια είναι ακριβώς εκείνα τα λείψανα του λαϊκού πολιτισμού που προδίδουν την αγροτική τους προέλευση. Στην Ελλάδα τα αστικά σπίτια ήσαν ελάχιστα και η ζήτηση αναγκαστικά προσφέρεται με εισαγωγές και οι Έλληνες συλλέκτες “μεσο και μικροαστοί” ενδιαφέρονται αποκλειστικά για την απόλαυση της κατοχής και σ’ αυτήν προσβλέπουν. Αυτή θεωρούν και ως μοναδικό εισόδημα που προκύπτει από την επένδυσή τους. Εύκολα λοιπόν πέφτουν θύματα των εισαγόμενων αντικειμένων με τα οποία τροφοδοτείται η πληθωριστική εγχώρια αγορά».*⁵¹³

Το ίδιο φαινόμενο επικρατεί και στην αγορά έργων τέχνης, η οποία θα μπορούσε και αυτή να χαρακτηριστεί ως άκρως συντηρητική. Στην πλειοψηφία τους οι γκαλερί και οι αίθουσες τέχνης επικεντρώνονται στις σταθερές καλλιτεχνικές και αγοραστικές αξίες του παρελθόντος, δίνοντας έμφαση σε δημιουργίες του 19ου αιώνα και σε έργα καλλιτεχνών που συνδέονται με τη λογοτεχνική γενιά του '30 και τους επιγόνους της. Η συγκεκριμένη τάση της αγοράς θα επηρεάσει τους νεώτερους

⁵¹³ Χ.Γ.Λ., «Δημοπρασίες, η νέα μόδα. Το χρηματιστήριο της τέχνης», *Αντί*, 337 (1987), σελ. 51.

καλλιτέχνες, οι οποίοι με τη σειρά τους θα στραφούν στη σιγουριά της παράδοσης φιλοτεχνώντας ζωγραφικά έργα υψηλής τεχνικής επίδειξης και αισθητικής δημιουργίας.⁵¹⁴

Εντός αυτού του πλαισίου η αγορά έργων σύγχρονης τέχνης ξεκινά να γίνεται αδυσώπητη και οι συγκρούσεις μεταξύ καλλιτεχνών και εμπόρων πληθαίνουν. Με αφορμή μια από αυτές τις διαμάχες που έλαβε χώρα το 1987 μεταξύ της ιδιοκτήτριας της Αίθουσας Τέχνης Δράκου και των συνεργαζόμενων καλλιτεχνών, Παύλου και Δημήτρη Αληθινού, η Έφη Στρούζα θα αναδείξει σ' ένα άρθρο της στο *Αντί* το σκληρό πρόσωπο της αγοράς μέσα από τις σχέσεις εξουσίας που καλλιεργούνταν ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους εμπόρους των προϊόντων που δημιουργούσαν. Σύμφωνα με την αρθρογράφο, το γεγονός ότι ένα πρόσωπο υπεύθυνο μιας γκαλερί εκδηλώνει δείγματα μιας απαράδεκτης μεθόδου συνεργασίας σε βαθμό που να απειλεί την αλλοίωση της πνευματικής φυσιογνωμίας της δουλειάς ετών ενός καλλιτέχνη δεν αποτελούσε μοναδικό και απρόσμενο φαινόμενο εκείνη την εποχή σ' έναν χώρο όπου η έννοια «προώθηση» της σύγχρονης δημιουργίας ήταν έννοια παρεξηγημένη. Ευθύνη για αυτό είχε η ευκαιριακή εισχώρηση στον χώρο ακατάλληλων προσώπων, η έλλειψη καλλιτεχνικής παιδείας, η απουσία επίσημων θεσμών προστασίας του καλλιτέχνη και ο κακώς εννοούμενος, αθέμιτος ανταγωνισμός που καταλήγει στον συμβιβασμό, στην υποτέλεια και στην αποδοχή συνεργασιών δίχως να τηρούνται οι αρχικοί όροι συνεργασίας, ιδιαιτέρως όταν τα προς πώληση έργα δεν συνιστούσαν και προϊόν ιδεολογικής επεξεργασίας αλλά τέχνης των εντυπώσεων.⁵¹⁵

Στον αντίποδα αυτών των εξελίξεων, ωστόσο, θα εμφανιστούν από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 οι πρώτες μεγάλες ιδιωτικές συλλογές έργων νεώτερης και σύγχρονης τέχνης με νομική προσωπικότητα, οι οποίες θα ανοίξουν στο κοινό και δεν θα παραμείνουν στα σαλόνια, στις αποθήκες και στα εργαστήρια των ιδιοκτητών τους. Η αρχή γίνεται το 1979 στην Βαρεία Μυτιλήνης, όπου ο εκδότης γκαλερίστας Στρατής Ελευθεριάδης θα ιδρύσει το Μουσείο Teriade και το Μουσείο Θεόφιλου.⁵¹⁶ Την ίδια ακριβώς εποχή στην Θεσσαλονίκη, φίλοι των εικαστικών τεχνών, κάτοικοι της πόλης, θα ιδρύσουν

⁵¹⁴ Βλ. σχετικά, Μάνος Στεφανίδης, *ό.π.*, σελ. 46.

⁵¹⁵ Έφη Στρούζα, «Περί σχέσεων και θέσεων της τέχνης», *Αντί*, 337 (1987), σελ. 50.

⁵¹⁶ Βλ. σχετικά, Στέλιος Δασκαλάκης, Άννη Κοντογιώργη, Τέτη Χατζηνικολάου (επιμ.), *Μουσείο - Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη - Teriade. Η Επανεκθεση*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2014.

το Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, το οποίο μετά τη δωρεά του συλλέκτη Αλέξανδρου Ιόλα το 1984 και την εξασφάλιση της πρώτης εκθεσιακής έδρας του σε πτέρυγα του εργοστασίου της εταιρείας Φιλκεράμ - Johnson θα μετονομαστεί σε Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.⁵¹⁷ Στη συνέχεια και από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '80 οι συλλογές του Γιάννη Τσαρούχη, του γλύπτη Κώστα Πολυχρονόπουλου, του Δημήτρη Πιερίδη, του Ίωνα Βορρέ, του Βασίλη και της Ελίζας Γουλανδρή και του Δάκη Ιωάννου θα ανοίξουν τις πύλες τους στο ευρύ κοινό σε περιοχές και μέρη όπου η κρατική μέριμνα ήταν παντελώς απύσχα εξαιτίας της έλλειψης δημόσιων μουσειακών υποδομών.⁵¹⁸ Το 1981 θα συσταθεί το Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη με έδρα την κατοικία του καλλιτέχνη στο Μαρούσι. Οι χώροι του θα σχεδιαστούν από τον ίδιο τον καλλιτέχνη και οι συλλογές του θα συμπεριλάβουν τα έργα και το προσωπικό του αρχείο, καθώς και μια σειρά δημιουργιών άλλων καλλιτεχνών που οι ίδιοι είχαν παραχωρήσει στον Έλληνα ζωγράφο.⁵¹⁹ Σημαντικό ρόλο θα παίζει επίσης η συλλογή του Δημήτρη Πιερίδη, ο οποίος από το 1983 και για μια δεκαετία θα καταστεί ένας από τους ισχυρότερους παράγοντες στον χώρο. Σημείο αναφοράς της συλλεκτικής πολιτικής του Κύπριου φιλότεχνου επιχειρηματία αποτέλεσε το ισορροπημένο ενδιαφέρον που επέδειξε μεταξύ της ελληνικής παράδοσης και της εγχώριας πρωτοπορίας. Η Πινακοθήκη Πιερίδη οργάνωνε αναδρομικές εκθέσεις ανά την ελληνική επικράτεια με επίκεντρο δημιουργίες εκπροσώπων της γενιάς του '60, όπως ο Νίκος Κεσσανλής, ο Κώστας Τσόκλης, ο Παύλος, ο Δημήτρης Μυταράς, ο Αλέκος Φασιανός, αλλά και νεότερων σε ηλικία, όπως ο Μάκης Θεοφυλακτόπουλος και ο Κώστας Βαρώτσος, ενώ σημαντική υπήρξε και η συμβολή της στο εικαστικό πρόγραμμα των ευρύτερων εκδηλώσεων της «Αθήνας, Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης» το 1985, κατά την παρουσίαση έκθεσης νέων καλλιτεχνών.⁵²⁰ Την ίδια περίοδο ο Ίων Βορρές θα ανοίξει στο κοινό τη μόνιμη συλλογή του και θα παρουσιάσει στο Μουσείο του στην Παιανία σημαντικά

⁵¹⁷ Βλ. σχετικά, Ξανθίπη Σκαρπιά - Χόιπελ, 28+. *Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης*, Ιανός, Θεσσαλονίκη 2014.

⁵¹⁸ Βλ. σχετικά, Νίκος Σουλιάτης, *Ερευνώντας τις πολιτιστικές υποδομές της Αθήνας: Οι χώροι των ιδιωτικών ιδρυμάτων μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα (περίοδος 1980-2005)*, ΕΚΚΕ, Αθήνα 2008. doi: <https://doi.org/10.17902/ekke-WP-14-GR>

⁵¹⁹ Βλ. σχετικά, Άννα Καφέτση, *Γιάννης Τσαρούχης ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση από τη συλλογή του Ίδρυματος Γ. Τσαρούχη*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2000.

⁵²⁰ Βλ. σχετικά, «Αφιέρωμα στα Μουσεία Πιερίδη», *Επτά Ημέρες της Καθημερινής*, 31.10.1993. Δημήτρης Πιερίδης, *Η ζωή με χιούμορ*, Καστανιώτης, Αθήνα 2004.

έργα λαϊκής και σύγχρονης τέχνης.⁵²¹ Επίσης, το 1983 θα ιδρυθεί στις εγκαταστάσεις του εργαστηρίου του γλύπτη Κώστα Πολυχρονόπουλου στην περιοχή της Κακιάς Σκάλας, το Σκιρώνειο Μουσείο, το οποίο λειτουργούσε από το 1976 ως εκθεσιακός χώρος που παράλληλα ανέπτυξε συλλεκτική δράση με έργα γνωστών Ελλήνων και ξένων εικαστικών δημιουργών.⁵²² Ο Βασίλης και η Ελίζα Γουλανδρή το 1986 θα ιδρύσουν το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Άνδρο με έργα από την ιδιωτική συλλογή τους και ο έτερος Κύπριος επιχειρηματίας Δάκης Ιωάννου θα ιδρύσει το ίδρυμα ΔΕΣΤΕ και θα ξεκινήσει από το 1983 να συγκροτεί τη δική του συλλογή έργων με σαφή διεθνή προσανατολισμό, έχοντας από το 1988 μέχρι το 1998 ως μόνιμο εκθεσιακό χώρο το Σπίτι της Κύπρου στην Αθήνα.⁵²³

Θα ήταν βέβαια άδικο στην αναφορά μας για τις εξελίξεις στον χώρο των ιδιωτικών συλλογών να παραλείψουμε το έργο και την προσφορά μιας από τις σημαντικότερες προσωπικότητες του χώρου της τέχνης στην Ελλάδα, τον Αλέξανδρο Ιόλα και τη σημαντική παρουσία του στα τεκταινόμενα της ελληνικής εικαστικής σκηνής εκείνη την εποχή. Ο Ιόλας κυριάρχησε από τις αρχές της δεκαετίας του '70 μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του '80, προσδίδοντας στην ελληνική τέχνη κοσμοπολίτικο χαρακτήρα και επαφή με τα διεθνή κέντρα. Καλλιτέχνες με τους οποίους συνεργαζόταν και προωθούσε το έργο τους στο εξωτερικό ήταν ο Νίκος Χατζηκυριάκος - Γκίκας, ο Πολύγνωτος Βαγής, ο Γιάννης Μόραλης, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Κώστας Τσόκλης, ο Παύλος, ο Τάκης, ο Αλέξης Ακριθάκης, ο Αλέκος Φασιανός, κ.ά. Έχοντας πλέον αποκτήσει παγκόσμια φήμη έκλεισε τις γκαλερί του στο εξωτερικό και γύρισε στην Ελλάδα μετά την πτώση της στρατιωτικής δικτατορίας. Στην Ελλάδα συνεργάστηκε με διάφορες γκαλερί όπως η «Ζουμπουλάκη», η «Μέδουσα», η «Αίθουσα Τέχνης Δράκου», η «Αίθουσα Τέχνης Αθηνών» και η «Σκουφά». Ο Ιόλας ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '80 σχεδίαζε να ιδρύσει ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης στη βίλα του στην Αγία Παρασκευή και να

⁵²¹ Βλ. σχετικά, Ίων Βορρές, Δημήτρης Παπαστάμος, *Νέα αποκτήματα του Μουσείου Βορρέ*, Athens College Theatre, Αθήνα 1984. Γιώργος Βορρές, Χριστίνα Σαραντοπούλου, *Μουσείο Βορρέ*, Μουσείο Βορρέ, Αθήνα 1997.

⁵²² Βλ. σχετικά, Ντένης Ζαχαρόπουλος (επιμ.), *Polychronopoulos*, Σκιρώνειο Μουσείο Πολυχρονόπουλου, Αθήνα 2008.

⁵²³ Βλ. σχετικά, Μαρία Κουτσομάλλη - Moreau, *Συλλογή Ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή: Τόμος II. Μεταπολεμική και Σύγχρονη Τέχνη (1946 έως σήμερα)*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Αθήνα 2022. Αυγουστίνος Ζενάκος, «ΔΕΣΤΕ. Νέα αφήγηση, νέο κοινό και αντιδράσεις της κριτικής», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 104-107.

παραχωρήσει στο ελληνικό κράτος τη σπουδαία συλλογή του.⁵²⁴ Ωστόσο, τόσο η γραφειοκρατία και η ανεπάρκεια του κρατικού μηχανισμού στον χειρισμό ανάλογων περιπτώσεων όσο και ο ηθικός διασυρμός που του επιφύλαξαν κάποια μέσα επικοινωνίας και κυρίως η εφημερίδα *Αυριανή* διέλυσαν την προσωπική του ζωή και ανέβαλαν την υλοποίηση των σχεδίων του.⁵²⁵ Τελικά, αυτό που έμεινε σε θεσμικό επίπεδο στην Ελλάδα από τα περίπου 11.000 αντικείμενα της προσωπικής συλλογής του ήταν μια σημαντική δωρεά επτά έργων σύγχρονων καλλιτεχνών στην Εθνική Πινακοθήκη στις αρχές της δεκαετίας του 1970 και η δωρεά σαράντα επτά έργων τέχνης το 1984 προς το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης (πρώην Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης), η οποία θα αποτελέσει και τον ιδρυτικό πυρήνα των μόνιμων συλλογών του.⁵²⁶

3. Κρατική πολιτική και σύγχρονη τέχνη

Όπως έχουμε ήδη εξετάσει στο προηγούμενο κεφάλαιο, κάποια ισχνά σημάδια εκσυγχρονισμού σε θεσμικό επίπεδο άρχισαν να διαφαίνονται από τα τέλη της δεκαετίας του '70. Η οριστική κατάργηση του ΝΠΔΔ υπό την επωνυμία Μόνιμη Επιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως Βενετίας (ΜΕΔΚΕΒ), η προσπάθεια αναβάθμισης των ελληνικών συμμετοχών στο εξωτερικό μέσω της συγκρότησης ad hoc επιτροπών για την επιλογή των καλλιτεχνικών εκπροσώπων, η ψήφιση του νέου ιδρυτικού νόμου του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος (ΕΕΤΕ) και οι συστηματικές μαζικές αγορές έργων τέχνης που αντιπροσώπευαν πλέον περισσότερες τάσεις και ρεύματα της σύγχρονης ελληνικής δημιουργίας ήταν οι σημαντικότερες ενέργειες του υπουργείου Πολιτισμού προς αυτή την κατεύθυνση. Ωστόσο, τα βασικά

⁵²⁴ Με ομόφωνη γνωμοδότηση του Κεντρικού Συμβουλίου Νεώτερων Μνημείων το 1998 η οικία Ιόλα χαρακτηρίστηκε ως ιστορικό διατηρητέο μνημείο. Βλ. σχετικά ΥΠΠΟ/ΔΙΛΑΠ/Γ/2045/34499/22.7.1998 (ΦΕΚ 840/Β/12.8.1998).

⁵²⁵ Βλ. σχετικά, Χρήστος Παρίδης, «Αλέξανδρος Ιόλας: Το εξέχον θήραμα του αυριανισμού», *Lifo.gr*, 8.6.2020. doi: <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/alexandros-iolas-exehon-thirama-toy-ayrianismoy-0>. Για σχετικά άρθρα της εποχής βλ. Μάνος Χάρης, «Ανακρίθηκε στενός φίλος του Καραμανλή. Πήγαινε και ο τέως στο παλάτι των ρωμαϊκών οργίων του Ιόλα, που κατηγορείται για αρχαιοκαπηλία», *Αυριανή*, 24.4.1985. Μάνος Χάρης, «Ιόλας-Χαριτάκης στα χαμάμ της Ξούθου και ένα οργιάδες πάρτυ με ναρκωτικά», *Αυριανή*, 2.5.1985. Μάνος Χάρης, «Στην Εθνική Πινακοθήκη εκτεθήκανε πίνακες του Πικασό που ο Ιόλας είχε χαρίσει στους δύο σωματοφύλακές του», *Αυριανή*, 7.5.1985. Μάνος Χάρης, «Ο ίδιος ο Καραμανλής εγκαινίασε την έκθεση της ωραίας φιλενάδας του, που πατρόναρε ο αρχαιοκάπηλος φίλος του», *Αυριανή*, 17.7.1985.

⁵²⁶ Βλ. σχετικά, Βεατρίκη Σπηλιάδη, *Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης*, Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 1984. Θούλη Μισιρλόγλου, *30 χρόνια Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης 1979-2009*, ΜΜΣΤ, Θεσσαλονίκη 2009. Νίκος Σταθούλης, *Αλέξανδρου Ιόλα: Η ζωή μου*, Οδός Πανός, Αθήνα 2011. Θούλη Μισιρλόγλου (επιμ.), *Iolas. The Legacy*, Momus - Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης - Συλλογές Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2019.

εργαλεία άσκησης της κρατικής πολιτικής κατά τη δεκαετία του '80 παραμένουν σχεδόν τα ίδια μιας και η πίεση της καλλιτεχνικής κοινότητας για την ίδρυση δημόσιου μουσείου σύγχρονης τέχνης στην Αθήνα είχε ατονήσει και το Υπουργείο δεν φαινόταν διατεθειμένο να τοποθετήσει το θέμα ξανά στο επίκεντρο της πολιτικής του. Δεδομένης της απουσίας ανάλογων μακρόπνοων πολιτικών για τη δημιουργία κατάλληλων υποδομών σε κεντρικό και περιφερειακό επίπεδο, αυτό που παρέμεινε στον πυρήνα της κρατικής πολιτικής για τις εικαστικές τέχνες ήταν οι επιχορηγήσεις φορέων, οι αγορές έργων τέχνης για την ενίσχυση των καλλιτεχνών και τον εμπλουτισμό κυρίως των δημοτικών περιφερειακών μουσείων, η απονομή καλλιτεχνικών συντάξεων, η μέριμνα για την ανέγερση ηρώων και ανδριάντων και η διοργάνωση εκθέσεων στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

3.1. Τα μεγάλα εικαστικά γεγονότα και η έλλειψη μόνιμων εκθεσιακών υποδομών

Βέβαια, αν κάτι χαρακτήριζε τη δεκαετία στο χώρο της σύγχρονης τέχνης, αυτό ήταν το γεγονός ότι το Υπουργείο Πολιτισμού και άλλοι κρατικοί φορείς συχνά προέκριναν για την ανάδειξη της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας τα μεγάλα εικαστικά γεγονότα που για μεγάλη μερίδα ανθρώπων της τέχνης, όπως θα δούμε και στην συνέχεια, αποσκοπούσε στο θέαμα και στην πολιτική εντυπώσεων. Έτσι, γεγονότα, όπως ήταν τα Eurogalia το 1982, το πλούσιο εικαστικό πρόγραμμα της Αθήνας Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης το 1985, το Διεθνές Φεστιβάλ της Πάτρας το 1986,⁵²⁷ η Β' Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών των Ευρωπαϊκών Χωρών της Μεσογείου το 1986,⁵²⁸ η αναβίωση της Πανελλήνιας Έκθεσης το 1987 και η σειρά

⁵²⁷ Το Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας ιδρύθηκε το 1986 με πρωτοβουλία του μουσικοσυνθέτη Θάνου Μικρούτσικου και με κύριο συντονιστή των πολυθεματικών εκδηλώσεων τον Δήμο Πατρέων. Στο εικαστικό πρόγραμμα του πρώτου Φεστιβάλ παρουσιάστηκαν έργα των Γιάννη Γάιτη, Νίκου Εγγονόπουλου, Νίκου Κεσσανλή, Στάθη Λογοθέτη, Σταύρου Μπανάτσου, Χρόνη Μπότσογλου, Δημήτρη Μυταρά, Γιώργου Νικολαΐδη, Δημοσθένη Σκουλάκη και Γιάννη Ψυχοπαΐδη, ενώ το επόμενο έτος διοργανώθηκαν τρεις σημαντικές εικαστικές εκθέσεις στις οποίες παρουσιάστηκαν έργα ογδόντα καλλιτεχνών ως ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της σύγχρονης ελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Βλ. σχετικά, Αθηνά Ραπίτου, «Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας 1986. Κάτι... γίνεται στην Πάτρα», *Εξόρμηση*, 3.8.1986. Χρύσανθος Χρήστου, Γιάννης Κολοκοτρώνης, Μάνος Στεφανίδης, *Β' Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας. Τρεις εκθέσεις*. Πινακοθήκη Περίδη, Αθήνα 1987.

⁵²⁸ Η Α' Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών των Ευρωπαϊκών Χωρών της Μεσογείου πραγματοποιήθηκε το 1985 στην Βαρκελώνη. Από ελληνικής πλευράς συμμετείχαν ο Αντώνης Αρκάς (κόμικς), ο Κώστας Βαρώτσος (ζωγραφική και γλυπτική), ο Ανδρέας Βαρώτσος και η Πέτρα Κατσίδου (βιομηχανικό σχέδιο), ο Τάσος Παπαδόπουλος και ο Δημήτρης Αρβανίτης (γραφικές τέχνες), ο Γιώργος Τζιρτζιλιάκης και ο Κώστας Κοσμάς (αρχιτεκτονική), ο Άρης Προδρομίδης (βίντεο), ο Κώστας Ακριτίδης (computer graphics), ο Βελής Βουτσάς και η Μαρία Γκύλλη (φωτογραφία), ο Κυριάκος Αγγελάκος, ο Περικλής Χούρσογλου και η Γκαΐη Αγγελή (κινηματογράφος μικρού μήκους) και οι Νίκος Παπάζογλου και Παύλος Σιδηρόπουλος (μουσική). Βλ. σχετικά, Αλεξάνδρα Δρόσου, «1η Μπιενάλε νέων δημιουργών της Νοτίου Ευρώπης. Βαρκελώνη, 15 - 24 Νοεμβρίου», *Αντί*, 306 (1985), σελ. 51. Γκαΐη Αγγελή, «Τα ραντεβού στη Βαρκελώνη», *Αντί*, 306 (1985), σελ. 51-52.

εκθεσιακών δραστηριοτήτων υπό τον γενικό τίτλο: «Πνεύμα και Σώμα» που οργανώθηκαν το 1989 με αφορμή την προώθηση του αιτήματος της Ελλάδας για τη διοργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων του 1996⁵²⁹ συχνά αποτέλεσαν δράσεις που δικαίως ή αδικώς προκάλεσαν δημόσιους διαξιφισμούς για κομματική χειραγώγηση, αποκλεισμούς, αναξιοκρατία και λαϊκισμό. Σχετικά με το θέμα ο Μάνος Στεφανίδης επισημαίνει: *«Είναι επίσης γεγονός ότι το ΠΑΣΟΚ έδρασε ως καταλύτης στα πνευματικοκαλλιτεχνικά ζητήματα, θολώνοντας τρόπον τινά τα νερά και συγχέοντας στόχους και αποτελέσματα. Το Υπουργείο Πολιτισμού μεταβάλλεται σε υπουργείο προπαγάνδας και πρωτοστατεί σε εκδηλώσεις εντυπώσεων και πληθωρικού λαϊκισμού [...] Το ΠΑΣΟΚ οικειοποιήθηκε τους παραδοσιακούς δεσμούς της Αριστεράς με τον καλλιτεχνικό χώρο για να προωθήσει ένα ιδιότυπο star system που μυθοποιούσε τους λίγους, αγνοούσε τους πολλούς και εξίσωνε τη δημιουργία με το θέαμα»*.⁵³⁰ Το 1987, αντίστοιχα, όταν ο απόηχος της πλειονότητας όλων αυτών των μεγάλων εκδηλώσεων άρχισε να καταλαγιάζει, η ιστορικός τέχνης Βάσια Καρκαγιάννη - Καραμπελιά θα δημοσιεύσει ένα άρθρο της στο *Αντί* στο οποίο θα υπογραμμίσει ότι η τότε κυβερνητική πολιτική για τον πολιτισμό περιοριζόταν στο επίπεδο της διοργάνωσης θεαματικών και παροδικών εκδηλώσεων που είχαν τις περισσότερες φορές ως στόχο την εκτόνωση και τη διασκέδαση του κοινού. Θα υποστηρίξει επίσης ότι εκδηλώσεις, όπως η Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών της Μεσογείου, συνιστούσαν «παγίδες ηλιθίων» και ότι ανάλογες πολιτιστικές πρωτοβουλίες δεν ήταν δυνατόν να αποτελέσουν μέρος των ουσιαστικών δομικών πολιτισμικών αλλαγών που είχε ανάγκη η Ελλάδα ως απόλυτη προϋπόθεση μιας μακροπρόθεσμης κοινωνικής αλλαγής. Συνέπεια αυτής της πολιτικής, σύμφωνα με την αρθρογράφο, υπήρξε η αύξηση της απόστασης ανάμεσα σε μία περιορισμένη κοινωνική αριστοκρατία των μεγαλουπόλεων που μπορούσε να απολαμβάνει αυτά τα θεάματα και τα εκατομμύρια των άλλων κοινωνικών τάξεων που ζούσαν σε αφόρητες συνθήκες ζωής και εργασίας

⁵²⁹ Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων εγκαινιάστηκαν και λειτούργησαν 3 εκθέσεις: α) η έκθεση «Αθλητικοί Αγώνες στην Αρχαία Ελλάδα» που υλοποιήθηκε από 15.5.1989 - 13.1.1990 στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. β) η έκθεση «Αναβίωση της Ολυμπιακής Ιδέας, 19ος και 20ος αιώνας» που πραγματοποιήθηκε από 15.5 - 31.12.1989 στην Εθνική Πινακοθήκη και γ) η έκθεση «Αθλητισμός και Κίνηση στη Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη» που έλαβε χώρα στο Ζάππειο Μέγαρο από 15.5 - 15.6.1989, στην οποία παρουσιάστηκαν, υπό την επιμελητική ευθύνη της τεχνοκριτικού Ντόρας Ηλιοπούλου - Ρογκάν, έργα 37 Ελλήνων εικαστικών, όπως οι Περικλής Βυζάντιος, Λάζαρος Λαμέρας, Χρίστος Καράς, Νίκος Χατζηκυριάκος - Γκίκας, Γιώργος Ιωάννου, Πάρις Πρέκας, Παναγιώτης Τέτσης, Λυδία Βενιέρη, Αχιλλέας Δρούγκας, Παναγιώτης Γράββαλος, Γιάννης Ψυχοπαίδης, Τριαντάφυλλος Πατρασκίδης, Γιάννης Λασηθιωτάκης, κ.ά. Βλ. σχετικά, υπουργική απόφαση διοργάνωσης έκθεσης με αρ. 18945/ 8.4.1989. Φάκελος Διάφορα Θέματα Εικαστικών Τεχνών. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁵³⁰ Μάνος Στεφανίδης, *ό.π.* σελ. 31.

και ήταν καταδικασμένες στην αποστασιοποίηση και στο πνευματικό χάος της τηλεόρασης και των άλλων μέσων μαζικής επικοινωνίας. Για όλα τα παραπάνω, προσθέτει η Ελληνίδα θεωρητικός, δεν έφταιγε μόνο το κράτος αλλά και ο ρόλος που έπαιζαν οι Έλληνες διανοούμενοι, οι οποίοι δεν λειτουργούσαν στη μεγάλη τους πλειονότητα με κάποια αυτονομία απέναντι στη νέα άρχουσα τάξη, με αποτέλεσμα να μεγεθυνθεί το ρήγμα ανάμεσα στον κόσμο της τέχνης και τα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα. *«Αυξάνει, επίσης, η απόσταση ανάμεσα σε μια μειονότητα “ειδικών” που κρατούν το μονοπώλιο της “δημιουργίας” και στους απλούς “δέκτες” των έργων τέχνης και λόγου[...] Είναι, ωστόσο, ακόμα καιρός -για όσους ακόμα συνεχίζουν να οραματίζονται - να βγάλουμε τον κριτικό λόγο από το παιχνίδι της εξουσίας, και να επαναπροσδιορίσουμε το ρόλο του στην πολιτική του διάσταση».*⁵³¹ Στην τελευταία αυτή φράση είναι ξεκάθαρο ότι η Καρκαγιάννη - Καραμπελιά αναφέρεται στον διαμεσολαβητικό ρόλο που αναλαμβάνουν οι θεωρητικοί της τέχνης και ο κριτικός λόγος τους στη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στους καλλιτέχνες και το ευρύ κοινό. Ένας λόγος που εκείνη την εποχή αποκτά και ιδιαίτερη θεσμική διάσταση από τη στιγμή που οι θεωρητικοί αρχίζουν δειλά δειλά να αναλαμβάνουν την ευθύνη του καλλιτεχνικού προγραμματισμού στην οργάνωση εκθεσιακών γεγονότων που ο κρατικός μηχανισμός τους αναθέτει στο πλαίσιο της εγκαθίδρυσης μιας συστηματικής πολιτικής συνεργασιών με ανεξάρτητους και μη επιμελητές εκθέσεων.

Σχετικά με τον διαμεσολαβητικό ρόλο των θεωρητικών της τέχνης και τους κινδύνους που πολλές φορές αυτός εγγυμονεί στο πλαίσιο της θεωρητικοποίησης της τέχνης, όχι μόνο για τους ίδιους τους καλλιτέχνες αλλά και για το μη μνημένο κοινό, ο εικαστικός Σωτήρης Σόρογκας σ' ένα ενδιαφέρον άρθρο που δημοσιεύτηκε το 1983 στο *Αντί*, θα περιγράψει τις ιδιορρυθμίες του χώρου της σύγχρονης τέχνης και τις διεργασίες στις οποίες υπόκειται ένα έργο τέχνης από τη δημιουργία και τη θεσμοποίησή του μέχρι τη φάση της εκποίησής του και την τελική ακύρωση της όποιας αμφισβήτησης, ανατρεπτικότητας ή επαναστατικότητας θα μπορούσε να εμπεριέχει.⁵³² Το κείμενο του Σόρογκα, μολοντί συγκαταλέγεται μεταξύ όλων

⁵³¹ Βάσια Καρκαγιάννη - Καραμπελιά, «Διανοούμενοι και εξουσία - Κουλτούρα και κριτικός λόγος», *Ο Πολίτης*, 77 (1987), σελ. 34.

⁵³² Το συγκεκριμένο θέμα αποτελεί ένα κυρίαρχο ζήτημα που αναδεικνύεται και αναπαράγεται διεθνώς κατά τη δεκαετία του 1980. Την ίδια εποχή η Barbara Rosenblum θα υποστηρίξει ότι η «αλλοτρίωση» αποτελεί ένα φαινόμενο που λαμβάνει χώρα στο σύστημα της τέχνης όχι τόσο στη διάρκεια της δημιουργίας ενός έργου όσο στις φάσεις της εκτιμητικής αξίας, της διακίνησης και της κατανάλωσης, κατά τις οποίες ο καλλιτέχνης δεν διατηρεί σχεδόν κανέναν έλεγχο πάνω σ' αυτό. Εντός αυτού του συστήματος, όπως υποστηρίζει ο Αμερικανίδα κοινωνιολόγος, οι καλλιτέχνες στον κόσμο της showbiz είτε αναγκάζονται να υιοθετήσουν μια σειρά στρατηγικών

εκείνων των δημόσιων παρεμβάσεων που αποτέλεσαν μέρος της γόνιμης αντιπαράθεσης μεταξύ των δύο κυρίαρχων αισθητικών αντιλήψεων που διαμορφώθηκαν στην Ελλάδα κατά την υπό εξέταση περίοδο, εντούτοις θέτει στη βάση του το ζήτημα των σχέσεων ισορροπίας στο τρίπτυχο «καλλιτέχνης / έργο τέχνης / θεωρητική διαμεσολάβηση» μέσα σ' ένα σύστημα πολιτικό, οικονομικό, κοινωνικό και καλλιτεχνικό στο οποίο η επικοινωνία και η εξουσία της πληροφόρησης συνιστούν τις κύριες και αναγκαστικές προϋποθέσεις για την παραγωγή και την αναπαραγωγή της τέχνης. Όπως υποστηρίζει ο Σόρογκας, ο χώρος της τέχνης αποτελείται από ένα υποσύνολο μηχανισμών και σχέσεων που υπακούει σε νόμους και αξίες που προκαθορίζονται από μία σειρά πολλαπλών παραγόντων. Μέρος αυτού του υποσυνόλου αποτελούν και οι θεωρητικοί της τέχνης, αρκετοί εκ των οποίων ερμηνεύουν το καλλιτεχνικό γεγονός ξεκινώντας από μια καθαρά θεωρητική και φιλοσοφική βάση, ανατρέποντας ή παρακάμπτοντας την μέσω της οπτικής αντίληψης ερμηνευτική εκδοχή του έργου. Με αυτό τον τρόπο, η οπτική αντίληψη αντικαθίσταται από το νοηματικό περιεχόμενο, του οποίου την εγκυρότητα μόνο ο λόγος ως αναγκαία συνθήκη για την κατανόηση μπορεί να στοιχειοθετήσει. Ωστόσο, πολλές φορές, συνεχίζει ο Σόρογκας, και η ίδια η τέχνη συνέργησε ηθελημένα στη θεωρητικοποίησή της ή έγινε από μόνη της θεωρητικός στοχασμός με καλλιτεχνικές αξιώσεις. «Έτσι, το έργο έγινε υπεξούσιο στο λόγο που, αυθαιρετώντας ανεξέλεγκτα, τροφοδότησε την καλλιτεχνική φιλολογία με μια σοβαροφάνεια επιστημοσύνης, και από μεταγλώσσα της εικαστικής έκφρασης απέβη γλώσσα αυτόνομη, η οποία ενώ επικαλείται σαν πρόσχημα τις εικαστικές της αφορμήσεις, αυτοτελείται και ορίζει τον ίδιο τον εαυτό της σαν αντικείμενο του λόγου της, πράγμα που τελικά αντί να διευκολύνει την προσπέλαση του έργου τέχνης, συσκότισε ακόμα περισσότερο τις ήδη ελάχιστες προσβάσεις του».⁵³³

Η επιλογή καλλιτεχνών σε εγχώριες και διεθνείς εκθέσεις μέχρι εκείνη τη στιγμή αποτελούσε διαχρονικά, με εξαίρεση τα «Παναθήναια» του Τώνη Σπητέρη

συμπεριφορών για να στρέψουν προς όφελός τους την αγορά κατά τη διαδικασία αξιολόγησης του έργου τους είτε επιδιώκουν να διατηρήσουν ένα δικό τους brand name, το οποίο τους εξωθεί σε μια αναγκαστική επανάληψη των στυλιστικών στερεοτύπων στο πλαίσιο των οποίων προηγουμένως γνώρισαν την εμπορική επιτυχία. Βλ. σχετικά, Barbara Rosenblum, «Artists, Alienation and the Market», στο *Sociologie de l'art*, Act du Colloque de Marseille (1985), La Documentation Française, Paris 1986. σελ. 173-182.

⁵³³ Σωτήρης Σόρογκας, «Σημειώσεις για μερικά αδιέξοδα του σύγχρονου εικαστικού χώρου», *Αντί*, 248 (1983), σελ. 46.

στα μέσα της δεκαετίας του '60,⁵³⁴ προνόμιο αποκλειστικά και μόνο των κρατικών επιτροπών που συγκροτούνταν για τον λόγο αυτό. Από τη δεκαετία του '80 και κυρίως από την επόμενη δεκαετία αυτές οι επιτροπές, ακόμη και στη Μπιενάλε της Βενετίας, δεν θα επιλέγουν πια καλλιτέχνες αλλά επιμελητές στη βάση μιας συγκεντρωτικής εννοιολογικής πρότασης, η οποία θα συμπεριλαμβάνει στο σκεπτικό της έργα και συμμετέχοντες εικαστικούς. Από την άλλη πλευρά, η βαρύτητα της γνώμης των θεωρητικών τέχνης για θέματα που άπτονται της σφαίρας της δημόσιας εικαστικής πολιτικής αυξάνεται και οι ιστορικοί τέχνης, οι τεχνοκριτικοί και οι επιμελητές εκθέσεων αρχίζουν να καταλαμβάνουν όλο και περισσότερο χώρο μεταξύ των μελών των αρμόδιων κρατικών επιτροπών. Η ιστορικός τέχνης Μπία Παπαδοπούλου υπογραμμίζει ότι τη δεκαετία του 1980 στην Ελλάδα οι εκθέσεις δεν αποτελούσαν μέσο για να γίνουν μόνο γνωστοί στο κοινό οι καλλιτέχνες αλλά και οι ίδιοι οι επιμελητές των εκθέσεων για τη σύλληψη και την υλοποίηση των οποίων είχαν την αποκλειστική ευθύνη.⁵³⁵ Η σύνδεση του συγκεκριμένου γεγονότος με την άσκηση της δημόσιας πολιτικής στο χώρο των εικαστικών τεχνών μπορεί να θεωρηθεί αναμφίβολα ως ένα αποφασιστικό βήμα εκσυγχρονισμού προς τις ισχύουσες διεθνείς πρακτικές, δεδομένου ότι εκείνα τα χρόνια ξεκινά να αναγνωρίζεται ο σημαντικός ρόλος του επιμελητή ως απαραίτητου και σημαντικού παράγοντα στην προβολή και ανάδειξη της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας.⁵³⁶ Έτσι, από τις αρχές της δεκαετίας του '80 στις εκθεσιακές πρωτοβουλίες της

⁵³⁴ Βλ. σχετική αναφορά στο «Τέχνη και δημόσιες πολιτικές κατά την περίοδο της Επταετίας», κεφ. Β', σελ. 58.

⁵³⁵ Βλ. σχετικά, Τίνα Πανδή, «Η επιμέλεια εκθέσεων στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του '80. Μια συζήτηση ανάμεσα στην Μπία Παπαδοπούλου και την Τίνα Πανδή», στο Χριστόφορος Μαρίνος (επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, Κριτική+Τέχνη, τεύχος 04, ΑΙCΑ ΕΛΛΑΣ, Αθήνα 2011, σελ. 49.

⁵³⁶ Ο ρόλος του επιμελητή ποικίλλει από την απλή υποστήριξη (φροντίδα) στην παρουσίαση των έργων μέχρι τη δημιουργική εμπλοκή στη χρήση και αναδιατύπωση των ίδιων των εκθεμάτων αλλά και των εκθετών στο πλαίσιο της δημιουργίας ενός αυτόνομου και ολοκληρωμένου εικαστικού αποτελέσματος. Ο επιμελητής που πρώτος προσέγγισε τα καλλιτεχνικά έργα με βάση την προσωπική του άποψη και εμπειρία ήταν ο Harald Szeemann στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Με το έργο του επηρέασε τις πρακτικές που θα ακολουθούσαν οι νεότερες γενιές των ανεξάρτητων και «θεσμικών» επιμελητών, προσδίδοντας έναν ιδιαίτερα ισχυρό ρόλο στην ιδιότητα του επιμελητή εκθέσεων μέχρι και σήμερα. Για τον Ελβετό ιστορικό τέχνης και τεχνοκριτικό, η επιλογή και ο τρόπος παρουσίασης των έργων σε μια έκθεση συνιστά μια αυτόνομη δημιουργική διαδικασία που αποσκοπεί στην προσωπική ερμηνεία και εκτίμηση των προς παρουσίαση έργων, αλλά και στον διάλογο του επιμελητή με τους δημιουργούς είτε κατά τη φάση παραγωγής των έργων τους είτε κατά τη διαδικασία νοηματοδότησης των εκθεσιακών συνόλων, με αποτέλεσμα το έργο του επιμελητή να λειτουργεί ενεργητικά ως έργο διαμεσολάβησης και επικοινωνίας ανάμεσα στον θεατή και τον καλλιτέχνη. Βλ. σχετικά, Harald Szeemann, *Harald Szeemann with by through because towards despite: Catalogue of all Exhibitions, 1957-2005*, Tobia Bezzola, Roman Kurzmeyer (επιμ.), *Voldemeer*, Zürich 2007. Beril Graham, Sarah Cook, *Rethinking curating: art after new media*, MIT Press, Cambridge 2015. Donald Preziosi, «Curatorship as Bildungsroman or, from Hamlet to Hjelmslev», στο Malene Vest Hansen, Anne Folke Henningsen, Anne Gregersen (επιμ.), *Curatorial Challenges: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, New York and London 2019, σελ. 11-21.

κεντρικής διοίκησης και του ευρύτερου δημόσιου τομέα (ΥΠ.ΠΟ, ΥΠ.ΕΞ, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Φεστιβάλ Αθηνών, κ.ά) θα υπάρξει έντονη η παρουσία επιμελητών, στους οποίους το κράτος θεσμικά θα αναθέσει το έργο της επιμέλειας. Η Βεατρίκη Σπηλιάδη θα επιμεληθεί το εικαστικό πρόγραμμα του Ελληνικού Φεστιβάλ στην Ολλανδία το 1981, οι Αλέξανδρος Ξύδης, Karel Geirlandt, Δημήτρης Παπαστάμος και Έφη Στρούζα θα επιλέξουν και θα παρουσιάσουν Έλληνες καλλιτέχνες στα Euroalia το 1982 και οι Χάρης Καμπουρίδης, Νέλλη Μισιρλή, Μάνος Στεφανίδης, Ντόρα Ηλιοπούλου - Ρογκάν, Χρυσάνθος Χρήστου και Γιάννης Κολοκοτρώνης θα επιμεληθούν επιμέρους εκθέσεις συμμετεχόντων φορέων στα εικαστικά προγράμματα της Αθήνας, Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης και του Διεθνούς Φεστιβάλ Πάτρας.⁵³⁷

Στον αντίποδα της αρνητικής κριτικής για τις διοργανώσεις των μεγάλων μαζικών εκδηλώσεων υπήρξαν και φωνές που στήριζαν δημόσια αυτές τις κρατικές πρωτοβουλίες, επικεντρώνοντας την υποστηρικτική τους γραμμή στον παιδευτικό χαρακτήρα των δράσεων, στην επαρκή προβολή των Ελλήνων δημιουργών, στην αगाστή σύμπραξη μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού τομέα, στην ανάδειξη του πολιτισμού της καθημερινότητας και στο γεγονός ότι τελικά αυτές οι εκδηλώσεις συνέβαλαν και στην πολυπόθητη δημιουργία κάποιων κτηριακών υποδομών για τον πολιτισμό.

Στο εικαστικό πρόγραμμα της «Αθήνας, Πολιτιστικής Πρωτεύουσας» το 1985, αν εξαιρέσει κανείς αυτούς που συμμετείχαν στην ομαδική έκθεση των αποφοίτων της ΑΣΚΤ και εκείνους που έργα τους παρουσιάστηκαν στις εκθέσεις του Ναυτικού Μουσείου με θέμα την ελληνική θαλασσογραφία, συνολικά παρουσιάστηκαν περισσότεροι από 172 σύγχρονοι Έλληνες δημιουργοί. Οι εικαστικές εκδηλώσεις υλοποιήθηκαν σε συνεργασία του υπουργείου Πολιτισμού με την Εθνική Πινακοθήκη, τον Δήμο Αθηναίων, τον Σύνδεσμο Σύγχρονης Τέχνης (ΣΥΣΤ), την Ένωση Αποφοίτων Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών (ΕΠΑΣΚΤ), το Ναυτικό Μουσείο, το Κέντρο Τέχνης Δράκου, την Πινακοθήκη Περίδη και το Μουσείο Βορρέ. Κατά τη διάρκεια των εκθεσιακών δράσεων, παρουσιάστηκαν συνολικά 500 έργα τέχνης σύγχρονων καλλιτεχνών, τα οποία φιλοξενήθηκαν στην Εθνική Πινακοθήκη και σε διάφορους δημόσιους και ιδιωτικούς εκθεσιακούς χώρους της Αθήνας, όπως το Ωδείο

⁵³⁷ Βλ. σχετικά, Βεατρίκη Σπηλιάδη, *Achtien Griekse Kunstenaarj*, Άμστερνταμ 1981. Μάνος Στεφανίδης, *ό.π.*, σελ. 47. Τίνα Πανδή, *ό.π.*, σελ. 52. Χρυσάνθος Χρήστου, Γιάννης Κολοκοτρώνης, Μάνος Στεφανίδης, *ό.π.*

Αθηνών, το Πάρκο Ελευθερίας, το Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων, η Πινακοθήκη Πιερίδη, το Ναυτικό Μουσείο, το Μουσείο Βορρέ και το Κέντρο Τέχνης Δράκου. Αν σε όλο αυτό προσθέσουμε και τις ξένες συμμετοχές, όπως τα εκθεσιακά αφιερώματα στους Pablo Picasso, Jean-Baptiste Rodin, Eugène Delacroix, Edvard Munch, στους Προραφαηλίτες ζωγράφους, στους Ολλανδούς τοπιογράφους του 17ου αιώνα και στη σύγχρονη βελγική ζωγραφική, μπορούμε κάλλιστα να αναλογιστούμε το μέγεθος και την υψηλή καλλιτεχνική αξία του συνολικού εγχειρήματος που ανάγκασαν ακόμη και τον Αλέξανδρο Ξύδη να αναρωτηθεί για το τι θα ακολουθούσε μετά το πέρας αυτών των εκδηλώσεων: *«Οι ιθαγενείς άραγε θα μεταπέσουμε τότε στο σκοτάδι μιας ενεργούς κρατικής αδιαφορίας για μian από τις σημαντικότερες παιδευσιακές δραστηριότητες της σύγχρονης Ελλάδας, τις εικαστικές τέχνες, που, μαζί με την ποίηση και τη μουσική συμβάλλουν σε μεγάλο βαθμό στη διαμόρφωση ενός ζωντανού πνευματικού προσώπου της;»*.⁵³⁸

Η επόμενη μεγάλη εκδήλωση που έλαβε χώρα κατά τη διακυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ ήταν το 1986 η Β΄ Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών των Ευρωπαϊκών Χωρών της Μεσογείου, στην οργάνωση της οποίας συμμετείχαν το υπουργείο Πολιτισμού, η Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, ο Δήμος Θεσσαλονίκης και η Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης (HELLEXPO - ΔΕΘ). Η συγκεκριμένη εκδήλωση ήταν ένα διεθνές νεανικό πολυθεματικό φεστιβάλ που η λειτουργία του παρέπεμπε στο μητροπολιτικό εφήμερο των ευρωπαϊκών πόλεων στα τέλη της δεκαετίας του 1970 με ιδιαίτερη έμφαση στις εικαστικές και εφαρμοσμένες τέχνες (κόσμημα, μόδα, εικονογράφηση, βιομηχανικό σχέδιο), τη φωτογραφία, την αρχιτεκτονική, τον κινηματογράφο, το βίντεο και τις παραστατικές τέχνες με προεξάρχουσα τη ροκ μουσική.⁵³⁹ Η επιλογή των συμμετεχόντων ακολούθησε την παραδοσιακή μέθοδο της πρόσκλησης συμμετοχής και της συγκρότησης κριτικών επιτροπών αξιολόγησης. Στον τομέα των

⁵³⁸ Αλέξανδρος Ξύδης, «Πολιτιστική Αθήνα και Εικαστικά Ι», *Αντί*, 296 (1985), σελ. 42. Σχετικά με το εικαστικό πρόγραμμα των εκδηλώσεων βλ., «Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1985. Επιλογή από το πρόγραμμα των εκδηλώσεων», *Αντί*, 294 (1985), σελ. 45.

⁵³⁹ Στο εικαστικό πρόγραμμα της Β΄ Μπιενάλε συμμετείχαν από ελληνικής πλευράς οι Νίκος Αλεξίου, Λυδία Βενιέρη, Δημήτρης Κόζαρης, Τάσος Μαντζαβίνος, Ελένη Νικοδήμου, Ζάφος Ξαγοράρης, Μαρία Παπαδημητρίου, Παναγιώτης Τανιμανίδης, Μανώλης Χάρος, Αθανάσιος Πάλλας, Περικλής Πηλείδης, Έφη Χαλυβοπούλου, Έλλη Χρυσίδου, Ντόρα Μακρυνδημήτη, Τάσος Παυλόπουλος, Μίλτος Μανέτας, Νίκος Τρανός, Κώστας Γκιτζίρης, Γιώργος Χαρβαλιάς, Ονούφριος Κασούμης, Αντώνης Λακίδης, Γιάννης Λασηθιωτάκης, Κορνήλιος Γραμμένος, Πάνος Χαραλάμπους, Χρύσα Χαράτσι, Γιώργος Ηλιάδης, Κατερίνα Αποστολίδου, Γιώργος Καζάκης, Γιάννης Δημητράκης, Αιμιλία Παπαφίλιππου και οι φωτογράφοι Χρύσα Νικολέρη, Παναγιώτης Φωτιάδης, Δημήτρης Λιολιόπουλος, Βασίλης Βασιλικός, Σπύρος Καλαμπόκας, Κατερίνα Καλούδη, Θανάσης Παπασόπουλος, Κατερίνα Τατσοπούλου, Πάνος Βαρδόπουλος, Στέλος Ευσταθόπουλος, Κωστής Βαρδίκος και Στάθης Ζαλίδης. Βλ. σχετικά, κατάλογο έκθεσης «Β΄ Biennale Νέων Καλλιτεχνών των Ευρωπαϊκών Χωρών της Μεσογείου», κατάλογος, Εφημερίδα Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1986.

εικαστικών τεχνών συγκροτήθηκαν δύο επιτροπές με έδρα την Αθήνα και την Θεσσαλονίκη. Στην επιτροπή της Αθήνας συμμετείχαν οι Νίκος Κεσσανλής, Θόδωρος, Χάρης Καμπουρίδης, Βάνα Ξένου και Γιώργος Χατζημιχάλης για τα εικαστικά και οι Τάκης Διαμαντόπουλος και Νίκος Παναγιωτόπουλος για τη φωτογραφία. Αντίστοιχα, για την Θεσσαλονίκη, συμμετείχαν στην ad hoc επιτροπή οι Βαγγέλης Δημητριάδης, Κυριάκος Καμπαδάκης, Απόστολος Κελεσσόπουλος, Γιώργος Λαζόγκας, Νίκη Λοϊζίδη, Ιωάννα Μανωλεδάκη, Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, Μιλτιάδης Παπανικολάου και Θανάσης Τζοβαρίδης για τα εικαστικά και οι Γιάννης Βανίδης, Απόστολος Μαρούλης, Βασίλης Μποζίκης και Γιώργος Πούπης για τη φωτογραφία.⁵⁴⁰ Ο πολυδαίδαλος μηχανισμός της διοργάνωσης, με γραφεία και επιτροπές στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, ο τοπικιστικός ανταγωνισμός, οι διαμάχες ανάμεσα σε όλους τους συνδιοργανωτές, η συντηρητική για το περιεχόμενο των εκδηλώσεων που προτεινόταν Δημοτική Αρχή, η οποία πίστευε ότι θα επαναληφθεί ο χαρακτήρας των δράσεων, όπως στον εορτασμό των 2.300 χρόνων της πόλης⁵⁴¹ και ο σχεδιασμός και η υλοποίηση των δράσεων εν μέσω δημοτικών εκλογών επέφεραν αντιθέσεις, καταγγελίες για οικονομικά σκάνδαλα και ρήγματα στη διοργάνωση, τα οποία δεν έμειναν ασχολίαστα και από τις ξένες αποστολές.

Σε θεωρητικό επίπεδο η συγκεκριμένη καλλιτεχνική δράση θα αποτελέσει σημείο αναφοράς για μια σειρά αναλύσεων κοινωνικού, πολιτισμικού και καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος, οι οποίες θα επικεντρωθούν τόσο στον νεανικό χαρακτήρα αυτών των μαζικών εκδηλώσεων όσο και στην αναδύομενη νεανική δημιουργία που ξεκίνησε να διαμορφώνεται εκείνη την εποχή σε διεθνές επίπεδο. Ο αρχιτέκτονας Παύλος Κρέμος με αφορμή ένα άρθρο του στον *Πολίτη* θα επισημάνει ότι η Μπιενάλε της Θεσσαλονίκης αποτελεί μια εκδήλωση με έντονη κυριαρχία του εντυπωσιακού στοιχείου που έρχεται σαν μια πρόκληση από το καλλιτεχνικό μέλλον

⁵⁴⁰ Βλ. σχετικά, «Β' Biennale Νέων Καλλιτεχνών των Ευρωπαϊκών Χωρών της Μεσογείου», *ό.π.*

⁵⁴¹ Οι εκδηλώσεις για τα 2.300 χρόνια της πόλης πραγματοποιήθηκαν το 1985 υπό την ευθύνη και τον συντονισμό του τότε Δημάρχου Θεσσαλονίκης Θεοχάρη Μαναβή. Το κεντρικό σκεπτικό του εορτασμού επικεντρώθηκε στη διερεύνηση της ταυτότητας της πόλης και ιδιαίτερα στον διάλογο με το βυζαντινό παρελθόν της. Οι επιμέρους εκδηλώσεις κράτησαν έναν ολόκληρο χρόνο και οργανώθηκαν από διάφορους συλλόγους και ιδρύματα της Θεσσαλονίκης, όπως το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, τα τότε μουσεία και πνευματικά κέντρα της πόλης, τις προξενικές αρχές, τους καλλιτεχνικούς συλλόγους και τα επιμελητήρια. Η πλειονότητα των εκδηλώσεων είχαν λόγοι και ελιτίστικο χαρακτήρα καθώς επικεντρώνονταν στο παρελθόν της πόλης και απευθυνόταν κυρίως στην τοπική αστική τάξη. Το πρόγραμμα των εκδηλώσεων προέβλεπε επίσης την ενίσχυση κτηριακών πολιτιστικών υποδομών της πόλης, στο πλαίσιο των οποίων αγοράστηκε από το Δημόσιο το συγκρότημα της Μονής Λαζαριστών και αναστυλώθηκε ο Λευκός Πύργος. Βλ. σχετικά, Γιώργος Αγγελόπουλος, «Θεσσαλονίκη 2.300 χρόνια. Ο εορτασμός και η επιβεβαίωση της βυζαντινής επιλογής», στο Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *ό.π.*, σελ 232-233.

και αντανακλά σ' αυτά που γίνονται και καταναλώνονται στο τώρα. «*Το ζήτημα είναι ότι είδαμε μια αντανάκλαση αυτού που γίνεται στις κοινωνίες μας, πράγμα που αφορά πρωτίστως τους χρήστες και, σε κάποιο βαθμό, τους επιστήμονες ερευνητές κοινωνιολόγους*».⁵⁴²

Τις εκδηλώσεις θα παρακολουθήσει και ο γνωστός μας από το πρώτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, όταν ασχοληθήκαμε με το «μητροπολιτικό εφημέρο», Renato Nicolini, βουλευτής πλέον αυτή την περίοδο του Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος, ο οποίος θα επισκεφθεί εκείνες τις μέρες την Θεσσαλονίκη ως επίσημος προσκεκλημένος του διεθνούς forum που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο των ευρύτερων εκδηλώσεων της Μπιενάλε, με θέμα τις πολιτιστικές προοπτικές και τις καλλιτεχνικές τάσεις των νέων δημιουργών της μεσογειακής Ευρώπης. Κατά την παραμονή του στην πόλη θα παρακολουθήσει αρκετές εκδηλώσεις και σε συνέντευξή του στο περιοδικό *Αντί* θα αναφέρει τη διαφορά κλίματος που αποκόμισε τόσο ως θεατής των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων όσο και ως ομιλητής στο forum, δίνοντας έμφαση στην επιτυχία των καλλιτεχνικών δράσεων σε αντίθεση με αυτό που συνέβη στις αρχαιρεσίες του συνεδρίου. «*Στην πρώτη περίπτωση εκθέσεις και θέαμα αντανακλούν την ικανότητα των νέων να καταλάβουν ο ένας τον άλλο, ενώ η δεύτερη καταγράφει τη δυσκολία των πολιτικών να καταλάβουν τους νέους. Ακόμη περισσότερο σήμερα που αλλάζουν οι σχέσεις ανάμεσα σε παραγωγή και κατανάλωση. Οι νέοι σαν καταναλωτές επέβαλλαν καθορισμένα προϊόντα, ένα διαφορετικό "βλέμμα", μια νέα κουλτούρα. Με αυτόν τον τρόπο, σαν καταναλωτές, καθόρισαν μια νέα διευθέτηση της παραγωγής. Η δεκαετία του '80 έχει σημαδευτεί πάνω από κάθε άλλο από αυτό το στοιχείο. Ωστόσο δεν θα φόρτιζα πάρα πολύ τις σημασίες της λέξης Μεσόγειος, ακόμη περισσότερο αντιπαραθέτοντας τη Μεσόγειο στην αμερικανική πολιτισμική ηγεμονία. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως η αμερικανική κουλτούρα έχει μια μεγάλη βαρύτητα στην ικανότητα των νέων να συνεννοηθούν μιλώντας διαμέσου εικόνων. Αλλά αυτό καθεαυτό δεν αποτελεί αρνητικό γεγονός. Το να μιλήσουμε για τη Μεσόγειο σημαίνει απλά να παραδεχθούμε ότι έχουμε ακόμη κάτι, ή μάλλον πολλά, να πούμε. Όμως, κάτι καινούργιο, όχι παλαιό. Ιδέες, όχι μύθους*».⁵⁴³

⁵⁴² Παύλος Κρέμος, «Η Μπιενάλε της Θεσσαλονίκης. Ένας νέος θεσμός», *Ο Πολίτης*, 74 (1986), σελ. 75.

⁵⁴³ «Μια πολιτιστική πολιτική με μια διαφορετική άποψη, Συνέντευξη του Ιταλού βουλευτή Ρενάτο Νικολίνι στους Γιώργο Σημαιοφορίδη και Γιώργο Τζιρτζιλιάκη», *Αντί*, 341 (1987), σελ. 54.

Από την πλευρά του ο Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, με αφορμή την αμήχανη στάση που κράτησαν τότε τα μέσα μαζικής ενημέρωσης απέναντι στις εκδηλώσεις της Μπιενάλε, θα προσπαθήσει να ερμηνεύσει το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό γεγονός, υποστηρίζοντας ότι πρόκειται για ένα φαινόμενο νεανικής δημιουργίας το οποίο εμπεριέχει νέες δυναμικές και μηχανισμούς που είναι σε θέση να παράγουν συναισθήματα και νέες ατομικές ή συλλογικές πρακτικές επικοινωνίας και αναπαράστασης. Σύμφωνα με τον Τζιρτζιλιάκη, το κύριο χαρακτηριστικό αυτών των νέων καλλιτεχνικών τάσεων είναι ο πολυμορφισμός και οι αλληπάλληλες συζεύξεις αναπάντεχων αισθητικών συναντήσεων, είτε πρόκειται για την αρχιτεκτονική και το video, είτε για το design και τη μουσική, είτε για τη ζωγραφική και τη μόδα. Αυτές οι νέες τάσεις αποτελούν παράγωγα μιας αισθητικής αναμείξεων που δεν είναι δυνατόν να αποδοθούν σ' έναν συγκεκριμένο γεωγραφικό τόπο προέλευσης, με αποτέλεσμα να μην μπορούν να χαρακτηριστούν ούτε ως «αμερικανικές» ούτε ως «μεσογειακές».⁵⁴⁴ Απόρροια της αισθητικής των αναμείξεων ήταν, σύμφωνα με τον Έλληνα θεωρητικό, τόσο η ακύρωση κάθε απόστασης ανάμεσα στο θέαμα και την κουλτούρα, όσο και η μετατόπιση των ίδιων των τρόπων με τους οποίους, όχι μόνο παράγεται, αλλά κυρίως παρουσιάζεται η μορφή του έργου και του καλλιτεχνικού γεγονότος, ιδιαίτερα σε χώρους που λειτουργούν περισσότερο ως σκηνογραφία της μορφής και ευνοούν μια ανασύνθεση των αισθητήριων πηγών.⁵⁴⁵

Οι εκδηλώσεις κόστισαν 80 με 85 εκατομμύρια δραχμές εκ των οποίων τα μισά καλύφθηκαν από χορηγίες ιδιωτικών εταιρειών με αντάλλαγμα τη διαφήμισή τους. Αξιοσημείωτο ήταν το γεγονός ότι τα υπόλοιπα σαράντα εκατομμύρια που κατέβαλε το κράτος διοχετεύτηκαν σχεδόν αποκλειστικά στη συντήρηση και στην ανάπλαση χώρων και κτηρίων που παρέμεναν κλειστά και ανεκμετάλλετα, όπως το πρώην Βασιλικό Θέατρο και οι αποθήκες του λιμανιού της Θεσσαλονίκης, προκειμένου να φιλοξενήσουν τις εκδηλώσεις. Αυτά τα κτήρια, όπως υπογραμμίζει ο Στέλιος Κούλογλου, αποτέλεσαν μέσα από τη συντήρηση και την επανάχρησή τους τα σύμβολα μιας νέας προσέγγισης της νεολαίας από το κράτος.⁵⁴⁶ Αξιομνημόνευτο

⁵⁴⁴ Η Μελίνα Μερκούρη σε μια συνέντευξή της στην γαλλική *Libération* θα δηλώσει ότι εκδηλώσεις σαν αυτές της Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών αναστέλλουν την είσοδο της αμερικανοκρατίας στην Ευρώπη. Βλ. «La foir Belle Hélène», *Libération*, 28.11.1986.

⁵⁴⁵ Βλ. σχετικά, Γιώργος Τζιρτζιλιάκης, «Πολυμορφισμοί και συζεύξεις», *Αντί*, 334 (1986), σελ. 48-49.

⁵⁴⁶ Βλ. σχετικά, Στέλιος Κούλογλου, «Αφήστε τα μίση, και πιάστε το μήνυμα της Biennale», *Αντί*, 334 (1986), σελ. 48-50.

υπήρξε επίσης το γεγονός ότι για πρώτη φορά νεότερα και βυζαντινά μνημεία της πόλης επελέγησαν για να φιλοξενήσουν σύγχρονες πολιτιστικές δράσεις, ενώ καταβλήθηκε προσπάθεια να μην χρησιμοποιηθούν χώροι της πόλης που κατά κανόνα παρουσίαζαν πολιτιστικές εκδηλώσεις με σκοπό να μη διαταραχθεί η συνήθης πολιτιστική ζωή της πόλης και να αναδειχθεί ο διαφορετικός χαρακτήρας της διοργάνωσης.

Η χρηματοδότηση για τη συντήρηση και την αναστήλωση εγκαταλελειμμένων κτηρίων εκείνη την περίοδο φαίνεται να αποτελεί μέρος της πολιτιστικής πολιτικής του Δημοσίου προς όφελος των εικαστικών και όχι μόνο δραστηριοτήτων, εντούτοις το γεγονός αυτό δεν θα συνδεθεί, τουλάχιστον ακόμη, με την αναγκαιότητα δημιουργίας μόνιμων εκθεσιακών υποδομών και την ίδρυση μουσείων μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης.⁵⁴⁷ Εδώ, οφείλουμε να υπογραμμίσουμε ότι το ζήτημα των ερειπωμένων βιομηχανικών συγκροτημάτων είναι στενά συνυφασμένο με το φαινόμενο της μεγάλης αποβιομηχάνισης που υφίσταται η χώρα κατά τη δεκαετία του 1980, μολονότι τα πρώτα ανησυχητικά σημάδια άρχισαν να εκδηλώνονται από την προηγούμενη δεκαετία, ως αποτέλεσμα, όπως υποστηρίζουν οι ειδικοί ερευνητές, του λανθασμένου μίγματος οικονομικής πολιτικής που συντηρούσε τον υψηλό πληθωρισμό και τον έλεγχο των τιμών.⁵⁴⁸ Στο πλαίσιο αυτού του φαινομένου είχε δημιουργηθεί μια γενιά προβληματικών επιχειρήσεων οι οποίες αρχικά κρατικοποιήθηκαν από την τότε σοσιαλιστική κυβέρνηση και στη συνέχεια κατέρρευσαν, ανοίγοντας τον δρόμο για την περαιτέρω αποβιομηχάνιση της χώρας στα επόμενα χρόνια.⁵⁴⁹ Στον αντίποδα του φαινομένου της αποβιομηχάνισης, η συζήτηση για την επαναχρησιμοποίηση εγκαταλελειμμένων βιομηχανικών κτηρίων θα συνδεθεί επίσης και με τον κλάδο της βιομηχανικής αρχαιολογίας, ο οποίος ξεκινά κι αυτός να αναπτύσσεται στη χώρα μας από τα μέσα της υπό εξέταση δεκαετίας. Η βιομηχανική αρχαιολογία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την ιστορία της

⁵⁴⁷ Το παράδειγμα επανάχρησης των χώρων των Σταφιδαποθηκών Barry στην Πάτρα για τη διοργάνωση των ομαδικών εκθέσεων «Παράδοση και Πρωτοπορία» και «Ο Έρωτας στη Νεοελληνική ζωγραφική» που παρουσιάστηκαν στο πλαίσιο των ευρύτερων εκδηλώσεων του Β΄ Διεθνούς Φεστιβάλ Πάτρας αποτελούν μαζί με τα κτήρια της Θεσσαλονίκης ένα ακόμη ενδεικτικό δείγμα αυτής της πρωτοβουλίας.

⁵⁴⁸ Βλ. Χρήστος Κολώνας, Βιομηχανία: «Η αποβιομηχάνιση της χώρας μέσα από αριθμούς και επώνυμες μάρκες», *Οικονομικός Ταχυδρόμος*, 12.3.2023. doi: <https://www.ot.gr/2023/03/12/oikonomia/viomixania/viomixania-i-apoviomixanisi-tis-xoras-mesa-apo-arithmous-kai-eponymes-markes-grafimata/>.

⁵⁴⁹ Η ευρεία διαδικασία κρατικοποιήσεων βιομηχανιών και βασικών βιομηχανικών κλάδων ανατέθηκε από την τότε κυβέρνηση στον Οργανισμό Οικονομικής Ανασυγκρότησης Επιχειρήσεων. Βλ. σχετικά, Ν. 1386/1983 (ΦΕΚ 107/Α/1983).

αρχιτεκτονικής και αποτελεί ένα πεδίο μελέτης το οποίο επικεντρώνεται στην ανίχνευση, στην έρευνα, στην καταγραφή και στις πολιτικές διατήρησης και επανάχρησης των βιομηχανικών μνημείων, εφόσον αυτά πρωτίστως ενταχθούν, σύμφωνα με το νέο πλαίσιο λειτουργιών τους, στα γενικά ρυθμιστικά και χωροταξικά σχέδια των πόλεων.⁵⁵⁰ Όπως είδαμε και στην περίπτωση της Μπιενάλε Νέων στη Θεσσαλονίκη, με την πολιτιστική επαναχρησιμοποίηση αυτών των συγκροτημάτων η ταυτότητα του βιομηχανικού περιβάλλοντος, που λειτουργεί και παρεμβαίνει με σαφώς αισθητικό και ατμοσφαιρικό τρόπο, συνδιαλέγεται με τις ιδέες και τις έννοιες που εκπέμπονται από τις πολιτιστικές δράσεις που φιλοξενούνται στους συγκεκριμένους χώρους. Έτσι, από τα μέσα της δεκαετίας του '80 και στην Ελλάδα, οι πρώην βιομηχανικοί χώροι των πόλεων, ως τόποι με σαφή ιστορική και οικονομική αξία, αρχίζουν να λειτουργούν ως πυρήνες δημιουργίας και ανάδειξης της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Από την άλλη πλευρά, η συστηματική ένταξη βιομηχανικών κτηρίων για πολιτιστική χρήση στον αστικό ιστό αποδεικνύεται μια πολιτική ευεργετική για τον εκδημοκρατισμό των πολιτιστικών αγαθών, καθώς οι σύγχρονοι χώροι πολιτισμού παύουν να παραπέμπουν σ' ένα ελιτίστικο περιβάλλον, το οποίο απευθύνεται αποκλειστικά και μόνο σε ειδικούς και μνημένους συγκεκριμένης ταξικής προέλευσης.⁵⁵¹

Από την άλλη πλευρά, το ζήτημα της απουσίας μόνιμων υποδομών και η ίδρυση ενός δημόσιου μουσείου σύγχρονης τέχνης στην Αθήνα θα επανέλθει στις αρχές αυτής της δεκαετίας, όταν το 1981 θα αρχίσει πάλι η συζήτηση για την ίδρυση του Πολιτιστικού Κέντρου Αθηνών. Η θεμελίωση του Πολιτιστικού Κέντρου από τον τότε Πρόεδρο της Δημοκρατίας και οραματιστή του εγχειρήματος Κωνσταντίνο Καραμανλή στις 9 Μαΐου 1981 υπήρξε αφορμή για δημόσιες αντιπαραθέσεις μεταξύ αρχιτεκτόνων, πολεοδόμων και ανθρώπων των γραμμάτων και των τεχνών, όχι μόνο

⁵⁵⁰ Η συστηματική δημοσίευση άρθρων σχετικών με το θέμα ξεκινά το 1986 με πρωτοβουλία του περιοδικού *Αρχαιολογία*. Βλ. σχετικά, Ανδρέας Ιωαννίδης, «Βιομηχανική αρχαιολογία», *Αρχαιολογία*, 18 (1986), σελ. 6. Παναγιώτα Καλόγρη, Φωτεινή Μαργαρίτη, Βάσιος Τσοκόπουλος, «Η βιομηχανική αρχαιολογία στον ελληνικό χώρο: μια πρώτη προσέγγιση», *ό.π.*, σελ. 8-14. Γιώργος Μαχαίρας, «Βιομηχανική αρχαιολογία: η άλλη αρχαιολογία», *ό.π.*, σελ. 15-22.

⁵⁵¹ Βλ. σχετικά, Douglas Davis, *The Museums Transformed: Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, Abbeville Press, New York 1990. Αντώνης Μότσης, «Επανάχρηση ανενεργών βιομηχανικών κελυφών. Τα ερείπια της οδού Πειραιώς», στο Πρόδρομος Νικηφορίδης (επιμ.), *Τα Κάστρα της Βιομηχανίας*, Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος / Τμήμα Κεντρικής Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 2022. Ιωάννα Τσακαρέλου, «Χώροι σε επανάχρηση: η αρχιτεκτονική επανασυστήνεται, η τέχνη αυτοπροσδιορίζεται, το αστικό τοπίο εμπλουτίζεται», *Maxmag*, 17.2.2023. doi: <https://www.maxmag.gr/politismos/mousia/choroi-se-epanachrisi-i-architektoniki-epanasystinetai-i-techni-aytoprosdiorizetai-to-astiko-topio-employtizetai/> Τασούλα Επτακοίλη, «Τα κάστρα της βιομηχανίας αναζητούν νέο ρόλο», *Η Καθημερινή*, 11.5.2022. doi: <https://www.kathimerini.gr/culture/561852178/ta-kastra-tis-viomichanias-anazitoyn-neo-rolo/>.

για την καταλληλότητα της πολιτιστικής χρήσης των συγκεκριμένων οικοπέδων που επιλέχθηκαν για τον σκοπό αυτό,⁵⁵² αλλά και για τη διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού χώρου εντός αυτών, όπως ήθελε ο σχεδιασμός από την τότε Κτηματική Εταιρεία του Δημοσίου. Ήδη από τη συζήτηση που είχε διοργανώσει η εφημερίδα *Αυγή* τον Ιούνιο του 1976, ο Δημήτρης Μαρωνίτης είχε εκφράσει την άποψη ότι η αναβολή του φιλόδοξου αυτού σχεδίου ήταν επιτακτική. «*Η περιοχή που αντιμετωπίζουμε δεν έχει μέχρι σήμερα διασυνδεθεί λειτουργικά με τμήματα πληθυσμού που θα μπορούσαν να την ζαναζωντανέψουν. Επιπλέον ο χαρακτήρας της είναι παθολόγος, αφού σ' αυτήν υπάρχουν ο καταυλισμός της ΕΣΑ, η αμερικανική πρεσβεία και το Χίλτον με έντονες πολιτικές μνήμες και πολιτιστικές προβολές. Το να γίνει αντικείμενο πνευματικής εκμετάλλευσης χωρίς να αγγίζει ένα ευρύτερο κοινό σημαίνει ουδετεροποίησή της. Ενώ θα άξιζε ο χώρος αυτός να προσφερθεί για κάποια πρόσβαση οργανωμένων κοινωνικών ομάδων που θα τον ενεργοποιήσουν*».⁵⁵³ Ο αρχιτέκτονας Γιώργος Σημαιοφορίδης σ' ένα προφητικό για τη μη περάτωση του συγκεκριμένου έργου άρθρο του στον *Πολίτη* το 1981 υποστήριξε ότι μία από τις βασικότερες ανάγκες θεμελίωσης του Πολιτιστικού Κέντρου της Αθήνας ήταν η αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας των Νεοελλήνων. Για τον αρθρογράφο, το σημαντικότερο εμπόδιο που έπρεπε να ξεπεραστεί ήταν το γεγονός ότι η δημιουργία του σκόνταφτε σ' ένα νέο δίλημμα, το οποίο, όπως φάνηκε, ήταν και μοιραίο για την υλοποίηση του συνολικού εγχειρήματος. Το δίλημμα αφορούσε στο ποσοστό που θα καταλάμβαναν τα κτήρια σε σχέση με το πράσινο στον περιβάλλοντα χώρο, καθώς ο τότε σχεδιασμός της αρχιτεκτονικής διαμόρφωσης κινούνταν μεταξύ ενός τυπικού μνημειακού συγκροτήματος και ενός άλσους με κτήρια. Στην ουσία, για τον Σημαιοφορίδη, η πρώτη περίπτωση παραπέμπει σε μια εκδοχή πολιτισμού που ρέπει προς το παρελθόν και την παράδοση και εκφράζεται με κτηριακή αντιπροσώπευση (Πολιτιστικό Κέντρο), ενώ η δεύτερη βρίσκεται στη βάση μιας άλλης εκδοχής για τον πολιτισμό που εκφράζεται μέσα από τον συνειδητά οργανωμένο ελεύθερο χώρο (Πολιτιστικό Πάρκο) που δίνει έμφαση στην καθημερινότητα και παραπέμπει στο παρόν. Έτσι, στον βαθμό που δεν υπήρχε ξεκάθαρη επιλογή σε ποια από τις δύο κατευθύνσεις θα συνέκλινε η οποιαδήποτε πρόταση, ήταν λογικό οι λύσεις να παραπαίουν και να

⁵⁵² Βλ. σχετικά, «Τέχνη και δημόσιες πολιτικές κατά την πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης», *Κεφάλαιο Γ'* της παρούσας διατριβής, σελ. 30-31.

⁵⁵³ «Το Πνευματικό Τρίγωνο στο κέντρο της Αθήνας», *Η Αυγή*, 8.6.1976.

δημιουργούνται ασάφειες και αοριστίες.⁵⁵⁴ Το ζήτημα φαίνεται να ανακινείται και πάλι το 1983, όμως αυτή τη φορά το φιλόδοξο εγχείρημα ήταν καταδικασμένο να αποτύχει τελειωτικά εξαιτίας των πολιτικών σκοπιμοτήτων και της υιοθέτησης μιας κρατικής πολιτιστικής πολιτικής που απέβλεπε σχεδόν αποκλειστικά στη διοχέτευση των ούτως ή άλλως πενιχρών δημοσιονομικών πόρων στην οργάνωση μαζικών και εφήμερων εκδηλώσεων. Παράλληλα, σε αντίθεση με τη δεκαετία του '70 ο αριθμός των σχετικών με την ίδρυση μουσείου σύγχρονης τέχνης άρθρων στον τύπο μειώνεται δραστικά. Σ' ένα από τα σπάνια σε αριθμό άρθρα που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Αντί* κατά τη δεύτερη φάση της Μεταπολίτευσης, η Ντόρα Ηλιοπούλου - Ρογκάν θα επισημάνει: «Χρειάζεται στα ίδια πάντοτε πλαίσια ένα Μουσείο Σύγχρονης τέχνης ώστε επιτέλους να σχηματισθεί ένας πυρήνας, και να υπάρξει ένα σημείο αναφοράς. Ας μην ξεχνάμε, πράγματι, ότι αυτό, ακριβώς, που μένει και προβάλλεται στο μέλλον είναι εκείνο που συγκροτούμε στον παρόν. Ένα παρόν που στις εικαστικές και στις πλαστικές τέχνες στον τόπο μας από παλιά άγεται και φέρεται δίχως αντικειμενικές σε χαρακτήρα βάσεις. Τυχαία και στο πόδι. Εξ ου και τα φαινόμενα σαν τα Ευρωπαϊκά κι άλλα πολλά ακόμη».⁵⁵⁵

Την ίδια περίοδο, η παντελής απουσία μουσειακής πολιτικής στον χώρο των εικαστικών τεχνών από το κράτος αντανakλούσε και στη λειτουργία του αρχαιότερου κρατικού θεσμού εικαστικών τεχνών στη χώρα μας. Στα τέλη της δεκαετίας, η τότε επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης, Άννα Καφέτση, θα αναδείξει μια σειρά βασικών δυσλειτουργιών που αφορούσαν στον τότε μουσειολογικό και μουσειογραφικό σχεδιασμό της Εθνικής Πινακοθήκης, ο οποίος δυσχέραινε το επιστημονικό έργο και καθιστούσε το κοινό παθητικό δέκτη και καταναλωτή εικόνων. Μεταξύ των διάφορων παρεμβάσεων που πρότεινε η Ελληνίδα ιστορικός τέχνης ήταν η ελάττωση των περιοδικών εκθέσεων που έκαναν την Εθνική Πινακοθήκη να μοιάζει με γκαλερί και η κάλυψη μέρους των δραστηριοτήτων του μη υπάρχοντος μουσείου σύγχρονης τέχνης από την Εθνική Πινακοθήκη, συνδέοντας την αναγκαιότητα ίδρυσης ενός μουσείου σύγχρονης τέχνης με τις δυνατότητες που μπορούσε να προσφέρει η Εθνική Πινακοθήκη για την προαγωγή της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας.⁵⁵⁶

⁵⁵⁴ Βλ. σχετικά, Γιώργος Σημαιοφορίδης, «Η κρυφή γοητεία του Πνευματικού Κέντρου Αθηνών», *Ο Πολίτης*, 42 (1981), σελ. 16-21.

⁵⁵⁵ Ντόρα Ηλιοπούλου - Ρογκάν, «Για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης», *Αντί*, 235 (1983), σελ. 44.

⁵⁵⁶ Βλ. σχετικά, Άννα Καφέτση, «Εθνική Πινακοθήκη: Θεσμός και δυσλειτουργίες», *Αντί*, 397 (1989), σελ. 46-47.

Βέβαια, τη δεκαετία του '80, αιτήματα για τη δημιουργία δημόσιων μουσείων υπήρξαν και σε άλλες πόλεις της χώρας. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί το αίτημα του φωτογραφικού συνδέσμου Parallaxis προς το Υπουργείο Πολιτισμού, τον Δήμο Θεσσαλονίκης και το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο για τη δημιουργία ενός μουσείου φωτογραφίας στην πόλη της Θεσσαλονίκης χωρίς ενθαρρυντικά αποτελέσματα, δίνοντας την αφορμή, ωστόσο, να μεταφερθεί η δημόσια συζήτηση για την ίδρυση μουσείων από την Αθήνα στην Θεσσαλονίκη. Ο Σύνδεσμος ιδρύθηκε το 1984 από τον αρχιτέκτονα και φωτογράφο Άρι Γεωργίου, τον τότε λέκτορα του Χημικού Τμήματος του ΑΠΘ και πρόεδρο της Λέσχης Φωτογραφίας και Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Απόστολο Μαρούλη, και τον Γιάννη Βανίδη, ιδρυτή από το 1979 της Φωτοθήκης. Ιδρυτικοί σκοποί του φορέα ήταν η προστασία της εθνικής φωτογραφικής κληρονομιάς και η καλλιέργεια ευνοϊκού κλίματος για την προώθηση της δημιουργικής φωτογραφίας, μέσω της ίδρυσης ενός μουσείου στη Θεσσαλονίκη και της διοργάνωσης κάθε δύο χρόνια ενός ομώνυμου φεστιβάλ. Στις συλλογές του Συνδέσμου εκείνη την εποχή βρίσκονταν ένα μικρό μέρος του αρχείου του φωτογράφου Θεόδωρου Νικολέρη με 7 σπάνιες φωτογραφίες γυμνών μοντέλων του 1930, η συλλογή του Τάκη Τλούπα με 32 φωτογραφίες της περιόδου 1950-1972, μέρος του φωτογραφικού αρχείου της Nelly's με πάνω από 500 αρνητικά και 55 φωτογραφίες των χρόνων 1920-1940, καθώς και μια συλλογή με 13 πορτραίτα μουσικών τζαζ του φωτογράφου Νίκου Χριστοδουλάκη. Το πρώτο φεστιβάλ «Parallaxis», που –σημειωτέον- υπήρξε η πρώτη αμιγώς διεθνής εκδήλωση για τη φωτογραφία στη χώρα μας, οργανώθηκε τον Μάιο του 1985 με συνολικό κόστος 9 εκατομμύρια δρχ, εκ των οποίων μόνο οι 50.000 προέρχονταν από το ΥΠ.ΠΟ (κάθε νεοϊδρυθόμενος φορέας επιχορηγούνταν εκείνη την εποχή με το ποσό αυτό) και οι 200.000 από το υφυπουργείο Νέας Γενιάς.⁵⁵⁷

Το τέταρτο σημαντικό και ένα από τα τελευταία κατά σειρά μαζικά καλλιτεχνικά γεγονότα που έλαβαν χώρα στη διάρκεια της υπό εξέταση δεκαετίας ήταν η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση. Η εκδήλωση έλαβε χώρα στο εκθεσιακό κέντρο του Οργανισμού Λιμένος Πειραιώς από τα τέλη Μαΐου μέχρι τα τέλη Ιουνίου του 1987 και η οργάνωση του εγχειρήματος έγινε υπό την ευθύνη του υπουργείου

⁵⁵⁷ Βλ. σχετικά, Γιώργος Κορδομενίδης, «Πολιτιστική ζωή στη σύγχρονη Θεσσαλονίκη», *Αντί*, 324 (1986), σελ. 65-66.

Πολιτισμού και του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος.⁵⁵⁸ Η έλλειψη εκθεσιακών χώρων στην πρωτεύουσα αποτέλεσε τη βασική αιτία ματαίωσης της Έκθεσης από το 1975, καθώς, σύμφωνα με κάποιες πηγές της εποχής, το Ζάππειο, που φιλοξενούσε παραδοσιακά την εκδήλωση, είχε διαμορφωθεί σε χώρο διοργάνωσης συνεδρίων, ιδίως μετά την επίσημη ένταξη της χώρας στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα.⁵⁵⁹ Η εντεκάχρονη ματαίωση της σημαντικότερης εικαστικής εκδήλωσης στην Ελλάδα χρεώθηκε τόσο στις υπηρεσίες του υπουργείου Πολιτισμού όσο και στην πολιτική ηγεσία του. Ωστόσο, όπως καταδεικνύουν διοικητικά έγγραφα από τα αρχεία του ΥΠΠΟ, η αρμόδια υπηρεσία του Υπουργείου το 1980 είχε ήδη επισημάνει με υπηρεσιακό της σημείωμα προς την τότε πολιτική ηγεσία τη σημασία του θεσμού και τις προσπάθειες που είχαν καταβληθεί από το 1975 για τη διοργάνωση της επόμενης Πανελλήνιας Έκθεσης, προτείνοντας μάλιστα εναλλακτικά και ελλείψει άλλου χώρου τη διεξαγωγή της στην Εθνική Πινακοθήκη. Επίσης, από σχετική αλληλογραφία του 1981 η οποία εντοπίστηκε στο ίδιο αρχείο προκύπτει ότι το Δ.Σ. του Επιμελητηρίου και η ηγεσία του Υπουργείου είχαν συμφωνήσει για τη πραγματοποίηση της Πανελλήνιας Έκθεσης την Άνοιξη του 1983 στους χώρους του Ζαπείου, αλλά η συγκεκριμένη πρόταση είχε προσκρούσει στην άρνηση της Επιτροπής Ολυμπίων και Κληροδοτημάτων του Υπουργείου Οικονομικών, γεγονός που αποδεικνύει πως μολονότι υπήρξε η πρόθεση, εντούτοις το βασικό πρόβλημα φαίνεται πράγματι ότι ήταν η μη εύρεση εκθεσιακού χώρου κατάλληλου να φιλοξενήσει αυτή τη μεγάλη διοργάνωση.⁵⁶⁰

Η επανασύσταση του θεσμού υπήρξε πάγιο αίτημα του καλλιτεχνικού κόσμου της εποχής, ωστόσο για ακόμη μια φορά η διοργάνωση θα στιγματιστεί από έντονες διαμάχες και διαξιφισμούς μεταξύ των υπευθύνων της διοργάνωσης (Υπουργείο, ΕΕΤΕ και ορισθείσα Κριτική Επιτροπή) φέρνοντας ξανά στο φως δομικά

⁵⁵⁸ Βλ. επίσης, Γιάννης Μπόλης, «Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση του 1987», στο Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος (επιμ.), *Ο θεσμός της Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης 1938-1987*, Μέλισσα, Αθήνα 2022.

⁵⁵⁹ Βλ. σχετικά, «Στον ΟΛΠ η Πανελλήνια Έκθεση. Το Ζάππειο θα παραχωρείται μόνο για δραστηριότητες της ΕΟΚ», *Ριζοσπάστης*, 26.8.1986. Πόλα Μαχαίρα, «Μετά το πάσχα η Πανελλήνια Έκθεση», *Πρώτη*, 30.1.1987.

⁵⁶⁰ Βλ. σχετικά, α) Εισηγητικό σημείωμα προς την ιεραρχία του ΥΠΠΕ με ημερομηνία 30.1.1980 που υπογράφουν ο προϊστάμενος της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών και η προϊσταμένη του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών, στο οποίο γίνεται αναφορά και στη σύμφωνη γνώμη της τότε επιτροπής επί εικαστικών θεμάτων αποτελούμενης από τους Χρυσάνθο Χρήστου, Δημήτρη Παπαστάμο, Βλάση Κανιάρη, Δημήτρη Μυταρά και Δημήτρη Κόκκινο. β) Υπηρεσιακό σημείωμα της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών προς την ιεραρχία του ΥΠΠΟ και σχετικό έγγραφο του ΕΕΤΕ με αρ. 8534/26.5.1981. γ) Έγγραφο της Επιτροπής Ολυμπίων και Κληροδοτημάτων προς το ΥΠΠΕ με αρ. 120/5.2.1982. Φάκελος Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1987, υποφάκελος Κανονισμός Έκθεσης. Αρχείο ΥΠΠΟ.

προβλήματα του χώρου, όπως ήταν η έλλειψη συστηματικής πολιτικής, η εξασθένηση των θεσμών και η απουσία συντονισμένης αντιμετώπισης των προβλημάτων. Έτσι, μετά την αισιοδοξία που προκάλεσαν η ψήφιση του νέου ιδρυτικού νόμου του Επιμελητηρίου στις αρχές τις δεκαετίας και η ανακοίνωση του πενταετούς προγράμματος από το υπουργείο Πολιτισμού που βασιζόνταν σε μια σειρά εξαγγελιών, όπως το 1%,⁵⁶¹ η κατάργηση των απ' ευθείας αναθέσεων για την φιλοτέχνηση μνημείων και ανδριάντων, η δημιουργία πρατηρίου χρωμάτων και υλικών, το μόνιμο εκθετήριο, τα δάνεια σε καλλιτέχνες, η ιατρική περίθαλψη των καλλιτεχνών,⁵⁶² η δημιουργία μουσείου σύγχρονης τέχνης, η μείωση Φ.Π.Α. επί των πωλήσεων έργων τέχνης και τα φορολογικά κίνητρα προς δωρητές και συλλέκτες, το μόνο που απέμεινε στα τέλη της δεκαετίας για την πλειονότητα των καλλιτεχνών ήταν η παραχώρηση ιατρικής περίθαλψης ισότιμης με βιβλιάριο απορίας και η απονομή τιμητικών συντάξεων κατ' άτομο.⁵⁶³ Ήταν φυσικό λοιπόν μετά από 11 χρόνια αναμονής για την επόμενη Πανελλήνια Έκθεση και εντός ενός θεσμικού πλαισίου που ενέτεινε την οικονομική ένδεια και τους δύσκολους όρους ατομικής επιβίωσης των καλλιτεχνών, να αναζωπυρωθεί το ενδιαφέρον και να υποβληθούν προς αξιολόγηση από την Κριτική Επιτροπή της Έκθεσης 4.380 έργα από 1608 καλλιτέχνες.⁵⁶⁴ Εξάλλου, σημείο αναφοράς για την επανεκκίνηση του θεσμού δεν ήταν, σύμφωνα με τον τότε πρόεδρο του ΕΕΤΕ, Μιχάλη Αγγελάκη, η επιδίωξη να παρουσιαστούν σε αυτή την έκθεση οι άριστοι και οι μεγάλοι, αλλά να αποδοθεί μια σφαιρική και καθολική εικόνα της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας στην Ελλάδα. «Πιστεύουμε ότι η τέχνη δεν πάει μπροστά από τους λίγους, αλλά από τους πολλούς» θα αναφέρει σε συνέντευξή του ο πρόεδρος του ΕΕΤΕ.⁵⁶⁵

Εν τω μεταξύ ο ελληνοκεντρικός λόγος της υπουργού Πολιτισμού και η επίκληση στο παρελθόν και την παράδοση καλά κρατούν. Στη συνέντευξη που

⁵⁶¹ Ο νόμος που προβλέπει το 1% του προϋπολογισμού των Δημοσίων Κτηρίων να διατίθεται για την καλλιτεχνική τους διακόσμηση, ψηφίστηκε τελικά τη δεκαετία του 1990, χωρίς όμως απτά αποτελέσματα. Βλ. σχετικά, άρθρο 2 παρ. 5 του ν. 2557/1997 (ΦΕΚ Α' 271/24.12.1997).

⁵⁶² Βλ. σχετικά, «Τέχνη και δημόσιες πολιτικές κατά την περίοδο της Επταετίας», *Κεφάλαιο Β'* της παρούσας διατριβής, σελ. 24-28.

⁵⁶³ Βλ. σχετικά, Μαρία Μαραγκού, «Τινάζεται στο αέρα η Πανελλήνια. Συμπεράσματα από τις συνελεύσεις των εικαστικών», *Ελευθεροτυπία*, 16.3.1987.

⁵⁶⁴ Τα αριθμητικά στοιχεία που παρουσιάζονται στην παρούσα μελέτη αναφορικά με την εν λόγω Πανελλήνια Έκθεση αντλήθηκαν από διοικητικά αρχεία που τηρούνται στο ΥΠΠΟ. Βλ. Φάκελος Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1987.

⁵⁶⁵ Πόλα Μαχαίρα, *ό.π.*

παραχώρησε μαζί με τον πρόεδρο του Επιμελητηρίου στις 25 Αυγούστου του 1986, προαναγγέλλοντας δημόσια την Πανελλήνια Έκθεση, η Υπουργός θα δηλώσει ότι η διοργάνωση αποσκοπεί στην καταγραφή των τάσεων και των αισθητικών προβληματισμών των καλλιτεχνών της χώρας, στο «πλησίασμα» της τέχνης με το πλατύ κοινό, στην ανάπτυξη δημιουργικού διαλόγου μεταξύ των καλλιτεχνών και στη συμβολή σε μια ανελικτική πορεία της εικαστικής δημιουργίας.⁵⁶⁶ Με ποιο τρόπο και με ποια μέσα θα μας εξηγήσει η ίδια στο κείμενο του καταλόγου που προλογίζει την έκθεση: «*Σήμερα, λίγο πριν από το τέλος των κλειστών κοινωνιών και λίγο μετά την αρχή της εποχής των ανοιχτών κοινωνιών της ηλεκτρονικής, η Τέχνη επιχειρεί να καταδυθεί στην ιστορική μνήμη. [...] Η τάση της σύγχρονης τέχνης να ανοίξει διάλογο με το παρελθόν και την Ιστορία έχει αντίστοιχες απηχήσεις και στη σημερινή ελληνική τέχνη. Το γεγονός ότι η νέα ελληνική τέχνη δεν πορεύτηκε κάτω από την μονοκρατορία κάποιας σχολής αποτελεί, ίσως, την κύρια αιτία ότι υπήρξε πάντοτε ανοικτή σε νέα καλλιτεχνικά ρεύματα - όπως τώρα. Αυτό, σε συνδυασμό με την ροπή της να αντλεί από το πολυκλαδικό δέντρο της ελληνικής παράδοσης, ορίζει τη δημιουργική της πορεία*».⁵⁶⁷

Ο σχεδιασμός της έκθεσης περιελάμβανε τμήματα ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής, κατασκευών, performance και διακοσμητικής και πρόβλεπε το άνοιγμά της σε όλες τις καλλιτεχνικές τάσεις και ρεύματα της εποχής. Για την πραγματοποίηση της έκθεσης λειτούργησαν δύο επιτροπές. Η οργανωτική, αποτελούμενη από τέσσερις εκπροσώπους του ΕΕΤΕ, δύο εκπροσώπους του ΥΠΠΟ και έναν της Εθνικής Πινακοθήκης και η κριτική που απαρτίζονταν αντίστοιχα από τέσσερις εκπροσώπους του ΕΕΤΕ, δύο καθηγητές των Ανώτατων Σχολών Καλών Τεχνών από την Αθήνα και την Θεσσαλονίκη, έναν εκπρόσωπο της Εταιρείας Ελλήνων Τεχνοκριτών και έναν εκπρόσωπο της Ένωσης Κριτικών και Ιστορικών της Τέχνης.⁵⁶⁸

Ο πυρήνας του προβλήματος που προκάλεσε τις έντονες διαμαρτυρίες εντοπίζεται στον ίδιο τον κανονισμό της διοργάνωσης, ο οποίος επέτρεπε στην

⁵⁶⁶ Σχετικά με τη συνέντευξη τύπου, βλ. «Στον ΟΛΠ η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση», *Η Καθημερινή*, 26.8.1986. «Επαναλειτούργει ο θεσμός της Παν. Καλλιτ. Έκθεσης», *Δημοκρατικός Λόγος*, 26.8.1986. «Την Άνοιξη του 1987 στον ΟΛΠ θα γίνει η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση», *Η Αυγή*, 26.8.1986. «Η Πανελλήνια ζωντανεύει. Τώρα θα στεγαστεί στον ΟΛΠ», *Η Βραδυνή*, 26.8.1986.

⁵⁶⁷ Μελίνα Μερκούρη, «Πρόλογος», στο *Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1987*, Υπουργείο Πολιτισμού - Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, Αθήνα 1987, σελ. 7.

⁵⁶⁸ Βλ. σχετικά, «Υπουργική Απόφαση με αρ. 34053/20.8.1986 «Περί κανονισμού οργάνωσης Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης». «Κανονισμός Οργάνωσης Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης», στο Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1987, *ό.π.*, σελ. 8-10.

Κριτική Επιτροπή «κατ' ελευθέρα κρίση να προσκαλέσει να συμμετάσχουν με έργα τους στην Έκθεση, καλλιτέχνες που με το έργο τους έχουν συμβάλει στην ανύψωση της τέχνης του τόπου, είτε πρόκειται για ακαδημαϊκούς δασκάλους, είτε εκθέτες μεγάλων επίσημων εκθέσεων του εξωτερικού, ή ό,τι άλλο θεωρηθεί ότι κάνει ουσιαστική την παρουσία τους στην Πανελλήνια Έκθεση»⁵⁶⁹ Κατόπιν τούτου, η Επιτροπή θα προσκαλέσει εκτός διαγωνιστικής διαδικασίας 146 επιπλέον καλλιτέχνες, εκ των οποίων θα ανταποκριθούν οι 86 και θα επιβάλει, όπως αναφέρεται στο πρακτικό της, ποιοτικά κριτήρια αξιολόγησης για την επιλογή των έργων, ασχέτως της διαθεσιμότητας του χώρου του ΟΛΠ.⁵⁷⁰ Έτσι, σύμφωνα με τον τελικό απολογισμό της Έκθεσης μπόρεσαν να συμμετάσχουν μόνο 484 καλλιτέχνες, συμπεριλαμβανομένων και αυτών που συμμετείχαν με πρόσκληση, και να παρουσιαστούν συνολικά 491 έργα.⁵⁷¹ Το γεγονός αυτό, όπως ήταν φυσικό, πυροδότησε την οργή του καλλιτεχνικού κόσμου και ιδίως εκείνων που ήταν εγγεγραμμένοι στο ΕΕΤΕ, καθώς το 80% των μελών του κόπηκε από τις διαδικασίες, με αποτέλεσμα ο καλλιτεχνικός κόσμος να αισθανθεί για άλλη μια φορά την κρατική εγκατάλειψη και τις σκληρές συνθήκες του αποκλεισμού.⁵⁷² Από την πλευρά του, το Υπουργείο Πολιτισμού αντιμετώπισε το θέμα τελείως γραφειοκρατικά και μάλιστα η ίδια η Υπουργός ανέλαβε την ευθύνη να υπογράψει όλες τις προσκλήσεις προς τους καλλιτέχνες που η Επιτροπή έκρινε ότι πρέπει να συμμετάσχουν εκτός αξιολόγησης, συμπαρασύροντας και το Υπουργείο στη δύνη των ευθυνών που θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι δεν του αναλογούσαν. Αξιοσημείωτο και πρωτοφανές ήταν το

⁵⁶⁹ Βλ. σχετικά την ως άνω υπουργική απόφαση και τον Κανονισμό Οργάνωσης Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης», στο Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1987, *ό.π.*, σελ. 9-10.

⁵⁷⁰ Την Κριτική Επιτροπή συγκροτούσαν ο Νίκος Κεσσανλής ως εκπρόσωπος της ΑΣΚΤ, ο Βαγγέλης Δημητράς ως εκπρόσωπος της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ, οι Αντώνης Απέργης, Νίκος Δαζελίδης, Ευθύμιος Πανουργιάς και Βασίλης Χάρος ως εκπρόσωποι του ΕΕΤΕ, η Μαρία Κοτζαμάνη ως εκπρόσωπος της Εταιρείας Ελλήνων Τεχνοκριτών και ο Κώστας Σταυρόπουλος ως εκπρόσωπος της Ένωσης Ελλήνων Κριτικών και Ιστορικών Τέχνης.

⁵⁷¹ Βλ. σχετικά, Φάκελος Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1987, α) υποφάκελος (απορριφθέντα), υποφάκελος (εγκεκριμένα) γ) υποφάκελος (προσκλήσεις) δ) υπογεγραμμένο πεντασέλιδο πρακτικό από τα μέλη της Κριτικής Επιτροπής, με τίτλο: «Κριτήρια και προσανατολισμοί της Κριτικής Επιτροπής της Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης 1987», το οποίο θα δημοσιευθεί αυτούσιο στην Κατάλογο της Έκθεσης. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁵⁷² Σχετικά με τις σφοδρές αντιδράσεις και τις κινητοποιήσεις των εικαστικών, βλ. Μαρία Μαραγκού, «Δεν θα ανακοινωθούν τα ονόματα. Κόπηκε το 80% των μελών του εικαστικού επιμελητηρίου», *Ελευθεροτυπία*, 6.3.1987. «Κινδυνεύει η Πανελλήνιος», *Ελεύθερος Τύπος*, 11.3.1987. «Πεντάωρη εκρηκτική συνεδρίαση χωρίς κανένα αποτέλεσμα!», *Μεσημβρινή*, 12.3.1987. «Διάλυση πριν της 12», *Ελεύθερος Τύπος*, 12.3.1987. «Οι κομμένοι θα εκθέσουν στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου», *Η Βραδυνή*, 13.3.1987. «Ανάστατοι οι εικαστικοί για την Πανελλήνια Έκθεση», *Ριζοσπάστης*, 13.3.1987. «Εικαστικό Επιμελητήριο εναντίον Πανελλήνιας», *Η Αυγή*, 13.3.1987. «Επεισόδια - Χάος», *Τα Νέα*, 16. 3. 1987. «Όχι στην Πα...μελίνα έκθεση! Ξεσηκώθηκαν οι εικαστικοί», *Μεσημβρινή*, 17.3.1987. «Κεσσανλής: Η απόφαση στο ΥΠΠΟ», *Τα Νέα*, 17.3.1987. «Οι εικαστικοί στο ΥΠΠΟ», *Τα Νέα*, 19.3.1987.

γεγονός ότι ο επίσημος κατάλογος της Έκθεσης, που εκδόθηκε με ευθύνη του Υπουργείου, συμπεριέλαβε με δημοκρατικό και πλουραλιστικό τρόπο όλες τις απόψεις των αντιμαχόμενων πλευρών, ακόμη και εκείνες που καταφέρονταν ενάντια στη δημόσια πολιτική που ασκούσε.

Το Υπουργείο, ωστόσο, φαινόταν ότι δεν ήταν διατεθειμένο να επαναλάβει όλες τις διαδικασίες από την αρχή και η ουδέτερη στάση του απέναντι στο διαγραφόμενο πρόβλημα επέφερε ύστερα από μια θυελλώδη συνεδρίαση των μελών του Επιμελητηρίου την παραίτηση του τότε πρόεδρου του (και αυτός ήταν μεταξύ των απορριφθέντων από την Κριτική Επιτροπή), ο οποίος στο κείμενο της παραίτησής του, που τελικά δεν έγινε αποδεκτή από τα υπόλοιπα μέλη του Δ.Σ. και την Υπουργό, υπογράμμισε ότι η τελική εικόνα των επιλογών δεν είχε καμία απολύτως σχέση με την έκθεση που είχε οραματιστεί ο κλάδος, αναφέροντας ότι το 50% των εκθεμάτων της Πανελληνίας ήταν έργα προσκεκλημένων καλλιτεχνών, το 20% έργα μη ζώντων καλλιτεχνών και έργα καλλιτεχνών από το εξωτερικό, ενώ μόλις το 30% ήταν έργα που είχαν υποβληθεί και εγκριθεί κατόπιν αξιολόγησης.⁵⁷³ Εν τω μεταξύ, η έκρυθμη κατάσταση πυροδοτήθηκε περαιτέρω όταν στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* διέρρευσε ο κατάλογος των ονομάτων των επιτυχόντων που εμμέσως εξέθετε το καλλιτεχνικό κύρος των απορριφθέντων. Στο πλαίσιο όλων αυτών των συσσωρευμένων αρνητικών εξελίξεων, το Επιμελητήριο με έγγραφό του προς την Υπουργό δεν επιρρίπτει ευθύνες στο υπουργείο, αλλά αμφισβητεί την κρίση της Επιτροπής, προτείνοντας την αντικατάστασή της από μια άλλη που θα σέβονταν τους στόχους που είχαν εξ αρχής τεθεί μεταξύ των συμβαλλομένων. «Δεν αμφισβητούμε ότι το ΥΠΠΟ συγκρότησε Κριτική Επιτροπή σύμφωνα με τις απόψεις του Δ.Σ. του ΕΕΤΕ. Θεωρούμε λυπηρό που και τα 4 μέλη - εκπρόσωποι του δεν κατανόησαν τον ρόλο τους».⁵⁷⁴ Στο ίδιο έγγραφο, μάλιστα, γίνεται ειδική μνεία για τους καλλιτέχνες

⁵⁷³ Βλ. σχετικά, Άννα Χατζηγιαννάκη, «Παραιτήθηκε ο πρόεδρος του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος», *Ελεύθερος Τύπος*, 13.2.1987. Μαρία Μαραγκού, «Διαφωνεί και παραιτείται», *Ελευθεροτυπία*, 13.2.1987. Δήμητρα Γκουντούνα, «Σφαγή γνωστών καλλιτεχνών για την Πανελλήνια Έκθεση», *Πρώτη*, 12.2.1987. «Παραιτήθηκε ο πρόεδρος του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου», *Πρώτη*, 13.2.1987. «Παραιτήσεις - κόντρες στο ΕΚΕ», *Τα Νέα*, 13.2.1987. «Παραιτήθηκε ο πρόεδρος του Εικαστικού Επιμελητηρίου. Διαφωνεί για την Πανελλήνια Έκθεση», *Η Καθημερινή*, 14.2.1987. «Δήλωση της Μελίνας για τον Αγγελάκη», *Πρώτη*, 17.2.1987. «Μελίνα: Να παραμείνει στη θέση του ο Μ. Αγγελάκης», *Δημοκρατικός Λόγος*, 17.2.1987. «Εκκλιση Μελίνας προς Αγγελάκη», *Αυριανή*, 17.2.1987. «Να μην επιμείνει στην παραίτησή του», *Η Βραδυνή*, 17.2.1987. «Ανακάλεσε την παραίτησή του», *Τα Νέα*, 19.2.1987. «Δεν παραιτείται ο Αγγελάκης», *Ελευθεροτυπία*, 19.2.1987. «Υποχώρησε ο Μιχάλης Αγγελάκης», *Έθνος*, 19.2.1987.

⁵⁷⁴ Έγγραφο του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος προς την υπουργό Πολιτισμού, με αρ. 215/18.3.1987. Βλ. Φάκελος Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1987, υποφάκελος Αλληλογραφία ΕΕΤΕ. Αρχείο ΥΠΠΟ.

που είχαν ήδη επιλεγεί μέσω προσκλήσεων, για την παρουσία των οποίων στην Έκθεση το Επιμελητήριο δεν είχε καμία αντίρρηση, καθώς το κύριο αίτημά του επικεντρώνονταν στη διεύρυνση του αριθμού των συμμετεχόντων που κόπηκαν από τη διαδικασία αξιολόγησης. Το θέμα προβλήθηκε εκτενώς από τον τύπο της εποχής και έλαβε σύντομα πολιτικές διαστάσεις, προκαλώντας διαμάχες και εντός του κυβερνώντος κόμματος. Ο ζωγράφος Μιχάλης Δωρής, σύμβουλος του τότε πρωθυπουργού για πολιτιστικά θέματα και πρώην Γενικός Γραμματέας του Υπουργείου Πολιτισμού επί θητείας μάλιστα της Μελίνας Μερκούρη, θα αντιδράσει για τη μη επιλογή των έργων του και με δημόσια επιστολή προς τον τύπο θα κατηγορήσει την Υπουργό για μεροληψία και μη τήρηση των επίσημων διακηρυγμένων θέσεων της κυβέρνησης και του ΠΑΣΟΚ, τονίζοντας ότι η πολιτική ηγεσία του Υπουργείου δεν θα έπρεπε να συμπράξει σ' αυτή την απαράδεκτη μεθόδευση που καταλύει τον απαράβατο κανόνα της μη ανάμειξης του κράτους σε ζητήματα αξιολόγησης της καλλιτεχνικής δημιουργίας.⁵⁷⁵

Στον αντίποδα αυτών των εξελίξεων ακούστηκαν βέβαια και άλλες απόψεις οι οποίες εστίασαν την κριτική τους στην ηλικιακή συμμετοχή των καλλιτεχνών, στην παρουσίαση των εκθεμάτων, στην καταλληλότητα των εκθεσιακών χώρων, αλλά και στην ουσία του ζητήματος αναφορικά με τη χρησιμότητα αυτού του είδους των εκδηλώσεων και τον τρόπο που αυτές θα έπρεπε να διοργανώνονται, λαμβάνοντας υπόψη τις διεθνείς καλλιτεχνικές τάσεις, τις αναδυόμενες εκείνη την εποχή επιμελητικές πρακτικές και τις ουσιαστικές ανάγκες που είχε ο χώρος για την προώθηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η κριτικός τέχνης Μαρία Μαραγκού θα τονίσει την υψηλή νεανική παρουσία μεταξύ των εκθετών και θα εκθειάσει τόσο τη μεταβιομηχανική αισθητική του κτηρίου όσο και την επάρκεια του εκθεσιακού χώρου του ΟΛΠ, αφήνοντας μάλιστα υπονοούμενα ότι θα μπορούσε άνετα να καλύψει τις ανάγκες δημιουργίας ενός μουσείου σύγχρονης τέχνης στην Αθήνα. Με τη σειρά του ο Μάνος Στεφανίδης θα αναφερθεί θετικά για την καταλληλότητα του εκθεσιακού χώρου και την κυριαρχία του νεανικού στοιχείου, ωστόσο θα σχολιάσει αρνητικά τον μαζικό αποκλεισμό των καλλιτεχνών και τις εκλεκτικές επιλογές της Κριτικής Επιτροπής.⁵⁷⁶ Από την άλλη πλευρά, σε συνέντευξή του στην εφημερίδα *Αυγή* και σε

⁵⁷⁵ Βλ. σχετικά, «Φεύγει διαμαρτυρόμενος από την Πανελλήνια», *Ελευθεροτυπία*, 12.2.1987.

⁵⁷⁶ Βλ. σχετικά, Μαρία Μαραγκού, «Κυριαρχία των νέων», *Ελευθεροτυπία*, 13.3.1987. Μαρία Μαραγκού, Πανελλήνια Έκθεση. «Η καρδιά των εικαστικών χτυπάει στον ΟΛΠ. Τόπο στα Νιάτα», *Ελευθεροτυπία*, 1.6.1987. Μάνος Στεφανίδης, «Μια Πανελλήνια Έκθεση χωρίς τους Πανέλληνες», *Η Αυγή της Κυριακής*, 21.6.1987.

ερώτηση της δημοσιογράφου για το τι είδους αντιρρήσεις μπορεί να υπάρχουν αναφορικά με τη διοργάνωση της Πανελλήνιας Έκθεσης του 1987, ο ζωγράφος Γιάννης Βαλαβανίδης, ιδρυτικό μέλος της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών τη δεκαετία του 1970 και καθηγητής από το 1981 στην ΑΣΚΤ, θα απαντήσει ότι οι αντιρρήσεις του είναι ίδιες με αυτές που εξέφρασε και για την προηγούμενη διοργάνωση του 1975: *«Τι σημαίνει ο όρος πανελλήνια, τη στιγμή που σήμερα η τέχνη κυκλοφορεί σ' όλες τις χώρες; Η λέξη διατηρεί το νόημά της, ίσως μόνο ως προς το ότι δεν επιτρέπεται να λάβουν μέρος οι ξένοι καλλιτέχνες που ζουν και κάνουν έργο στην Ελλάδα. Παλιότερα βέβαια, όταν η ελληνική τέχνη ήταν υπό διαμόρφωση, ήταν σωστό να συγκεντρώνονται κάθε τόσο όλοι οι εκπρόσωποί της και να δείχνουν ένα πρόσωπο. Σήμερα όμως η ελληνική τέχνη έχει ένα πρόσωπο. Με αυτή την έννοια, η πανελλήνια πρέπει να πάρει άλλη μορφή απέναντι σ' αυτό το πρόβλημα. Πρώτα δεν υπήρχαν αίθουσες τέχνης, ενώ τώρα υπάρχει κορεσμός. Τότε δεν υπήρχαν ευκαιρίες να εκθέσει ένας καλλιτέχνης. Ήταν πολυδάπανο. Ατομικές εκθέσεις γίνονταν σε πολύ αραιά διαστήματα. Οι νέοι καλλιτέχνες δεν είχαν τις ευκαιρίες που έχουν σήμερα με τις ιδιωτικές γκαλερί, τις δημοτικές κ.ά. εκθέσεις, τις διεθνείς εκθέσεις, τις παραγγελίες, τα περιοδικά [...] Γιατί πλέον μια έκθεση μαμούθ δεν βλέπεται. Τα "σαλόν" που υπήρχαν σε διάφορες χώρες και που παλιότερα είχαν μια παρουσία, σήμερα είναι σε υποβάθμιση. Είναι ένα παζάρι πλέον. Η συνύπαρξη χιλίων - χιλίων πεντακοσίων έργων διαφόρων αισθητικών, διαφόρων κατευθύνσεων, είναι κουραστική και αρνητική απ' όλες τις πλευρές».* Κλείνοντας τη συνέντευξη θα επισημάνει τόσο τον συντεχνιακό και συνδικαλιστικό χαρακτήρα της Πανελλήνιας όσο και τις ευθύνες του ΥΠΠΟ για τον γραφειοκρατικό τρόπο που αντιμετώπιζε τη συγκεκριμένη εκδήλωση προσπαθώντας να εξιλεωθεί για την αδράνεια που επιδεικνύει τα τελευταία χρόνια στο πλαίσιο της θεσμικής θωράκισης του χώρου: *«Πρόβλημα υπάρχει γιατί η διοίκηση αυτής της υπηρεσίας του υπουργείου είναι η ίδια από την εποχή της Χούντας».*⁵⁷⁷ Στην ίδια αποκαλυπτική συνέντευξη, ο Νίκος Κεσσανλής, με την ιδιότητα του προέδρου της Κριτικής Επιτροπής της Πανελλήνιας Έκθεσης θα αποκαλύψει τους λόγους για τους οποίους συμμετείχε και μάλιστα με ενεργό ρόλο στην όλη διαδικασία: *«Όταν με κάλεσαν, σκέφτηκα δύο βασικά πράγματα: Πως σ' αυτόν τον τόπο το μόνο που ξέρουμε είναι να γκρεμίζουμε, αντί να εγκαθιστούμε θεσμούς, και πως γι' αυτό θα 'πρεπε να στηρίζουμε την προσπάθεια. Μ' επηρέασε ακόμα η επιτυχία που είχε η Μπιενάλε Νέων*

⁵⁷⁷ Παρασκευή Κατημερτζή, «Από το Ζάππειο στον Πειραιά και από τους παλιούς στους νέους», *Η Αυγή*, 1.2.1987.

Θεσσαλονίκης, όπου είδα ένα πολύ καλό επίπεδο και επίγνωση των νέων καλλιτεχνών. Εκείνο που έχει σημασία είναι ότι μόνο μ' αυτόν τον τρόπο μπορεί η παρουσία των νέων καλλιτεχνών στην Ελλάδα να γίνει γνωστή και μόνο έτσι μπορούν να παρουσιαστούν συγκεντρωμένα τα έργα που δείχνουν ότι υπάρχει και μια άλλη γενιά καλλιτεχνών τελείως άγνωστη. Που έχει πολύ καλά έργα και που με κανέναν τρόπο δεν μπορεί να δείξει τη δουλειά της». ⁵⁷⁸ Ο Κεσσανλής, αν και υπέρμαχος της διατήρησης του θεσμού, στην ουσία επιζητούσε την αναβάθμισή του διαφωνώντας ανοικτά με τον παραδοσιακό και αναχρονιστικό τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονταν αυτή η δράση, που παρέπεμπε περισσότερο σε γιορτή και λιγότερο σε εικαστική έκθεση. Και βέβαια στο πλαίσιο της κριτικής του στάσης απέναντι στις κυβερνητικές επιλογές και στον λαϊκιστικό χαρακτήρα αυτού του είδους των εκδηλώσεων δεν θα διστάσει να συνυπογράψει με τα υπόλοιπα μέλη της Κριτικής Επιτροπής το πρακτικό των συνεδριάσεων και το κείμενο του επίσημου εκθεσιακού καταλόγου της Πανελληνίας που δικαιολογούσε την «εκλεκτική» στάση των καλλιτεχνικών επιλογών και τη διαφοροποίηση στον τρόπο που έπρεπε να διεξάγονται αυτού του είδους οι μαζικές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις: «Οι λαϊκιστικές μαζικές γιορτές τέχνης και κουλτούρας είναι υπόθεση μόνο του ξεπερασμένου παρελθόντος και της κρυσταλλωμένης αναπαραγωγής βιοτεχνικών και συντεχνιακών προϊόντων του κακά ευνοούμενου καλλιτεχνικού επαγγελματισμού». ⁵⁷⁹ Βέβαια, αν η Επιτροπή πέτυχε αποφασιστικά τους στόχους της ή προσπάθησε τουλάχιστον με τρόπο αρκετά έμμεσο εντός του συγκεκριμένου θεσμικού πλαισίου να αναμορφώσει αυτόν τον παμπάλαιο καλλιτεχνικό θεσμό, είναι ένα άλλο ερώτημα στο οποίο εύστοχα θα απαντήσει μ' ένα άρθρο του εκείνη την εποχή ο θεωρητικός τέχνης Χάρης Καμπουρίδης: «Είναι προφανές ότι, ενώ απ' τη μια η κριτική επιτροπή έφθασε στη συνειδητοποίηση του ότι τέτοιες εκθέσεις χρειάζονται να βγάζουν ένα κύριο θέμα, από την άλλη μεριά βρέθηκε δέσμια των οργανωτικών σκοπιμοτήτων και προκαθορισμών που τελικά την εκθέτουν [...] Αν, λοιπόν, οι οργανωτές ήθελαν μια λαϊκή γιορτή (όπως οι παλιότερες πανελληνίες) είχαν το σκεπτικό τους και το δίκιο τους. Κι αν η κριτική επιτροπή θέλησε να διαμορφώσει γνώμη, κατάφερε να δείξει την αδυναμία της να την επιβάλει με

⁵⁷⁸ Παρασκευή Κατημερτζή, *ό.π.*

⁵⁷⁹ «Κριτήρια και προσανατολισμοί της Κριτικής Επιτροπής της Πανελληνίας Καλλιτεχνικής Έκθεσης 1987», στο Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1987, *ό.π.*, σελ. 17.

*θάρρος. Μετεμφίσε την άποψή της, παρ' όλο που διεξοδικά τη βρήκε μέσα από το υλικό της, από τα ίδια τα έργα».*⁵⁸⁰

Εν κατακλείδι, η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση του 1987 υπήρξε η τελευταία απέλπιδα προσπάθεια για την αναβίωση του θεσμού, αλλά η πραγματοποίησή της θα σημάνει και το τέλος αυτής της εκδήλωσης, η οποία δεν θα περιλαμβάνεται πλέον στους μελλοντικούς σχεδιασμούς της δημόσιας πολιτικής για τις εικαστικές τέχνες. Ο χώρος από τη δεκαετία του 1990 και μετέπειτα αλλάζει ριζικά. Οι νέες τεχνολογίες και η ιντερνετική εποχή θα συμβάλουν δραστικά πλάι στις άπειρες εκθεσιακές δυνατότητες στην προώθηση της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αν σε όλο αυτό προσθέσουμε την κυριαρχία των θεματικών εκθέσεων και των πολιτιστικών δραστηριοτήτων συγκεκριμένου θεωρητικού σκεπτικού θα καταλάβουμε γιατί οι πρακτικές αυτής της έκθεσης βρίσκουν σήμερα ακόμα ελεύθερο πεδίο μόνο σε μαθητικές και εκπαιδευτικές δραστηριότητες ή σε διοργανώσεις ερασιτεχνικού χαρακτήρα.

3.2. Επιχορηγήσεις φορέων και αγορές έργων τέχνης

Δεν είναι τυχαίο πως ένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου ήταν οι γενναίες επιχορηγήσεις προς την καλλιτεχνική δημιουργία, με τις οποίες ταυτίστηκε η πολιτιστική πολιτική τη δεκαετία του '80. Η εικαστική πολιτική του Υπουργείου αυτή τη δεκαετία έδωσε μεγάλη σημασία στην αγορά έργων τέχνης και στη συστηματική χρηματοδότηση μιας σειράς πολιτιστικών φορέων για την υλοποίηση των καταστατικών τους σκοπών. Χρηματοδοτούμενοι φορείς βέβαια που στην πλειονότητά τους κάλυπταν τα μεγάλα κενά που άφηνε πίσω της η κρατική πολιτική, ιδίως στους τομείς της προβολής και προώθησης της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Όπως ήταν φυσικό, η συγκεκριμένη πολιτική θεμελίωσε την πρακτική των «τακτικώς επιχορηγούμενων» μη δημόσιων φορέων και τη λογική της οικονομικής κρατικής εξάρτησής τους.

Αν μελετήσει κανείς με προσοχή το αρχειακό υλικό της περιόδου που αφορά στις κρατικές ενισχύσεις για τον εικαστικό χώρο θα διαπιστώσει ότι οι συστηματικά επιχορηγούμενοι φορείς αποτελούν μια ομάδα περίπου δεκαπέντε φορέων. Επίσης, κάποιοι από τους επιχορηγούμενους βρίσκονταν και στις λίστες των

⁵⁸⁰ Χάρης Καμπουρίδης, «Πρόσωπο ή προσωπίο; Περίεργες επιλογές, περίεργες παραλείψεις και μια Επιτροπή που δίκαια συζητείται...», *Τα Νέα*, 5.6.1987.

χρηματοδοτούμενων φορέων των προηγούμενων κυβερνήσεων (Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη, Εταιρεία Ελλήνων Τεχνοκριτών, Διεθνής Ένωση Καλών Τεχνών, Σωματείο Καλλιτεχνικών Ανταλλαγών, Σύνδεσμος Σύγχρονης Τέχνης, Διεθνής Γυναικεία Μορφωτική Ομοσπονδία, Ένωση Πτυχιούχων Αποφοίτων Σχολής Καλών Τεχνών, Πανελλήνιος Βιοτεχνικός Σύνδεσμος Καλλιτεχνικής Αγγειοπλαστικής και Κεραμικής).⁵⁸¹ Η διαφορά με το παρελθόν έγκειται στο γεγονός ότι κατά την παρούσα φάση οι φορείς πολλαπλασιάζονται αισθητά και τα ποσά χρηματοδότησης είναι σαφώς υψηλότερα ακόμη και σε περιόδους που υποτίθεται ότι εφαρμοζόταν «σφικτή» δημοσιονομική πολιτική. Όπως προκύπτει από τα αρχεία του Υπουργείου Πολιτισμού, από το Οκτώβριο του 1981 που το ΠΑΣΟΚ ανέλαβε τη διακυβέρνηση της χώρας μέχρι και τις εκλογές του Ιουνίου του 1989 εκδόθηκαν 44 υπουργικές αποφάσεις επιχορήγησης συνολικού ύψους 92.491.000 δρχ. Στους επιχορηγούμενους φορείς συγκαταλέγονταν ο Σύλλογος Γλυπτών, που εκείνη την εποχή δραστηριοποιούνταν στους χώρους του Ωδείου Αθηνών, η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», ο Σύλλογος Πανορμιτών Τήνου, ο Πανελλήνιος Βιοτεχνικός Σύνδεσμος Καλλιτεχνικής Αγγειοπλαστικής και Κεραμικής, η Αντωνιάδειος Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών στη Βέροια, η Ένωση Πτυχιούχων Αποφοίτων Σχολής Καλών Τεχνών, η Εταιρεία Ελλήνων Τεχνοκριτών και η Ένωση Ελλήνων Κριτικών και Ιστορικών Τέχνης, οι Φίλοι του Πνευματικού Καλλιτεχνικού Κέντρου «Ωρα», το Σκιρώνειο Μουσείο, το Μουσείο Βορρέ, η Αναπτυξιακή Πολιτιστική Εταιρεία «Εψιλον», ο Σύνδεσμος Σύγχρονης Τέχνης, το Κέντρο Διεθνούς Παιδικής Έκθεσης Ζωγραφικής, η Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων Μέσης Εκπαίδευσης, το Πολιτιστικό Κέντρο Χαλκίδας, η Ομάδα για την Επικοινωνία και την Εκπαίδευση στην Τέχνη, ο Όμιλος Φίλων Ελληνικής Τέχνης, το Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, ο Ελληνικός Οργανισμός για την Εκπαίδευση μέσω Τέχνης, η Ένωση Φωτογράφων Εφαρμοσμένης και Δημιουργικής Φωτογραφίας και ο Σύνδεσμος «Parallaxis» (ως νεοσύστατοι φορείς), ο Μορφωτικός Πολιτιστικός Σύλλογος Καλύμνου «Πρόοδος», ο Σύνδεσμος Φίλων Γραμμάτων και Τεχνών Καβάλας, η Εικαστική Ομάδα Καλαμάτας, η Πανθεσσαλική Στέγη, η Εστία Νέας Ιωνίας, ο Ελληνικός Ορειβατικός Σύλλογος Αχαρνών και το Καλλιτεχνικό και Πνευματικό

⁵⁸¹ Η Διεθνής Ένωση Καλών Τεχνών, το Σωματείο Καλλιτεχνικών Ανταλλαγών και η Διεθνής Γυναικεία Μορφωτική Ομοσπονδία που χρηματοδοτήθηκαν συστηματικά τη δεκαετία του 1970 δεν βρίσκονται στις λίστες των επιχορηγούμενων φορέων από την περίοδο 1983-1984 και μετέπειτα.

Εντευκτήριο Βόλου. Στις παραπάνω κρατικές ενισχύσεις συμπεριλαμβάνονται επίσης και τρεις υπουργικές αποφάσεις επιχορηγήσεων που αφορούν τα έτη 1986 και 1989, σύμφωνα με τις οποίες χρηματοδοτήθηκαν αντίστοιχα 31 φορείς της περιφέρειας με το ποσό των 4.500.000 δρχ. και 40 φορείς της Αττικής με το ποσό των 11.800.000 δρχ με σκοπό τη συντήρηση και την ανέγερση σύγχρονων μνημείων.

Τέλος, μια πολύ ενδιαφέρουσα πληροφορία που προκύπτει από το αρχειακό υλικό της περιόδου έχει να κάνει με κάποιες γραπτές διαφωνίες που διατυπώνονται από την τότε διοικητική ιεραρχία στα υπογεγραμμένα σχέδια των υπουργικών αποφάσεων είτε ως προς την αποσπασματική επιχορήγηση κάποιων φορέων είτε ως προς το υπερβολικό ποσό χρηματοδότησής τους. Γεγονός που καταμαρτυρεί αφενός ότι κάποιες απ' αυτές τις επιχορηγήσεις δεν αντιμετωπίστηκαν ενιαία και βάσει του υφιστάμενου υποβληθέντος υπηρεσιακού προγραμματισμού και αφετέρου ότι κατά τη συγκεκριμένη περίοδο οι υπάλληλοι διατηρούσαν το δικαίωμα να διατυπώνουν ελεύθερα τις απόψεις τους, λειτουργώντας σ' ένα περιβάλλον δημόσιας διοίκησης πλουραλιστικό και δημοκρατικό.⁵⁸²

Οι αγορές έργων τέχνης αποτέλεσαν, όπως στις προηγούμενες περιόδους, ένα σημαντικό όπλο στη φαρέτρα της κρατικής πολιτικής για τις εικαστικές τέχνες. Όχι μόνο για τον εμπλουτισμό των δημόσιων συλλογών, αλλά και για τον μοναδικό διαχειριστικό τρόπο που προσέφερε η διαδικασία αυτή στο πλαίσιο της απευθείας οικονομικής ενίσχυσης των καλλιτεχνών από το κράτος. Η νέα ηγεσία του Υπουργείου Πολιτισμού σε συνέχεια της μεγάλης αγοράς έργων ζωγραφικής που διενήργησε η προηγούμενη κυβέρνηση (υπουργική θητεία Ανδριανόπουλου) θα προβεί συμπληρωματικά στα τέλη του 1981 σε μια αντίστοιχη αγορά, η οποία αυτή τη φορά επικεντρώνονταν αποκλειστικά και μόνο σε γλυπτικά έργα. Σύμφωνα με τη σχετική υπουργική απόφαση, αγοράστηκαν έργα 40 γλυπτών και το ποσό που διατέθηκε ανερχόταν στις 6.000.000 δρχ.⁵⁸³ Η επόμενη ομαδική αγορά θα πραγματοποιηθεί ένα χρόνο αργότερα, όταν το Υπουργείο αποφάσισε αντίστοιχα να αποκτήσει και έργα χαρακτηριστικής 67 καλλιτεχνών, η αγορά των οποίων ανήλθε στο ποσό των 2.518.000 δρχ.⁵⁸⁴ Ωστόσο, οι τελευταίες αγορές μαζικού χαρακτήρα που διενεργήθηκαν από την τότε πολιτική ηγεσία πραγματοποιήθηκαν το 1983, όταν

⁵⁸² Όλες οι πληροφορίες για τις επιχορηγήσεις φορέων κατά τη συγκεκριμένη περίοδο αντλήθηκαν από τον Φάκελο Επιχορηγήσεις 1981-1990. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁵⁸³ Αρ. Απόφασης 8385/28.12.1981. Φάκελος Αγορές Έργων Τέχνης, Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁵⁸⁴ Αρ. Απόφασης 80692/16.12.1982. Φάκελος Αγορές Έργων Τέχνης, Αρχείο ΥΠΠΟ.

αγοράστηκαν έργα 132 καλλιτεχνών και δαπανήθηκε το ποσό των 13.329.000 δρχ., ποσό διόλου ευκαταφρόνητο για τις υφιστάμενες οικονομικές δυνατότητες του Υπουργείου.⁵⁸⁵ Βέβαια κατά τη χρονική περίοδο 1981 - 1983 δεν έλειψαν και αγορές έργων από μεμονωμένους καλλιτέχνες ή από πολύ μικρές ομάδες καλλιτεχνών, οι οποίες ανέβασαν κατά πολύ περισσότερο τις εν λόγω κρατικές δαπάνες, αυξάνοντας επιπλέον τις σχετικές πιστώσεις της περιόδου με το ποσό των 2.970.000 δρχ.⁵⁸⁶

Έκτοτε το Δημόσιο δεν σταμάτησε να αγοράζει έργα τέχνης, ωστόσο οι αγορές έπαψαν πια να έχουν ομαδικό χαρακτήρα, προκαλώντας την αντίδραση της εικαστικής κοινότητας. Έτσι, από το 1984 έως το 1988 εκδόθηκαν άλλες 13 υπουργικές αποφάσεις για την αγορά έργων μεμονωμένων ή μικρών ομάδων καλλιτεχνών, σύμφωνα με τις οποίες αποκτήθηκαν έργα 24 συνολικά δημιουργών ποσού αξίας 11.150.000 δρχ.⁵⁸⁷ Οι ομαδικές αγορές θα επανέλθουν ξανά στο προσκήνιο της κρατικής πολιτιστικής πολιτικής, αυτή τη φορά με πιο emphaticό τρόπο, στις αρχές της νέας δεκαετίας και συγκεκριμένα το διάστημα από το 1990 έως το 1991 (υπουργικές θητείες Γιώργου Μυλωνά και Τζαννή Τζαννετάκη), κατά το οποίο θα αγοραστούν κατόπιν τριών υπουργικών αποφάσεων έργα 148 καλλιτεχνών συνολικού ύψους 143.215.200 δρχ.⁵⁸⁸ Δύο ενδιαφέροντα στοιχεία που προκύπτουν από τη μελέτη του συγκεκριμένου αρχείου απαντούν σε αντίστοιχα ερωτήματα για το ποιος δηλαδή γνωμοδοτούσε σχετικά με αυτές τις αγορές και για το αν η διοίκηση αντιδρούσε σε περιπτώσεις που δεν τηρούνταν οι προβλεπόμενες διαδικασίες. Από την πολύσημη διατύπωση «έχοντας υπ' όψιν» των υπουργικών αποφάσεων συμπεραίνεται ότι οι αγορές πραγματοποιούνταν είτε κατόπιν εγκεκριμένων από την πολιτική ηγεσία εισηγητικών σημειωμάτων που συνέτασσε η αρμόδια υπηρεσία είτε ύστερα από σχετική γνωμοδότηση της εκάστοτε ομάδας εργασίας που συγκροτούνταν με υπουργικές αποφάσεις για θέματα που άπτονταν του τομέα των εικαστικών τεχνών.

⁵⁸⁵ Αρ. Αποφάσεων 68972/12.12.1983 και 70207/12.12.1983. Φάκελος Αγορές Έργων Τέχνης». Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁵⁸⁶ Αρ. Αποφάσεων 82819/31.12.1981, 81282/16.12.1982, 59124/16.9.1982, 49073/16.7.1982, 23213/8.4.1982, 53294/22.9.1983, 70837/19.12.1983, 70836/15.12.1983, 69746/8.12.1983. Φάκελος Αγορές Έργων Τέχνης. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁵⁸⁷ Αρ. Αποφάσεων 68044/19.12.1984, 42108/6.12.1984, 41978/31.7.1984, 37312/25.6.1984, 2773/15.1.1985, 52791/23.10.1985, 18404/25.4.1986, 40478/31.9.1986, 51545/4.12.1987, 35018/18.3.1987, 37172/7.9.1988 (αγορά 9 γλυπτών που τοποθετήθηκαν στον Εθνικό Κήπο στο πλαίσιο των εορτασμών των 150 χρόνων της Αθήνας, Πρωτεύουσας της Ελλάδας), 56033/30.12.1988, 56172/30.12.1988. Φάκελος Αγορές Έργων Τέχνης. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁵⁸⁸ Αρ. Αποφάσεων, 51824/10.12.1990, 18593/25.4.1991, 27705/17.6.1991. Φάκελος Αγορές Έργων Τέχνης. Αρχείο ΥΠΠΟ.

Από την άλλη πλευρά, και στην περίπτωση των αγορών εντοπίζονται περιπτώσεις που η διοίκηση εξέφραζε τις επιφυλάξεις της, ιδίως όταν επρόκειτο για αγορές έργων μεμονωμένων καλλιτεχνών με πολύ υψηλό αντίτιμο, σημειώνοντας ότι οι αγορές έργων τέχνης θα πρέπει να αντιμετωπίζονται συνολικά και σύμφωνα με τις προβλεπόμενες διαδικασίες.

3.3. Ελληνικές συμμετοχές στο εξωτερικό

Το 1982 υπό την εποπτεία του υπουργείου Εξωτερικών θα πραγματοποιηθεί στο Βέλγιο μια άλλη μαζική παρουσίαση Ελλήνων δημιουργών στο πλαίσιο του εικαστικού προγράμματος της διοργάνωσης Euroalia 1982. Τα Ευρωπαϊκά είναι ένα διεθνές φεστιβάλ γραμμάτων και τεχνών διετούς χαρακτήρα που εκκίνησε τις δραστηριότητές του στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Η Ελλάδα ήταν η έβδομη κατά σειρά τιμώμενη χώρα στην ιστορία του θεσμού και η ελληνική συμμετοχή θεωρείται ως η σημαντικότερη πρωτοβουλία εξωστρέφειας του ελληνικού κράτους για τον ελληνικό πολιτισμό κατά τη δεκαετία του 1980. Εκείνη την εποχή το ΥΠΕΞ αναθέτει στον Αλέξανδρο Ξύδη, τον Δημοσθένη Κοκκινίδη και τον Δημήτρη Παπαστάμο να σχεδιάσουν το καλλιτεχνικό πρόγραμμα ως μέλη της τριμελούς επιτροπής εικαστικών τεχνών και να αποφασίσουν για το ποιοι θα αναλάβουν την επιλογή των καλλιτεχνών και την εν γένει επιμελητική ευθύνη των διάφορων εκθέσεων. Στο πλαίσιο των ευρύτερων εικαστικών εκδηλώσεων υπό τον γενικό τίτλο «Ελληνική τέχνη σήμερα» παρουσιάστηκαν 72 Έλληνες εικαστικοί σε οκτώ συνολικά εκθέσεις, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν σε διαφορετικές ημερομηνίες, εκθεσιακούς χώρους και πόλεις του Βελγίου, όπως οι Βρυξέλλες, η Αμβέρσα και το Χάσελ.⁵⁸⁹ Εκτός από την ενδιαφέρουσα έκθεση που επιμελήθηκε η Έφη Στρούζα, με τίτλο: «Εικόνες που αναδύονται», η οποία θα μεταφερθεί ένα χρόνο αργότερα στην Αθήνα στους χώρους του ξενοδοχείου Athenaeum Intercontinental με πρωτοβουλία του Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, ιδιαίτερη αίσθηση προκαλεί και το μοναδικό για τη μεταπολιτευτική περίοδο εκθεσιακό αφιέρωμα που παρουσιάστηκε για την ελληνική τέχνη της σκοτεινής περιόδου 1967 - 1974. Μια θεματική έκθεση που η υλοποίησή της καθυστέρησε για οκτώ ολόκληρα χρόνια μέχρι το ελληνικό κράτος να αναλάβει επίσημα την πρωτοβουλία να αναδείξει με ενιαίο και συστηματικό τρόπο το έργο Ελλήνων

⁵⁸⁹ Βλ. σχετικά, κατάλογοι έκθεσης «Euroalia 82 ΕΛΛΑΣ - Greece. Festival des Arts», Βρυξέλλες 1982 και Έφη Στρούζα, «Emerging Images, Euroalia 82 Hellas», Αμβέρσα 1982. Χριστόφορος Μαρίνος, «Η κριτική επιμέλεια. Συνέντευξη της Έφης Στρούζα στον Χριστόφορο Μαρίνο», *ό.π.* σελ. 38-39.

καλλιτεχνών που δραστηριοποιήθηκαν κατά την περίοδο της Δικτατορίας και αμφισβήτησαν το καθεστώς. Αποτέλεσμα μιας πολιτιστικής πολιτικής με αντιδεξιό πρόσημο που άφηνε πίσω της τις βασικές αρχές των κυβερνήσεων της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου, οι οποίες προωθούσαν στον πυρήνα τους τη λήθη και τον κατευνασμό των πολιτικών παθών. Στην έκθεση με τίτλο: «Τέχνη και Δικτατορία» που παρουσιάστηκε στους χώρους του Γενικού Ταμείου Αποταμίευσης και Συντάξεων στις Βρυξέλλες, συμμετείχαν με έργα τους οι Δημήτρης Αληθεινός, Λουκάς Βενετούλιας, Δανιήλ Γουναρίδης, Ηλίας Δεκουλάκος, Βαγγέλης Δημητρέας, Θόδωρος, Γιώργος Ιωάννου, Βλάσης Κανιάρης, Μαρία Καραβέλα, Μιχάλης Κατζουράκης, Βάσω Κατράκη, Δημοσθένης Κοκκινίδης, Ιωάννα Λαζαρίδη - Μανωλεδάκη, Χρόνης Μπότσογλου, Δημήτρης Μυταράς, Δημήτρης Περδικίδης, Σωτήρης Σόρογκας, Γιώργος Τούγιας και Γιάννης Ψυχοπαίδης.⁵⁹⁰

Ο πρωτόγνωρος για τα ελληνικά δεδομένα εκείνης της εποχής τρόπος καλλιτεχνικής αντιπροσώπευσης μέσω επιμελητικών προτάσεων και η επιμονή να αποδοθεί για ακόμα μια φορά η δέουσα βαρύτητα στον εθνοκεντρικό χαρακτήρα της πολιτιστικής μας κληρονομιάς προκάλεσε καχυποψία και πολλές επιφυλάξεις ως προς την αμεροληψία των καλλιτεχνικών επιλογών και την λαϊκιστική προσέγγιση του συνόλου του καλλιτεχνικού προγράμματος των Ευρωπαίων (εκθέσεις αρχαιοτήτων, συναυλίες, κινηματογραφικές προβολές, θεατρικές παραστάσεις, λογοτεχνικές βραβεύσεις, κ.ά). Ωστόσο, έκπληξη αποτελεί το γεγονός ότι το περιοδικό *Αντί* έσπευσε να υποστηρίξει το συνολικό εγχείρημα, όχι μόνο ίσως γιατί σ' αυτό συμμετείχαν αποφασιστικά και δύο συνεργάτες του, ο Αλέξανδρος Ξύδης και η Έφη Στρούζα. *«Αυτή τη φορά, όμως, η έκπληξη ήταν ευχάριστη. Τα ελληνικά χέρια, συνέβαλλαν αποφασιστικά για να οργανωθεί με τρόπο αξιοπρόσεχτο μια ευπρόσωπη και ιδιαίτερα αντιπροσωπευτική εικόνα του πολιτισμού μας, που θα άξιζε να δουν όλοι οι Έλληνες. Εικόνα σύνθετη στην παρουσία της, γιατί κάλυπτε όλο το φάσμα της μακρόχρονης ιστορίας των κατοίκων αυτού του τόπου που στο γεωγραφικό σημερινό του όριο στέγασε μία μεγάλη εναλλαγή πολιτισμών. Αυτή την "ιδέα" της Ελλάδας εξυπηρέτησε η οργάνωση, από ελληνικής πλευράς, με άψογο τρόπο, σε αντίθεση με την τέλεια τσαπατσουλιά των Ευρωπαίων Βέλγων. Ένα μικρό ελληνικό "θαύμα", λοιπόν, που οφείλεται στον κ. Αλ. Ξύδη και τους συνεργάτες του. Αλλά και η δημοκρατικότητα που επιδείχθηκε με την επιλογή σύγχρονων καλλιτεχνών ήταν χαρακτηριστική ενός νέου*

⁵⁹⁰ Βλ. σχετικά, φυλλάδιο της έκθεσης, Αρχείο Σωτήρη Σόρογκα, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ISET).

ήθους. Μια πλατιά αντιπροσώπευση που ενθαρρύνει τους νεότερους και διευκολύνει τη γνωριμία τους με το ευρωπαϊκό κοινό ήταν μια χειρονομία “ανοίγματος” του καλλιτεχνικού γκέτο και ρήξης με νοοτροπίες του παρελθόντος. Όσοι μιλούν για λαϊκισμό, ίσως έχουν κάποιο δίκιο, αλλά δεν δικαιώνονται, τελικά, απ’ το αποτέλεσμα. Με μια ιδεολογία μπορείς να διαφωνήσεις, αλλά δεν μπορείς να ισχυριστείς πως είναι λάθος».⁵⁹¹

Από τα σχετικά αρχεία που φυλάσσονται στο Υπουργείο Πολιτισμού μπορεί κανείς να εντοπίσει επίσης και μια σειρά από άλλες τυπικές περιπτώσεις που αναδεικνύουν και συμπυκνώνουν παράλληλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εφαρμοζόμενης πολιτικής του Υπουργείου στον τομέα των ελληνικών συμμετοχών στο εξωτερικό, πλην εκείνων που αφορούσαν τις διεθνείς Μπιενάλε, για τις οποίες θα ασχοληθούμε ξεχωριστά στην επόμενη ενότητα. Πρωτίστως συμπεραίνεται ότι σε όλες τις διοργανώσεις που άμεσα εμπλέκεται το Υπουργείο Πολιτισμού, οι επιλογές των καλλιτεχνών γίνονταν αποκλειστικά και μόνο κατόπιν γνωμοδότησης ad hoc επιτροπών για θέματα εικαστικών τεχνών (συμπεριλαμβανομένων αγορών έργων τέχνης, συγκρότησης ελληνικών συμμετοχών, ίδρυσης κοινωφελών ιδρυμάτων, κ.ά) που συστήνονταν σύμφωνα με τις διατάξεις της υπ’ αρ. 25860/16.4.1982 κοινής υπουργικής απόφασης «περί αναμορφώσεως συλλογικών οργάνων γνωμοδοτικής και αποφασιστικής αρμοδιότητας του ΥΠΠΕ και των εποπτευόμενων από αυτό Δημόσιων Υπηρεσιών». Η περίπτωση άρνησης στο αίτημα του Δήμου της Γένοβας να μεταφερθεί εκεί η έκθεση που επιμελήθηκε η Έφη Στρούζα στα Ευρωπαϊκά φαίνεται εκ πρώτης όψεως άδικη, είναι όμως ενδεικτική της δεδηλωμένης μη παρέκκλισης του Υπουργείου απ’ αυτήν την αρχή.⁵⁹² Έτσι, σε κάθε αντίστοιχη περίπτωση, η αρμόδια υπηρεσία του Υπουργείου στην προσπάθειά της να απεμπλακεί από την ευθύνη της επιλογής των καλλιτεχνών που γίνονταν εκτός της προβλεπόμενης διαδικασίας και προκειμένου να μη χρεωθεί τις διαμαρτυρίες του καλλιτεχνικού κόσμου απαντούσε αρνητικά σε όλα τα σχετικά αιτήματα.⁵⁹³

⁵⁹¹ «Ευρωπαϊκά 1982», *Αντί*, 217 (1982), σελ. 42-43.

⁵⁹² Βλ. σχετικό αίτημα με αρ. 3391/16.11.1982 και αρνητικό εισηγητικό σημείωμα της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών προς την πολιτική ηγεσία με ημερομηνία 21.11.1982. Φάκελος Εκθέσεις Εξωτερικού. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁵⁹³ Ενδεικτική περίπτωση αποτελεί η έκθεση έργων Ελλήνων καλλιτεχνών που διέμεναν στο Παρίσι, η οποία είχε προγραμματιστεί να υλοποιηθεί από την Ελληνική Πρεσβεία σε συνεργασία με την Ένωση Ελλήνων Τεχνοκριτών στο Μουσείο Τριανον από τον Απρίλιο μέχρι τον Μάιο του 1986. Με έγγραφό του το ΥΠΠΕ προς το Υπουργείο Εξωτερικών διατυπώνει τις επιφυλάξεις του ως προς το ποιος θα επιλέξει τα έργα και θέτει τις βασικές προϋποθέσεις συμμετοχής του Υπουργείου σε όλες τις διοργανώσεις. Φάκελος Εκθέσεις Εξωτερικού. Αρχείο ΥΠΠΟ.

Δεύτερο χαρακτηριστικό συνιστά το γεγονός ότι μαζί με τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες μπορούσαν πλέον συστηματικά να ορίζονται με την ίδια διαδικασία και οι αποκαλούμενοι «εθνικοί εκπρόσωποι ή επίτροποι», οι οποίοι αναλάμβαναν την επιλογή των καλλιτεχνών και των έργων καθώς και την εν γένει επιμέλεια των εικαστικών εκθέσεων ως προς το μέρος που αφορούσε την ανάρτηση των έργων στο χώρο, τη συγγραφή των συνοδευτικών θεωρητικών κειμένων και τις δημόσιες σχέσεις των ελληνικών συμμετοχών.⁵⁹⁴ Σημαντικό ρόλο για τη συστηματοποίηση αυτής της ρηξικέλευθης απόφασης στον χώρο της δημόσιας πολιτικής για τις εικαστικές τέχνες έπαιξαν τα μέλη της επιτροπής για θέματα εικαστικών τεχνών που συγκροτήθηκε με την αρ. 52734/9.8.1982 υπουργική απόφαση, στην οποία συμμετείχαν οι θεωρητικοί και ιστορικοί Χρυσάνθος Χρήστου (πρόεδρος), Ελένη Βακαλό και Δημήτρης Παπαστάμος και οι καλλιτέχνες Γιώργος Νικολαΐδης, Βάσω Κατράκη, Φώτης Σαρρής και Μιχάλης Αγγελάκης. Στην συνεδρίαση της 17ης Φεβρουαρίου 1983 η εν λόγω επιτροπή (απουσίαζαν οι Αγγελάκης και Παπαστάμος) συζήτησε για τον κανονισμό των εθνικών εκπροσώπων στις διεθνείς εκθέσεις όπου η Ελλάδα συμμετείχε επίσημα και αποφάσισε ομόφωνα τα εξής: «α) οι Εθνικοί εκπρόσωποι να εκλέγονται, κατά περίπτωση για κάθε έκθεση με πρόταση της επιτροπής β) Εθνικοί εκπρόσωποι μπορούν να οριστούν κριτικοί τέχνης, ιστορικοί τέχνης ή καλλιτέχνες που κατέχουν επαρκώς τουλάχιστον μια διεθνή ξένη γλώσσα γ) Ο Εθνικός εκπρόσωπος θα αναλαμβάνει την επιλογή καλλιτεχνών και έργων για τη συγκεκριμένη έκθεση που έχει οριστεί δ) Ο εθνικός εκπρόσωπος θα παρουσιάζει στην επιτροπή ένα πλαίσιο στο οποίο θα καθορίζονται οι θεωρητικές προϋποθέσεις επιλογής καλλιτεχνών και έργων και οι στόχοι στους οποίους αποβλέπει η συγκεκριμένη επιλογή ε) Στις υποχρεώσεις του εθνικού εκπροσώπου ανήκει η επιμέλεια της ελληνικής συμμετοχής και η επιτόπου παρουσία του προκειμένου να υποστηρίξει και να προβάλλει την ελληνική παρουσία στη συγκεκριμένη διεθνή έκθεση».⁵⁹⁵

Τρίτο χαρακτηριστικό της εποχής ήταν η σύνταξη από την αρμόδια υπηρεσία του ΥΠΠΟ ενός ετήσιου προγράμματος δράσης για την υλοποίηση εκθέσεων στο εξωτερικό το οποίο βασιζόταν στο ύψος της ειδικής ετήσιας πίστωσης, στα επαρκή

⁵⁹⁴ Η συγκεκριμένη πρακτική ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του '70 όταν κάποιο από τα μέλη των ad hoc επιτροπών ορίζονταν και εθνικός εκπρόσωπος των εκάστοτε ελληνικών συμμετοχών σε μια διαδικασία ωστόσο που δεν είχε θεσμική δέσμευση βάσει ενός προκαθορισμένου υπηρεσιακού κανονισμού ή άλλης σχετικής απόφασης.

⁵⁹⁵ Πρακτικό 7/1983 της Επιτροπής επί θεμάτων εικαστικών τεχνών. Φάκελος Εκθέσεις Εξωτερικού. Αρχείο ΥΠΠΟ.

χρονοδιαγράμματα υλοποίησης και στο εικαστικό ενδιαφέρον της κάθε πρότασης, η οποία συνήθως διαβιβαζόταν από τις κατά τόπους αρμόδιες ελληνικές προξενικές αρχές. Έτσι, στη σχετική αλληλογραφία κάποιες από τις αρνήσεις του Υπουργείου για εκπροσώπηση της χώρας σε εκθεσιακές εκδηλώσεις στο εξωτερικό δικαιολογούνταν και ως απόρροια μη ένταξής τους στον ετήσιο προγραμματισμό, με αποτέλεσμα κάποιες από αυτές να διαβιβάζονται για υλοποίηση στο ΕΕΤΕ, στην Εθνική Πινακοθήκη ή σε μη δημόσιους χρηματοδοτούμενους φορείς.

Τέταρτο χαρακτηριστικό αποτελεί η προτεραιότητα που έδινε το Υπουργείο είτε σε δράσεις που οργάνωναν διεθνείς οργανισμοί (ΕΟΚ, UNESCO, ΟΗΕ, ΔΟΕ) είτε σε εκδηλώσεις με ιδιαίτερη εθνική σημασία για την παρουσία της χώρας στην ευρύτερη περιοχή που φιλοξενούνταν η εκδήλωση. Ενδεικτικό παράδειγμα αυτών των περιπτώσεων αποτελεί η αναβληθείσα προγραμματισμένη έκθεση Ελλήνων εικαστικών στη Δαμασκό της Συρίας, η πραγματοποίηση της οποίας στο σχετικό αρχείο αναδεικνύεται ως επιβεβλημένη εξαιτίας της αντίστοιχης επιτυχημένης τουρκικής συμμετοχής στην ίδια χώρα που προφανώς εντασσόταν στο πλαίσιο της πολιτικής ανταγωνισμού μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας για την προσέγγιση του αραβικού κόσμου στο πλαίσιο άσκησης πολιτιστικής διπλωματίας.⁵⁹⁶ Άλλο παράδειγμα που συνιστούσε μείζον ζήτημα διεθνών σχέσεων ήταν η οργάνωση της προγραμματισμένης σύγχρονης τέχνης στο Γιοχάνεσμπουργκ που μολονότι σχεδιάστηκε με κόπο από την εθνική εκπρόσωπο Τζούλια Δημακοπούλου και την αρμόδια διεύθυνση του Υπουργείου, εντούτοις τελικά αναβλήθηκε και μάλιστα με υπουργική απόφαση εξαιτίας της πολιτικής του «Απαρτχάιντ» στη Νότιο Αφρική και προ του κινδύνου οι συμμετέχοντες Έλληνες καλλιτέχνες να συμπεριληφθούν στη μαύρη λίστα του ΟΗΕ λόγω του πολιτιστικού αποκλεισμού που είχε επιβληθεί στη συγκεκριμένη χώρα από το 1961.⁵⁹⁷ Άλλες ενδεικτικές περιπτώσεις σύνδεσης του

⁵⁹⁶ Βλ. σχετικά, α) δισέλιδη δακτυλογραφημένη επιμελητική πρόταση της τεχνοκритικού Έφης Ανδρεάδη με τίτλο «Τρεις γενιές Ελλήνων ζωγράφων». β) Πρακτικό με ημερομηνία 10.10.1983 της επιτροπής για θέματα εικαστικών τεχνών που ορίζει ως εθνική εκπρόσωπο της έκθεσης την Έφη Ανδρεάδη μετά την άρνηση της συναδέλφου της Σοφίας Καζάζη να αναλάβει αυτή την ιδιότητα. γ) Έγγραφο της Ελληνικής Πρεσβείας στη Δαμασκό (Φ3156.2/19/ΑΣ 1779/12.5.1983) με απόψεις της Σύριας υπουργού Πολιτισμού που εκφράζει την απογοήτευσή της για την ακύρωση της προγραμματισμένης έκθεσης Ελλήνων εικαστικών, υπογραμμίζοντας την επιτυχία της αντίστοιχης τουρκικής εκδήλωσης. Προ του κινδύνου να αναβληθεί οριστικά η ελληνική συμμετοχή, η υπουργός Πολιτισμού θα αποφασίσει στους εκθεσιακούς χώρους της Δαμασκού να παρουσιαστεί έκθεση με λαογραφικά τεκμήρια και θα αναθέσει στην Εθνική Πινακοθήκη τη διοργάνωση έκθεσης με έργα από τις συλλογές της. Βλ. Φάκελος Εκθέσεις Εξωτερικού. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁵⁹⁷ Βλ. σχετικά: α) Δισέλιδη δακτυλογραφημένη επιμελητική πρόταση της τεχνοκритικού Τζούλια Δημακοπούλου με τίτλο «Απόψεις για την ανθρώπινη μορφή στη σύγχρονη ελληνική τέχνη». β) Επιστολή της εθνικής εκπροσώπου προς το ΥΠΠΟ σχετικά με την επιφυλακτικότητα των επιλεγέντων καλλιτεχνών να συμμετάσχουν σ' αυτή την έκθεση λόγω της πολιτικής κατάστασης στη Νότια Αφρική. γ) Εγκεκριμένο εισηγητικό σημείωμα της

εικαστικού γεγονότος με τη διοργάνωση δράσεων από διεθνείς οργανισμούς ήταν η συμμετοχή της Ελλάδας στην έκθεση εικαστικών τεχνών των κρατών-μελών της Ευρωπαϊκής Κοινότητας στην Ελβετία, στην οποία η χώρα μας συμμετείχε με αντίγραφα εικόνων από το Άγιο Όρος,⁵⁹⁸ η συμμετοχή του Νίκου Νικολάου στην έκθεση «Μανιφέστο για την Ειρήνη» στην Ασίζη της Ιταλίας από 7 Μαΐου έως 7 Ιουνίου 1983,⁵⁹⁹ η επιλογή δέκα Ελλήνων εκπροσώπων της σύγχρονης ελληνικής τέχνης για τη δημοσίευση αντιπροσωπευτικών έργων τους στην ειδική έκδοση της UNESCO με τίτλο: *Σύγχρονη Τέχνη (1960 - 1980)*, η οποία ήταν αφιερωμένη στο σύνολο της σύγχρονης ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας⁶⁰⁰ και, τέλος, οι εκθεσιακές δράσεις Ελλήνων εικαστικών στην Ολυμπιάδα Τέχνης της Σεούλ το 1988, στην οποία συμμετείχαν από ελληνικής πλευράς οι εικαστικοί Θόδωρος, Κωνσταντίνος Καραχάλιος, Τάκης, Νίκος Κεσσανλής, Παύλος, Κωνσταντίνος Ξενάκης, Διοχάντη και Τζον Χριστοφόρου.⁶⁰¹

Κάποια άλλα χαρακτηριστικά της περιόδου που προκύπτουν από στοιχεία του συγκεκριμένου αρχείου αποκαλύπτουν το ενδιαφέρον του Υπουργείου για τη συμμετοχή Ελλήνων καλλιτεχνών σε διεθνείς εκθέσεις εφαρμοσμένων τεχνών με έμφαση στο αντικείμενο της σύγχρονης σκηνογραφίας και ενδυματολογίας, οι οποίες έκαναν για πρώτη φορά την εμφάνισή τους με συστηματικό τρόπο στον εκθεσιακό προγραμματισμό αυτής της περιόδου⁶⁰² και η στόχευση του Υπουργείου να συμμετέχει σε παραδοσιακές για την εποχή εκδηλώσεις, ακολουθώντας το εκθεσιακό

αρμόδιας υπηρεσίας για την αναβολή της έκθεσης. δ) Υπουργική απόφαση ακύρωσης της έκθεσης με αρ. 12829/1.2.1984. Φάκελος Εκθέσεις Εξωτερικού. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁵⁹⁸ Βλ. σχετικά α) υπουργική απόφαση έγκρισης συμμετοχής με αρ. 77652/8.12.1982. Φάκελος Εκθέσεις Εξωτερικού. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁵⁹⁹ Βλ. σχετικά, Πρακτικό 8/1983 της επιτροπής για θέματα εικαστικών τεχνών και σχετική υπουργική απόφαση έγκρισης της εν λόγω συμμετοχής με αρ. 41582/15.7.1983. Φάκελος Εκθέσεις Εξωτερικού. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶⁰⁰ Βλ. σχετικά, Πρακτικό 8/1983 της επιτροπής για θέματα εικαστικών τεχνών σύμφωνα με το οποίο προτείνονται οι γλύπτες Γιώργος Ζογγολόπουλος, Χρήστος Καπράλος και Τάκης, οι ζωγράφοι Γιάννης Γαϊτής, Δημήτρης Μυταράς, Παναγιώτης Τέτσης, Κώστας Τσόκλης και Αλέκος Φασιανός και οι χαράκτες Γιώργος Μήλιος και Τόνια Νικολαΐδου. Βλ. Φάκελος Εκθέσεις Εξωτερικού. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶⁰¹Βλ. σχετικά, τρισελίδο δακτυλογραφημένο σχέδιο δελτίου τύπου. Φάκελος Διάφορα θέματα εικαστικών Τεχνών. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶⁰² Βλ. σχετικά α) ελληνική συμμετοχή στη διεθνή έκθεση σκηνογραφίας, ενδυματολογίας και αρχιτεκτονικής θεάτρου που πραγματοποιήθηκε στην Πράγα από 13 Ιουνίου έως 5 Ιουλίου 1983 β) συμμετοχή Ελλήνων καλλιτεχνών στην 7η Triennale θεατρικής σκηνογραφίας και ενδυματολογίας στο Novi Sad της Γιουγκοσλαβίας, στην οποία συμμετείχαν οι Μαρία Καρέλλα, Ιωάννης Στεφανέλλης, Βιργινία Ρωμανού, Μανώλης Παντελιδάκης, Ελένη Θεοχάρη - Περάκη και ο Σάββας Χαρατσιδής (υπουργική απόφαση 16805/20.3.1984). Φάκελος Εκθέσεις Εξωτερικού. Αρχείο ΥΠΠΟ.

πρόγραμμα δράσης της περασμένης δεκαετίας.⁶⁰³ Έκτο και τελευταίο χαρακτηριστικό που μπορεί κανείς να συμπεράνει από το αρχείο εκθέσεων είναι η αισθητή μείωση των καλλιτεχνικών δράσεων που πραγματοποιούνταν στο πλαίσιο των διμερών μορφωτικών συμφωνιών. Πολιτική που είδαμε να προωθείται συστηματικά από το Υπουργείο κατά την προηγούμενη δεκαετία (βλ. εκθέσεις στην Ινδία, Ιαπωνία, Γιουγκοσλαβία, Γαλλία, Βουλγαρία, Τσεχοσλοβακία, Ουγγαρία, Ρουμανία, κλπ), στο πλαίσιο της οποίας προσφέρονταν η δυνατότητα σε πολύ περισσότερους καλλιτέχνες να προωθήσουν το έργο τους σ' ένα διεθνές περιβάλλον όπου ενισχυόταν ο καλλιτεχνικός διάλογος μεταξύ των χωρών που έπαιρναν μέρος, ιδίως αυτών που βρίσκονταν στην περιφέρεια του διεθνούς καλλιτεχνικού συστήματος. Άλλωστε, ένα από τα αιτήματα που παγίως προωθούσαν αυτή τη δεκαετία τα μέλη του ΕΕΤΕ ήταν η επιστροφή του Υπουργείου σ' αυτή την πολιτική.⁶⁰⁴

Από την άλλη πλευρά, στον τομέα της διοργάνωσης των ελληνικών συμμετοχών στις καθιερωμένες διεθνείς Μπιενάλε τέχνης, το Υπουργείο Πολιτισμού θα επιχειρήσει την αναβάθμιση των εκθέσεων με την αύξηση των προϋπολογισμών τους, τον σχεδιασμό παρουσίασης μικρού πλέον αριθμού καλλιτεχνών, την έκδοση εκθεσιακών καταλόγων αντίστοιχων της σημασίας των ελληνικών εκπροσωπήσεων και την ανάπτυξη δημόσιων σχέσεων με τη διεθνή εικαστική κοινότητα.

Στην Μπιενάλε Βενετίας οι επιλογές επικεντρώνονται σε καταξιωμένους καλλιτέχνες της γενιάς του '60, κάποιοι από τους οποίους είχαν συνάψει από δεκαετίες προσωπικές σχέσεις με διάσημους Ευρωπαίους θεωρητικούς και επιμελητές τέχνης, όπως ο Pierre Restany, ο Χρήστος Ιωακείμιδης, ο Norman Rosenthal, ο Paolo Portoghesi, ο Achille Bonito Oliva και ο Germano Celant. Το 1982 η χώρα μας εκπροσωπείται στην 40η Μπιενάλε από τον ζωγράφο Διαμαντή Διαμαντόπουλο και τον γλύπτη Κώστα Κουλεντιανό, το 1984 στην 41η Μπιενάλε από τον ζωγράφο Χρίστο Καρά και τον γλύπτη Γιώργο Γεωργιάδη, το 1986 στην 42η

⁶⁰³ Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η παρουσία της χώρας στο Διεθνές Φεστιβάλ Ζωγραφικής στην Cagnes Sur Mer. Το 1984 στο 16ο Διεθνές Φεστιβάλ συμμετείχαν οι εικαστικοί Γιώργος Μίλιος και Γιώργος Γκολφίνος με επίτροπο την Μαρία Κοτζαμάνη, ενώ το 1989 στο 21ο Διεθνές φεστιβάλ την Ελλάδα εκπροσώπησαν η Μαρία Κοκκίνου και ο Σωτήρης Σόρογκας, κατόπιν σχετικής εισήγησης της επιτρόπου Άννας Καφέτση. Βλ. σχετικά: α) Δισέλιδη υπογεγραμμένη εισηγητική έκθεση της Μαρίας Κοτζαμάνη με την οποία προτείνει τη συμμετοχή των δύο καλλιτεχνών και σχετικό πρακτικό με αρ. 21/12.1.1984 της Επιτροπής για θέματα εικαστικών τεχνών που γνωμοδοτεί υπέρ της πρότασης. β) Υπουργική απόφαση συμμετοχής καλλιτεχνών και εθνικού εκπροσώπου με αρ. 11871/16.3.1989 και σχετικό Πρακτικό της γνωμοδοτικής επιτροπής με ημερομηνία 23.2.1989. Φάκελος «Cagnes Sur Mer. Διεθνές Φεστιβάλ Ζωγραφικής». Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶⁰⁴ Βλ. σχετικά, Μαρία Μαραγκού, «Τινάζεται στο αέρα η Πανελλήνια. Συμπεράσματα από τις συνελεύσεις των εικαστικών», *ό.π.*

Μπιενάλε από τον Κώστα Τσόκλη σε μια ατομική έκθεση που είχε να συμβεί από την εποχή της παρουσίασης του γλύπτη Γιάννη Παππά και το 1988 στην 43η Μπιενάλε από τους Βλάση Κανιάρη και Νίκο Κεσσανλή. Ωστόσο, τη δεκαετία του 1980 δεν έλειψαν σε επίπεδο διαχειριστικό και καλλιτεχνικό πρακτικές και διαδικασίες που παρέπεμπαν σε παλαιότερες διοργανώσεις. Κάποιες φορές η επιλογή έργων γλυπτικής και ζωγραφικής σε διακριτές ειδολογικές ομάδες χωρίς κάποιο συνεκτικό σκεπτικό επιλογής και άλλες φορές η παρουσίαση των συμμετοχών με τέτοιο τρόπο ώστε οι ομαδικές εκθέσεις να φαίνονται σαν ατομικές συγκλίνουν στο συμπέρασμα ότι οι επιμέρους επιλογές των αρμόδιων επιτροπών εστίαζαν ακόμη στην ατομική επιβράβευση του συνολικού έργου των παρουσιαζόμενων καλλιτεχνών και όχι στη δημιουργία εκθέσεων με κοινό θεματικό πρόσημο. Από την άλλη πλευρά, ο συντηρητικός τρόπος με τον οποίο το Υπουργείο Πολιτισμού εξακολουθούσε να αντιμετωπίζει τις ελληνικές συμμετοχές στην Μπιενάλε Βενετίας αντικατοπτρίζεται και από το γεγονός ότι σε όλες τις διοργανώσεις της δεκαετίας μέχρι το 1986 ως εθνικός επίτροπος οριζόταν, όπως και κατά το παρελθόν, ή ο εκάστοτε διευθυντής ή ο εκάστοτε γενικός γραμματέας του Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας, φορέας ο οποίος ανήκει μέχρι σήμερα στο Υπουργείο Εξωτερικών.⁶⁰⁵ Η σταδιακή απεμπλοκή του ΥΠΠΕΧ τουλάχιστον από τα καλλιτεχνικά πεπραγμένα των ελληνικών συμμετοχών στη μεγαλύτερη περιοδική έκθεση στον κόσμο ξεκινά από το 1986, όταν η ιδιότητα του επιτρόπου αρχίζει προοδευτικά να αποκτά επίσημα και καλλιτεχνικό χαρακτήρα, καθώς το Υπουργείο Πολιτισμού και οι αρμόδιες επιτροπές για θέματα εικαστικών τεχνών αρχίζουν να αντιλαμβάνονται την αναγκαιότητα της *in situ* παρουσίας ενός στελέχους που θα είχε την απαραίτητη θεωρητική κατάρτιση για την προβολή, προώθηση και ανάδειξη της σύγχρονης ελληνικής δημιουργίας. Προς αυτήν την κατεύθυνση, λοιπόν, η Νέλλη Μισιρλή και ο Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, το 1986 και το 1988 αντίστοιχα, θα οριστούν με

⁶⁰⁵ Από το 1976 έως το 1986 επίτροπος του Ελληνικού Περιπτέρου στην Biennale Βενετίας διετέλεσε ο Σωτήρης Μεσσήνης. Ο Σωτήρης Μεσσήνης σπούδασε φιλολογία στο πανεπιστήμιο της Πάντοβας και στη συνέχεια ιστορία της βυζαντινής τέχνης στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Από το 1958 έως και το 1982 διετέλεσε Γενικός Γραμματέας του Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας και από το 1982, μετά την αποχώρηση του Μαν. Ι. Μανούσακα, ανέλαβε καθήκοντα διευθυντή του ιδρύματος έως το 1987. Βλ σχετικά, Δημήτρης Τσερές, Σωτήρης Γερασίμου Μεσσήνης (1930-2017), *AromaLefkadas*, 12.4.2017. doi: <https://aromalefkadas.gr/%CF%83%CF%89%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B7%CF%82-%CE%B3%CE%B5%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%BC%CE%BF%CF%85-%CE%BC%CE%B5%CF%83%CF%83%CE%AE%CE%BD%CE%B7%CF%82-1930-14-02-2017/>

υπουργική απόφαση ως εθνικοί εκπρόσωποι των συμμετοχών και θα πλαισιώσουν τους Έλληνες καλλιτέχνες στην προετοιμασία των εκθέσεων.

Στις άλλες δύο Μπιενάλε οι καλλιτεχνικές επιλογές του Υπουργείου προσανατολίζονται ολοένα και περισσότερο σε νεότερους καλλιτέχνες, ενώ η ιδιότητα του επιτρόπου πλέον ταυτίζεται ξεκάθαρα με αυτή του επιμελητή. Έτσι, στην Μπιενάλε του Σάο Πάουλο του 1983, η χώρα θα εκπροσωπηθεί από τους Δημήτρη Αληθινό, Παύλο Βασιλειάδη, Γιώργο Λαζόγκα, Τριαντάφυλλο Πατρασκίδη, Ρένα Παπασπύρου, Μανώλη Πολυμέρη και Μαρίνο Κάσσο (η πιο πολυπληθέστερη συμμετοχή της δεκαετίας), ενώ η επιμελητική κάλυψη της συμμετοχής θα ανατεθεί στον τεχνοκριτικό Χάρη Καμπουρίδη. Στην ίδια διοργάνωση του 1985 εθνικός επίτροπος ανέλαβε η κριτικός τέχνης Βεατρίκη Σπηλιάδη με συμμετέχοντες καλλιτέχνες τους Βαγγέλη Δημητρέα, Ρενάτα Μένις, Μαρία Κοκκίνου, Άσπα Στασινοπούλου και Βάσω Κυριάκη. Στις επόμενες δύο διοργανώσεις του 1987 και του 1989 θα οριστούν επίτροποι αντίστοιχα η Μαρία Κοτζαμάνη, που θα παρουσιάσει έργα των Μπίας Ντάβου, Θανάση Τότσικα, Κώστα Βαρώτσου και Γιώργου Λάππα, και η Άννα Καφέτση, η οποία θα αναλάβει την επιμέλεια έργων της Λήδας Παπακωνσταντίνου και της Βασιλικής Τσεκούρα, σε μια κατ' εξοχήν «γυναικεία υπόθεση», η πρώτη στα ελληνικά χρονικά επίσημη ελληνική συμμετοχή στην οποία επίτροπος και καλλιτέχνες ήταν μόνο γυναίκες. Τέλος, στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας ένα χαρακτηριστικό στοιχείο που χρήζει ιδιαίτερης μνείας είναι το γεγονός ότι δύο καλλιτέχνες, ο Κλέαρχος Λουκόπουλος το 1982 και ο Τριαντάφυλλος Πατρασκίδης το 1987, θα αναλάβουν αντίστοιχα επίτροποι των ελληνικών συμμετοχών στη θέση που συνήθως επιλέγονταν θεωρητικοί τέχνης και επιμελητές εκθέσεων. Στη διοργάνωση του 1982 θα παρουσιαστούν έργα των Νάκη Παναγιωτίδη, Βούλας Μασούρα (τιμητική διάκριση), Βούλας Γουτελά, Νέλλας Γκόλαντα, Ναυσικάς Πάστρα (3ο βραβείο γλυπτικής) και Ιωάννας Σπητέρη, ενώ το 1987 των Τάσου Μαντζαβίνου, Γιάννη Φωκά (2ο βραβείο ζωγραφικής), Γιώργου Χαρβαλιά και Βασίλη Σκυλάκου. Μεταξύ αυτών των δύο συμμετοχών, βέβαια, παρεμβάλλεται αυτή του 1984 στην οποία επίτροπος ορίζεται η Έφη Ανδρεάδη με συμμετέχοντες καλλιτέχνες τους Μάρκο Καμπάνη, Ελένη Δωρή, Γιάννη Κόττη, Ηλία Χαρίση (2ο βραβείο ζωγραφικής) και Γιώργο Λάππα (1ο βραβείο γλυπτικής).

Εν τω μεταξύ τη δεκαετία αυτή η Μπιενάλε Βενετίας απεκδύεται τον ιδεολογικό μανδύα των αριστερών αντιδικτατορικών κινημάτων της προηγούμενης περιόδου και επιχειρεί έναν ευρύτερο οργανωτικό εξορθολογισμό. Αποφασίζεται εκ

νέου η συγκέντρωση των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων εντός των παραδοσιακών χώρων της Μπιενάλε, επανέρχονται τα μεγάλα βραβεία, καταργείται οριστικά το τμήμα πωλήσεων των έργων που παρουσιάζονται, δίνεται έμφαση στην περιγραφή των ιστορικο-καλλιτεχνικών φαινομένων του παρόντος και κυριαρχούν οι θεματικές εκθέσεις με εννοιολογική συνέχεια, όπως «Η τέχνη ως τέχνη» (1982), «Η τέχνη στον καθρέφτη» (1984), «Τέχνη και επιστήμη» (1986) και «Ο χώρος των καλλιτεχνών» (1988). Παράλληλα, αυτή την εποχή ιδρύεται και η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής που θεωρείται ως η επιτομή των διεθνών εξελίξεων της έρευνας στον χώρο, καθώς οι εθνικές συμμετοχές γίνονται εργαλεία άμιλλας και από κοινού συνεισφοράς στη συγκρότηση του διεθνούς αρχιτεκτονικού διαλόγου. Σε αυτήν την περίοδο η Μπιενάλε αναθέτει την οργάνωση των εκδηλώσεων σε θεωρητικούς και επιμελητές υψηλού κύρους. Οι Harald Szeemann και Achille Bonito Oliva δημιουργούν το τμήμα «Aperto» ως μια αυτοτελή έκθεση αφιερωμένη στη διεθνή νεανική καλλιτεχνική δημιουργία. Ο αρχιτέκτονας Paolo Portoghesi διευρύνει χωροταξικά την Μπιενάλε στο πλαίσιο της πρώτης διεθνούς έκθεσης αρχιτεκτονικής (1980), χρησιμοποιώντας τους χώρους του παλαιού Ναύσταθμου της πόλης (Arsenale) και αφιερώνει σε διεθνές επίπεδο μια σειρά θεματικών εκθέσεων που αφορούσαν τη «μεταμοντέρνα συνθήκη». Ο Ιταλός ιστορικός τέχνης Maurizio Calvesi εισάγει τα βραβεία των εθνικών συμμετοχών και επικεντρώνεται θεωρητικά και θεματικά στην τέχνη και στους καλλιτέχνες εκείνης της εποχής. Τέλος, τη δεκαετία του '80 παρουσιάζονται και βραβεύονται καταξιωμένοι καλλιτέχνες, όπως ο Jasper Jones, ο Sol LeWitt, ο Balthus (Balthasar Klossowsky) και οι πέντε Ιταλοί πρωταγωνιστές της *ransavanguardia* (Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria και Mimmo Paladino).⁶⁰⁶

Την επιλογή του Διαμαντή Διαμαντόπουλου και του Κώστα Κουλεντιανού στην Μπιενάλε Βενετίας του 1982 έκανε η αρμόδια επιτροπή του Υπουργείου που απαρτιζόταν εκείνη την εποχή από τους Μαρία Λαμπράκη-Πλάκα, Κλέαρχο Λουκόπουλο, Βεατρίκη Σπηλιάδη, Δημήτρη Κόκκινο και Διονύση Γερολυμάτο, ο οποίος εκπροσωπούσε το ΕΕΤΕ ως αναπληρωματικό μέλος στη θέση του προέδρου Μάριου Βαντζιά που δεν παρέστη στην τότε συνεδρίαση.⁶⁰⁷ Η συγκεκριμένη

⁶⁰⁶ Βλ. σχετικά, Elisa Pasqual (a cura di), *La Biennale di Venezia: Le esposizioni internazionali d'arte 1985-2019*, La biennale di Venezia, Venezia 2019 και Enzo di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895- 2003: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Papiro Arte, Venezia 2003.

⁶⁰⁷ Βλ. σχετικά, Πρακτικό 2/2.2.82 της αρμόδιας γνωμοδοτικής επιτροπής και σχετική υπουργική απόφαση έγκρισης συμμετοχής καλλιτεχνών, με αρ. 9297/10.2.1982. Φάκελος 40η - 41η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

συμμετοχή αποτελεί την πρώτη διοργάνωση της νέας διακυβέρνησης της χώρας και έχει ως ενδιαφέρον στοιχείο την αύξηση του προϋπολογισμού της ελληνικής εκπροσώπησης ως τυπικό χαρακτηριστικό αυτού που θα συμβεί στη συνέχεια και με τις υπόλοιπες συμμετοχές.⁶⁰⁸ Κατά τα άλλα, η εν λόγω συμμετοχή θα αντιμετωπισθεί από την πλειονότητα του Τύπου της εποχής με θετικά σχόλια, στο πλαίσιο των οποίων θα επισημανθεί το «συνταίριασμα» των δύο αντιθετικών τάσεων στη σύγχρονη ελληνική τέχνη. Από τη μία πλευρά, η πλούσια, μακραίωνα και διαχρονική ελληνική εικαστική παράδοση και, από την άλλη, οι μοντέρνες αισθητικές αναζητήσεις των διεθνών καλλιτεχνικών ρευμάτων.⁶⁰⁹

Στην επόμενη Μπιενάλε της Βενετίας οι δύο καλλιτέχνες επελέγησαν από την γνωμοδοτική επιτροπή του 1983, που αποτελούνταν από τους Χρύσανθο Χρήστου, Γιώργο Νικολαΐδη, Δημήτρη Παπαστάμο, Ελένη Βακαλό, Βάσω Κατράκη και Φώτη Σαρρή. Από τα πρακτικά της συνεδρίασης της 12ης Ιανουαρίου 1984 συμπεραίνεται ότι τα μέλη της εν λόγω επιτροπής, πριν την τελική επιλογή του καλλιτεχνικού σχήματος «Γεωργιάδη - Καραά», είχαν ήδη αποφασίσει να προτείνουν στον Τάκι την εκπροσώπηση της χώρας στη διεθνή καλλιτεχνική έκθεση.⁶¹⁰ Με τη συναίνεση και την παρότρυνση της τότε πολιτικής ηγεσίας, όπως υποστήριξε μετέπειτα ο ίδιος ο καλλιτέχνης, το Υπουργείο ανέθεσε στον Έλληνα γλύπτη να κοστολογήσει τις ανάγκες για την παραγωγή των προς παρουσίαση έργων και τη διαμόρφωση των χώρων του ελληνικού περιπτέρου. Μάλιστα με σχετική απόφαση της υπουργού Πολιτισμού εγκρίθηκε πίστωση ανάλογη με την τότε αξία αεροπορικών εισιτηρίων οικονομικής θέσης για τη διαδρομή Παρίσι - Βενετία - Ρώμη - Πίζα - Αθήνα - Γενεύη - Παρίσι προκειμένου ο καλλιτέχνης να διερευνήσει τους χώρους της Μπιενάλε, να μεριμνήσει για την εξεύρεση κατάλληλων υλικών που θα χρησιμοποιούσε για την παραγωγή των έργων του και να συνεννοηθεί με τους υπηρεσιακούς παράγοντες του Υπουργείου στην Αθήνα για την έκβαση του εγχειρήματος.⁶¹¹ Η τελική καλλιτεχνική

⁶⁰⁸ Βλ. σχετικές αποφάσεις έγκρισης πιστώσεων με αρ. 9475/82 και 20370/82, συνολικού ποσού 2.200.000 δρχ. Φάκελος 40η - 41η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶⁰⁹ Βλ. σχετικά, «Ελληνική συμμετοχή στη Μπιενάλε Βενετίας με Διαμαντόπουλο - Κουλεντιανό», *Εξόρμηση*, 4.6.1982. «Οι δικοί μας άνθρωποι στην Μπιενάλε», *Τα Νέα*, 2.6.1982. «Διαμαντόπουλος - Κουλεντιανός στην 40η Μπιενάλε της Βενετίας», *Μεσημβρινή*, 2.6.1982. «Διαμαντόπουλος - Κουλεντιανός εκπροσωπούν την Ελλάδα στην Μπιενάλε», *Ριζοσπάστης*, 2.6.1987.

⁶¹⁰ Βλ. σχετικά, Πρακτικό 21/12.1.1984. Φάκελος 40η - 41η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶¹¹ Βλ. σχετικά την αρ. 70315/16.12.1983 υπουργική απόφαση έγκρισης μετακίνησης. Φάκελος 40η - 41η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

πρόταση του Τάκι που παρουσιάστηκε στο Υπουργείο είχε τίτλο «Μουσικός χώρος» και η παρουσίαση του έργου του προέβλεπε ρηξικέλευθες για την εποχή παρεμβάσεις, όπως η κάλυψη της βυζαντινότροπης πρόσοψης του ελληνικού περιπτέρου από ένα λεπτό τοίχο από τούβλα, το άνοιγμα μιας νέας εισόδου, η οποία θα αποτελούσε την κεντρική είσοδο για τους επισκέπτες, και το βάψιμο των εσωτερικών χώρων με μαύρο χρώμα. Επίσης, στην πρότασή του προέβλεπε ότι ένα μέρος των 24 ηλεκτρομαγνητών και των έξι μουσικών συστημάτων που θα κατασκεύαζε στο Παρίσι και θα παρουσίαζε στην Βενετία θα παραχωρούνταν στο ελληνικό κράτος με την προοπτική ότι κάποια στιγμή η τοποθέτησή τους θα γινόταν σε κατάλληλο χώρο.⁶¹² Δυστυχώς όμως θα επαναληφθεί αυτό που συνέβη το 1980, εξαιτίας, αυτή τη φορά, του υπέρογκου κόστους της προτεινόμενης συμμετοχής, που ανερχόταν στα 12.000.000 δρχ., ποσό το οποίο ήταν αδύνατον, όπως υποστήριζε το Υπουργείο, να προβλεφθεί στις πιστώσεις εκείνης της περιόδου.⁶¹³ Εν τω μεταξύ, πριν ακόμα το Υπουργείο Πολιτισμού αποφανθεί για την πρότασή του, ο Τάκις σε μία συνέντευξη εφ' όλης της ύλης στις 5 Ιανουαρίου 1984 στο νεοεκδοθέν περιοδικό *Ένα* θα καταφερθεί με σκληρά λόγια εναντίον της κυβερνητικής πολιτικής, της υπουργού Πολιτισμού και εν γένει της πολιτιστικής κατάστασης που επικρατούσε στη χώρα εκείνα τα χρόνια. Ασχέτως αν συμφωνούμε ή όχι με τον εκρηκτικό και σε πολλές περιπτώσεις προκλητικό λόγο του Τάκι, ενός επιτυχημένου Έλληνα καλλιτέχνη που το έργο του γνώρισε μεγάλη επιτυχία στο εξωτερικό, εντούτοις πρέπει να παραδεχτούμε ότι η συγκεκριμένη συνέντευξη άγγιζε καίρια πολιτικά, πολιτισμικά και καλλιτεχνικά ζητήματα που μπορεί κανείς να αναγνωρίσει ευθέως ή εμμέσως στα κύρια χαρακτηριστικά της δεύτερης μεταπολιτευτικής περιόδου. Στον πυρήνα της κριτικής του ανιχνεύεται κυρίως ο εθνοκεντρικός λόγος της κυβέρνησης, το κλίμα πολιτικής πόλωσης και τα κακώς κείμενα της δημόσιας πολιτικής στον χώρο των εικαστικών τεχνών. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι την ίδια εποχή, μια άλλη εκρηκτική προσωπικότητα, ο Αλέξανδρος Ιόλας, που εκείνη την περίοδο συνεργαζόταν στενά με τον Έλληνα γλύπτη, θα χρησιμοποιήσει την ίδια ακριβώς

⁶¹² Βλ. σχετικά, πεντασέλιδη δακτυλογραφημένη πρόταση εργασίας του γλύπτη προς την ιεραρχία του Υπουργείου, με τίτλο: «Εκθεση Βενετίας, Ιούνιος 6.6.84. Μουσικός Χώρος - TAKIs». Φάκελος 40η - 41η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶¹³ Βλ. σχετικά, δακτυλογραφημένο σχέδιο απάντησης του Υπουργείου Πολιτισμού προς τον Τύπο σχετικά με την υπόθεση, το οποίο αναφέρεται στο ποσό και τους λόγους για τους οποίους το Υπουργείο απέρριψε την πρόταση του Τάκι. Φάκελος 40η - 41η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

προκλητική ρητορική για τα πολιτιστικά τεκταινόμενα στην Ελλάδα σε μια συνέντευξη-ποταμό που θα παραχωρήσει στο περιοδικό *Γυναίκα* και στη δημοσιογράφο Όλγα Μπακομάρου στις 21 Σεπτεμβρίου 1983, η οποία θα αποτελέσει την αιτία της δημόσιας έκρηξης του Νίκου Κεσσανλή προς το πρόσωπό του στο περίφημο επεισόδιο που έλαβε χώρα στο Γαλλικό Ινστιτούτο κατά την προβολή ταινίας του Κώστα Γαβρά. Σ' αυτή τη συνέντευξη, εκτός των άλλων, ο Ιόλας θα δηλώσει προκλητικά ότι η Μαρίκα Κοτοπούλη είναι πιο σπουδαία από τον «γελοίο» (sic) Παρθενώνα και θα εκφραστεί υποτιμητικά για τους μεγάλους εκπροσώπους της ελληνικής ζωγραφικής παράδοσης του 19ου και 20ου αιώνα, όπως ο Γύζης, ο Βολονάκης, ο Μαλέας, ο Γουναρόπουλος, ο Τσαρούχης, ο Μαυροΐδης, ο Βασιλείου, ο Μόραλης, ο Χατζηκυριάκος - Γκίκας και ο Φασιανός. Από τη δική του πλευρά, ο Κεσσανλής σε συνέντευξή του μετά το επεισόδιο που εκτυλίχθηκε στο Γαλλικό Ινστιτούτο θα καταφερθεί εναντίον και της εγχώριας «αριστερής ιντελιγκέντσιας», που, αν και γνώριζε τις προκλητικές δηλώσεις του Ιόλα, εντούτοις εκείνο το βράδυ εσιώπησε: *«Κουβέντιαζαν παρεούλες - παρεούλες και δεν ενοχλήθηκε κανείς από την παρουσία του. Έτρεμαν μήπως κάνει καμιά δεξίωση και δεν τους καλέσει»*.⁶¹⁴

Επανερχόμενοι στη συνέντευξη του Τάκι στο περιοδικό *Ένα* θα συγκρατήσουμε κάποια εκτεταμένα αποσπάσματα που συμπυκνώνουν τις απόψεις του Έλληνα γλύπτη, καθώς η γνωστοποίησή τους παραπέμπει σε πολλές πτυχές και θέματα στα οποία η παρούσα μελέτη έχει επικεντρωθεί: *«Για ποια Ελλάδα του σήμερα μιλάτε; Ποιοι θα διαμορφώσουν αυτό το καλλιτεχνικό πρόσωπο της ελληνικής πραγματικότητας στην τέχνη; Ο Χατζιδάκης; Αυτός είναι τίποτα. Ο Αργυράκης είναι τίποτα, ο Τσαρούχης είναι τίποτα. Είναι πεθαμένοι έπρεπε να τους είχαν θάψει πριν 20 χρόνια. [...] Η πολιτιστική κατάσταση στην Ελλάδα αλλάζει σήμερα. Αυτή τη στιγμή που μιλάμε, στο σπίτι του Ιόλα ετοιμάζεται ένα από τα μεγαλύτερα μουσεία μοντέρνας τέχνης του κόσμου. Θα έχει έργα από διεθνείς προσωπικότητες της τέχνης και θα είναι το σπέρμα που θα γεννήσει, επιτέλους, κάποια πολιτιστική ευκαιρία σ' αυτό τον τόπο. Η μοντέρνα τέχνη δεν έχει πατρίδα ούτε όρια. Επομένως, δεν έχει νόημα να λέμε μουσείο μοντέρνας τέχνης και να μαζεύουμε καλλιτέχνες που έζησαν στην Ελλάδα ή που είναι Έλληνες. Αυτά που έκανε ο Πιερίδης και ο Τσαρούχης είναι για να γελάς! Το να κάνεις ίδρυμα σαν αυτό του Τσαρούχη ή του Πιερίδη είναι σα να θες να διατηρήσεις τη μυθοποίηση του καλλιτέχνη. Είμαι ενάντια σ' αυτό. Μιλώ για απομυθοποίηση [...] Ο*

⁶¹⁴ Ρένα Θεολογίδου, «Κεσσανλής κατά Ιόλα. Δημόσιος καυγάς», *Ταχυδρόμος*, 17.11.1983.

Παπαστάμος μου είχε προτείνει να κάνω έκθεση στην Πινακοθήκη. Γιατί να μπω σ' αυτόν το στρατόνα, σ' αυτό το σταύλο και ο κ. διευθυντής, Παπαστάμος, να την οργανώσει; Τι είναι εκεί; Χωράφι του; Αυτό είναι δικτατορία. Εγώ δεν έχω εκθέσει ποτέ κάτω από βασιλιά ή βασίλισσα, κάτω από δικτατορία και κυκλώματα και δεν ανέχομαι τέτοιου είδους προσβολές. Είμαι ο μοναδικός Έλληνας ο οποίος δεν έκανε έκθεση στην περίοδο της βασιλείας και της χούντας. Όταν το '74 έγινε πραγματική δημοκρατία, ήρθα και εξέθεσα στην Ελλάδα. Περίμενα 30 χρόνια. [...] Νομίζω ότι κάτι πάει να γίνει (στο Υπουργείο Πολιτισμού), αλλά δεν είμαι σίγουρος. Ναι, εξέφρασα δημόσια τις αντιρρήσεις μου για την επιστροφή των ελγίνειων μαρμάρων. Εξέφρασα δημόσια στη σοσιαλιστική εφημερίδα "Matin" τις απόψεις μου για την υπουργό Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη. Σήμερα ο αρχαίος πολιτισμός είναι θαμμένος και τον ξεθάβουμε για να τον γνωρίσουμε. Πρέπει να κάνουμε το ίδιο και με τη σημερινή τέχνη; Να τη θάψουμε για να την ανακαλύψουμε μετά από αιώνες; Η Μελίνα με κάλεσε και μου είπε να εκθέσω στην Μπιενάλε της Βενετίας. Κι εκεί ισχύουν τα ίδια που ισχύουν στην Εθνική Πινακοθήκη. Το κτίριο κι εκεί είναι απαίσιο. Πρέπει ν' αφήσουν εμάς τους καλλιτέχνες να το διαμορφώσουμε κατάλληλα, ώστε να είναι δυνατή η παρουσίαση των έργων της σύγχρονης τέχνης. Η Μελίνα τώρα άρχισε να καταλαβαίνει ότι μέχρι σήμερα είχε άσχετους συμβούλους. Είναι ένα κορίτσι με φαντασία και αν δει σωστά τα πράγματα, τότε ίσως γίνει ένα ακόμη βήμα σ' αυτό τον τόπο. Αν δεχτούν τις ιδέες μου για την Μπιενάλε, τότε κάτι μπορεί να γίνει, γιατί μέχρι τώρα κάνανε ό,τι θέλανε (οι επιτροπές). Παρ' όλες τις αντιδράσεις, πρέπει οι καλλιτέχνες να λένε και να κάνουνε ό,τι θέλουνε. [...] Όταν έκανα την έκθεση στο Μπωμπόρ, πέρασε ένα εκατομμύριο κόσμος. Ήρθαν σχεδόν όλοι οι υπουργοί Πολιτισμού, εκτός από τη δική μας. Ήρθαν έξι τηλεοράσεις, εκτός από τη δική μας, που λογόκρινε μάλιστα τα κείμενα των ανταποκριτών της. Η ελληνική Τηλεόραση παρουσίασε μόνο μια ολιγόλεπτη είδηση σε κάποιο απ' τα νυχτερινά δελτία. Ο τύπος στην Ελλάδα είναι φανατισμένος. Στη Γαλλία αυτό δεν ισχύει. Έχω εκφράσει τις ιδέες μου έξω σε έντυπα όλων των πολιτικών τάσεων. Εδώ ο φανατισμός δεν αφήνει ελεύθερη την πληροφόρηση. Δεν ξέρω γιατί ο ελληνικός σοσιαλισμός είναι τόσο διαφορετικός από το γαλλικό. [...] Για να γίνει σύνδεση της Ελλάδας με την Ευρώπη πρέπει να σταματήσει η περιπέτειά μας με την Ορθοδοξία. Το να βγουν στο φως οι βυζαντινές αξίες, όπως κάνει ο Θεοδωράκης με τη μουσική, είναι σωστό. Όχι όμως με φανατισμό, δογματισμό. Το ν' αντλείς από το παρελθόν και να προετοιμάζεις το μέλλον, σημαίνει δύναμη. Σήμερα μιλούν για εθνικισμό με σοσιαλιστικό προσωπείο. Είναι κουτό να υπάρχει σήμερα εθνικισμός και

εθνοσοσιαλισμός. Αυτά τα πράγματα δεν έχουν σχέση με την τέχνη. Αυτός ο εθνικισμός είναι κουτή περιπέτεια και θα μας οδηγήσει σε επικίνδυνα πράγματα».⁶¹⁵

Οι δηλώσεις του Τάκι παραδόξως δεν προκάλεσαν τον αναμενόμενο θόρυβο στον Τύπο,⁶¹⁶ όμως, η ματαιώση της συμμετοχής του στην 41η Μπιενάλε Βενετίας ήταν, όπως ισχυρίστηκε τότε ο ίδιος, απόρροια της συνέντευξής του στο *Ένα*.⁶¹⁷ Ωστόσο, αν ισχύει η πληροφορία του Υπουργείου για το κόστος της σχεδιαζόμενης παρουσίασης, τότε η ακύρωση της έκθεσης μπορεί να θεωρηθεί πλήρως αιτιολογημένη, γεγονός στο οποίο μπορεί να συνηγορήσει και το ποσό που διατέθηκε για τη συμμετοχή των καλλιτεχνών που τελικά αντιπροσώπευσαν τη χώρα στην Μπιενάλε της Βενετίας.⁶¹⁸ Μάλιστα ο Γιώργος Γεωργιάδης και ο Χρήστος Καράς ζήτησαν από το Υπουργείο να εκδοθούν δύο ξεχωριστοί εκθεσιακοί κατάλογοι, πρόταση που τελικά δεν έγινε αποδεκτή από την πολιτική ηγεσία λόγω επιβάρυνσης των σχετικών πιστώσεων.⁶¹⁹ Τελικά, μπορεί η ακύρωση της συμμετοχής του Τάκι να δημιούργησε πολλά προβλήματα στο Υπουργείο Πολιτισμού, εντούτοις η υποδοχή της ελληνικής συμμετοχής στην Μπιενάλε του 1984 ήταν ευνοϊκή και η παρουσία των δύο εικαστικών σχολιάστηκε με θετικό τρόπο από τον ελληνικό Τύπο.⁶²⁰

Ένα άλλο γεγονός άξιο λόγου σ' αυτή τη διοργάνωση που προκύπτει από το αρχείο ήταν η επιστολή διαμαρτυρίας Έλληνα εικαστικού για την απουσία στη συγκεκριμένη έκθεση εκπροσώπου της χαρακτηριστικής τέχνης, δεδομένου ότι στα ειδολογικά κριτήρια της επιλογής περιλαμβάνονταν μόνο ζωγραφικά και γλυπτικά έργα. Έτσι, ο συντάκτης της επιστολής καταλήγει στο ερώτημα: Μήπως η χαρακτηριστική με την ευκολία της αναπαραγωγής της από τα σύγχρονα φωτομηχανικά μέσα έχασε πράγματι την αίγλη της και την προσωπικότητά της ή μήπως η Ελλάδα σήμερα δεν

⁶¹⁵ «Έχουμε γίνει διεθνώς ρεζίλι...», *Ένα*, 1 (1984).

⁶¹⁶ Βλ. σχετικά, Σύλλας Κολλάτος, «Χωρίς σαματά», *Γυναίκα*, 22.2.1984.

⁶¹⁷ Βλ. σχετικά, Μίνως Αργυράκης, «Ατσάλινο φωτεινό δάσος του Τάκη στο Παρίσι», *Έθνος*, 25.2.1984.

⁶¹⁸ Ο Τάκις τελικά θα εκπροσωπήσει τη χώρα στην Μπιενάλε Βενετίας του 1995. Η ειρωνεία της τύχης θα φέρει τον Τάκι να αντικαθιστά σ' εκείνη τη διοργάνωση τον ήδη επιλεγέντα Λουκά Σαμαρά, του οποίου η καλλιτεχνική πρόταση κόπηκε γιατί υπερέβαινε τις τότε οικονομικές δυνατότητες του Υπουργείου Πολιτισμού. Βλ. σχετικά, Φάκελος 46η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶¹⁹ Βλ. σχετικά α) Υπουργικές αποφάσεις έγκρισης πιστώσεων με αρ. 25764/25.4.1984 και 37672/17.7.1985, συνολικού ποσού 1.574.884 δρχ. β) εισηγητικό σημείωμα της αρμόδιας υπηρεσίας με ημερομηνία 20.3.1984 προς την ιεραρχία του Υπουργείου σχετικά με τη έκδοση δύο ξεχωριστών καταλόγων που φέρουν χειρόγραφες σημειώσεις παραγόντων για την μη ικανοποίηση του αιτήματος. Φάκελος 40η - 41η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶²⁰ Βλ. σχετικά, «Το ελληνικό περίπτερο διαπρέπει στην Μπιενάλε», *Το Βήμα*, 24.6.1984. «Η ελληνική παρουσία στην Μπιενάλε Βενετίας», *Τα Νέα*, 27.3.1984. «24 ελληνικά έργα στη Μπιενάλε», *Έθνος*, 1.6.1984.

διαθέτει αξιόλογους χαρακτες; Η απάντηση από το Υπουργείο στην επιστολή διαμαρτυρίας δεν θα γραφτεί ποτέ. Το σχετικό έγγραφο δεν πρωτοκολλήθηκε και μπήκε στο αρχείο με την αιτιολογία ότι η επιστολή ήταν ανυπόγραφη. Η σιωπή από την αρμόδια υπηρεσία του Υπουργείου ίσως υποκρύπτει το γεγονός ότι οι εποχές των υποχρεωτικών ειδολογικών κατατάξεων στη σύγχρονη τέχνη είχαν παρέλθει ανεπιστρεπτί.⁶²¹

Η έκθεση του Κώστα Τσόκλη στην Μπιενάλε του 1986 υπήρξε μέχρι εκείνη τη στιγμή η ακριβότερη ελληνική εκπροσώπηση στην ιστορία των ελληνικών συμμετοχών στην Μπιενάλε της Βενετίας, αν αναλογιστεί κανείς τις υψηλές τεχνικές απαιτήσεις που χρειάζονταν για την παρουσίαση του έργου του.⁶²² Για τον Έλληνα εικαστικό γνωμοδότησε η τότε αρμόδια επιτροπή για θέματα εικαστικών θεμάτων. Αυτή αποτελούνταν από τους Χρυσάνθο Χρήστου, Δημήτρη Παπαστάμο, Γιώργο Νικολαΐδη, Μιχάλη Αγγελάκη, Βάσω Κατράκη, Ελένη Βακαλό και Γιάννη Παπαδάκη. Με διαδοχικές αποφάσεις της υπουργού Πολιτισμού, πρώτα ο Σωτήρης Μεσσήνης και έπειτα η Νέλλη Μισιρλή ορίστηκαν επίτροποι της ελληνικής συμμετοχής.⁶²³ Η τότε επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης στην εισηγητική της έκθεση προς την αρμόδια επιτροπή με την οποία πρότεινε τον Κώστα Τσόκλη θα επισημάνει ότι η επιλογή των καλλιτεχνών στην Μπιενάλε πρέπει να γίνεται σύμφωνα με τις απαιτήσεις του θέματος που θέτουν κάθε φορά οι Ιταλοί διοργανωτές και όχι με κριτήριο την επιβράβευση της προσφοράς των Ελλήνων εικαστικών στη χώρα μας. Αντίστοιχα για τον προτεινόμενο καλλιτέχνη θα τονίσει ότι το έργο του έχει ως στόχο την ενεργοποίηση της εικόνας σε μια αισθητική μετάβαση από την στατικότητα στην κίνηση και θα επισημάνει ότι η συγκεκριμένη καλλιτεχνική πρόταση ανταποκρίνεται πλήρως στο θέμα «Τέχνη και επιστήμη» της 42ης Μπιενάλε.⁶²⁴ Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο από τη συγκεκριμένη συμμετοχή αποτελεί η παρέμβαση στην πρόσοψη του ελληνικού περιπτέρου, που, όπως είδαμε,

⁶²¹ Βλ. σχετικά, τρισελίδη δακτυλογραφημένη επιστολή προς το υπουργείο Πολιτισμού με ημερομηνία αποστολής 12.6.1984. Φάκελος 40η - 41η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶²² Βλ. σχετικά, Υπουργική απόφαση έγκρισης πίστωσης, με αρ. 17911/24.4.1986, ποσού 5.000.000 δρχ. Από το αρχείο προκύπτει ότι το Υπουργείο δαπάνησε ακόμα άλλο 1.000.000 δρχ. για την κάλυψη εργασιών ανακατασκευής και συντήρησης του ελληνικού περιπτέρου. Φάκελος 42η - 43η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶²³ Βλ. σχετικά, α) Πρακτικό 2/28.1.1986 της αρμόδιας γνωμοδοτικής επιτροπής. β) Υπουργικές αποφάσεις για τον ορισμό επιτρόπων με αρ. 56420/15.11.1985 για τον Σωτήριο Μεσσήνη και 7012/14.2.1986 για την Νέλλη Μισιρλή. Φάκελος 42η - 43η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶²⁴ Βλ. σχετικά, τρισελίδη δακτυλογραφημένη εισηγητική έκθεση της Μισιρλή προς την αρμόδια γνωμοδοτική επιτροπή. Φάκελος 42η - 43η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

είχε ήδη προταθεί δύο χρόνια νωρίτερα από τον Τάκι. Έτσι, για πρώτη φορά ο Κώστας Τσόκλης σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Μάνο Περράκη θα επιχειρήσουν να «ακυρώσουν» τον παραδοσιακό - βυζαντινότροπο χαρακτήρα του κτηρίου σε μια κίνηση συμβολική και συνάμα πρακτική που απέβλεπε στις ανάγκες παρουσίασης των εκθεμάτων. Προς αυτή την κατεύθυνση, ο Μάνος Περράκης θα προβεί σε μια τολμηρή για την εποχή χειρονομία, καθώς θα κόψει εγκάρσια το κτήριο μ' ένα λευκό κατακόρυφο επίπεδο, διαχωρίζοντας στα δύο την πρόσοψη και το εσωτερικό χώρο του περιπτέρου.⁶²⁵ Η «ζωντανή ζωγραφική» και τα φθηνά υλικά που χρησιμοποίησε με αισθητική μαεστρία στα έργα του ο Κώστας Τσόκλης θα κεντρίσουν το ενδιαφέρον της διεθνούς εικαστικής κοινότητας και ο ιταλικός Τύπος θα υποδεχθεί την ελληνική συμμετοχή με πολύ θετικά σχόλια.⁶²⁶

Μια άλλη ακριβή συμμετοχή στην Μπιενάλε Βενετίας εκείνης της περιόδου αποτέλεσε η έκθεση του Νίκου Κεσσανλή και του Βλάση Κανιάρη, στον γενικό προϋπολογισμό της οποίας όμως συμπεριλήφθηκαν και οι εκτεταμένες εργασίες συντήρησης του ελληνικού Περιπτέρου.⁶²⁷ Στη γνωμοδοτική επιτροπή για τη συγκρότηση της ελληνικής συμμετοχής στην 43η Διεθνή Καλλιτεχνική Έκθεση Βενετίας συμμετείχαν οι Τριαντάφυλλος Πατρασκίδης, Δημήτρης Παπαστάμος, Κωνσταντίνος Μαλάμος, Γιάννης Παπαδάκης, Μιχάλης Αγγελάκης, Μαρία Κοτζαμάνη και Εμμανουήλ Μαυρομάτης, ο οποίος ορίστηκε με σχετική υπουργική απόφαση και ως επίτροπος της ελληνικής συμμετοχής.⁶²⁸ Στα θετικά αυτής της διοργάνωσης ήταν επίσης και η παρουσία του Γιώργου Λάππα μεταξύ των ογδόντα έξι καλλιτεχνών από 25 χώρες που κλήθηκαν από τους διοργανωτές να

⁶²⁵ Σχετικά με τη συνεργασία του Κώστα Τσόκλη με τον Μάνο Περράκη στην Μπιενάλε Βενετίας του 1986, βλ. Γιώργος Τριανταφύλλου, «Για το νέο Μουσείο Κώστα Τσόκλη στην Τήνο. Η δημιουργική πορεία δύο φίλων». *triantafylloug.blogspot.com*, 9.10.2010. doi: http://triantafylloug.blogspot.com/2010/10/blog-post_08.html.

⁶²⁶ Βλ. σχετικά, Luigi Tallarico, «Arte e scienza alla Biennale», *Secolo d'Italia*, 25.6.1986. Luigi Tallarico, «Più arte che scienza», *Secolo d'Italia*, 2.7.1986.

⁶²⁷ Βλ. σχετικά, Υπουργικές αποφάσεις έγκρισης πιστώσεων, με αρ. 21665/25.5.1988 και 21822/25.5.1988, συνολικού ποσού 3.180.881 δρχ. Στο παραπάνω ποσό δεν συμπεριλαμβάνονται τα έξοδα για την εκτέλεση εργασιών στο ελληνικό Περίπτερο. Επίσης, όπως συμπεραίνεται από το αρχείο οι δύο αποφάσεις αντιστοιχούν σε ξεχωριστούς προϋπολογισμούς που ο καθένας κάλυπτε τις ανάγκες συμμετοχής των δύο καλλιτεχνών. Φάκελος 42η - 43η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶²⁸ Βλ. σχετικά, α) Πρακτικά της αρμόδιας γνωμοδοτικής επιτροπής με ημερομηνίες 20.10.1987 και 6.11.1987. β) Υπουργική απόφαση συμμετοχής καλλιτεχνών, με αρ. 48890/18.11.1987 και υπουργικές αποφάσεις ορισμού επιτρόπου, με αρ. 46867/13.11.1987 και 46965/30.11.1987. Φάκελος 42η - 43η Μπιενάλε. Αρχείο ΥΠΠΟ.

συμμετάσχουν στο νεανικό τμήμα Aperto, ένα εκθεσιακό πανόραμα των πιο καινοτόμων αναζητήσεων της διεθνούς εικαστικής σκηνης εκείνη την εποχή.

Στο ελληνικό Περίπτερο των 250 τ.μ, ο εκθεσιακός χώρος χωρίστηκε στα δύο για να εκθέσουν οι δύο Έλληνες εικαστικοί, ενώ η κάθε παρουσίαση είχε ξεχωριστά δικό της προϋπολογισμό και εκθεσιακό κατάλογο. Ο Βλάσης Κανιάρης σε συνέντευξή του στην Παρασκευή Κατημερτζή θα δηλώσει σχετικά με τη συμμετοχή του ότι αυτή έπρεπε να είχε γίνει πολλά χρόνια νωρίτερα και ότι η παρουσία των Ελλήνων καλλιτεχνών στη Μπιενάλε της Βενετίας αποτελεί εθνική υπόθεση στην οποία δεν χωρούν προσωπικές φιλίες και ευκαιριακές καταστάσεις γιατί αυτές οι εκθέσεις εμπλέκονται σε μια ευρύτερη γεωπολιτική στρατηγική των συμμετεχόντων κρατών. Στην ίδια συνέντευξη ο Νίκος Κεσσανλής θα δηλώσει κι αυτός με τη σειρά του ότι η πρόσκληση για να εκπροσωπήσει τη χώρα έπρεπε να είχε γίνει πολύ πιο πριν, συμφωνώντας με την άποψη της Μισιρλή ότι στην Ελλάδα είχε καθιερωθεί εκείνη την εποχή να στέλνονται καλλιτέχνες στη Μπιενάλε Βενετίας ως επιβράβευση του πρωταγωνιστικού τους ρόλου εντός των ελληνικών συνόρων. Αναφορικά με την επιτροπή του Υπουργείου, όπως και ο Βλάσης Κανιάρης, θα εκφράσει τη δυσαρέσκειά του με τον τρόπο που αυτή λειτουργεί, προτείνοντας στις επόμενες συμμετοχές τη χώρα να εκπροσωπεί μονάχα ένας καλλιτέχνης για την αποφυγή άγονων ανταγωνισμών μεταξύ των εκθετών: *«Είναι σωστός ο πόλεμος ιδεών όταν γίνεται για να επιβάλλουμε μια αισθητική, μια φιλοσοφία. Πιστεύω ότι πρέπει να παίρνουμε τις ευθύνες μας και όχι να κρυβόμαστε πίσω από μια πλειοψηφία. Οι αισθητικοί συμβιβασμοί κάνουν κακό στην ελληνική τέχνη. Όλες οι προηγμένες χώρες επιλέγουν έναν καλλιτέχνη να τις εκπροσωπήσει. Ο τρόπος επιλογής αποκλείει ακόμα και τη σκέψη να συναγωνιστείς με τους άλλους. Σου κόβει με δρεπάνι τα πόδια»*.⁶²⁹

Οι ελληνικές συμμετοχές στο Sao Paulo της Βραζιλίας διεξήχθησαν δίχως να αφήσουν πίσω τους δημόσιους διαξιφισμούς και ζητήματα καχυποψίας. Η πρώτη εκπροσώπηση της δεκαετίας προτείνεται από την επιτροπή επί θεμάτων εικαστικών τεχνών του 1983 και η αρμόδια υπηρεσία του Υπουργείου φροντίζει με σχετικό εισηγητικό της σημείωμα να ενημερώσει την ιεραρχία για τις αρμοδιότητες του τότε εθνικού επιτρόπου Χάρη Καμπουρίδη, δίνοντας βαρύτητα στο γεγονός ότι η ιδιότητα του επιτρόπου συνάδει και με την in situ παρουσία του στον εκθεσιακό χώρο, όχι

⁶²⁹ Παρασκευή Κατημερτζή, «Το ελληνικό δίδυμο της 43ης Μπιενάλε», *Τα Νέα*, 7.6.1988.

μόνο για την επίβλεψη των εργασιών ανάρτησης των έργων, αλλά και για την επικοινωνιακή προώθηση της ελληνικής συμμετοχής σε ειδικούς και κοινό.⁶³⁰

Το 1985 στη Μπιενάλε του Sao Paulo θα ορισθεί με απόφαση της υπουργού Πολιτισμού ως επίτροπος της ελληνικής συμμετοχής η κριτικός τέχνης Βεατρίκη Σπηλιάδη.⁶³¹ Επισημαίνουμε εδώ ότι στην πλειονότητά τους οι επίτροποι όλων των ελληνικών συμμετοχών ήταν ανεξάρτητοι επιμελητές και μέλη της Εταιρείας Ελλήνων Τεχνοκριτών, με την οποία το Υπουργείο είχε σφυρηλατήσει από καιρού αγαστές σχέσεις, προτείνοντας μέλη της στις ad hoc κριτικές επιτροπές και χρηματοδοτώντας τακτικώς τις ανάγκες της για την πραγματοποίηση των ιδρυτικών της σκοπών. Στη συγκεκριμένη διοργάνωση η Σπηλιάδη θα συνδέσει εννοιολογικά την ελληνική εκπροσώπηση με τη συμμετοχή καλλιτεχνών που ήταν μέλη της «Ομάδας Τέχνης +4», η οποία, σύμφωνα με την κριτικό τέχνης, συνέθετε με τη δραστηριότητά της ένα φυτώριο καλλιτεχνικού αντικομοφορμισμού, ανοικτό σε κάθε πρόταση, κάθε καινούργια ιδέα, συνεργασία και προσχώρηση. Στην εισηγητική της έκθεση προς την αρμόδια επιτροπή θα αιτιολογήσει την πρότασή της, γράφοντας: «*Η «Ομάδα Τέχνης +4 είναι καρπός που τελικά προέκυψε από την ευρύτερη σύνθεση του Κέντρου Εικαστικών Τεχνών που γεννήθηκε μέσα στη δικτατορία, αποτέλεσμα μιας ανάγκης των καλλιτεχνών για συσπείρωση και συλλογική ενασχόληση με τα αισθητικά προβλήματα που δεν τα διαχώριζαν στεγανά από τα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Ανάμεσα στα στοιχεία που συνδέουν τους καλλιτέχνες αυτής της Ομάδας, είναι άρνησή τους ν' αφήσουν το έργο τους να κατευθυνθεί και να κυκλοφορήσει μέσα από τα καταναλωτικά σχήματα, που αφορούν την προώθηση της καλλιτεχνικής εργασίας*».⁶³² Η ελληνική συμμετοχή στην 18η Μπιενάλε του Sao Paulo θα κοστίσει 3.000.000 δρχ., ποσό ασυνήθιστα υψηλό για τις ελληνικές εκπροσωπήσεις εκείνη την εποχή, με αποτέλεσμα η πολιτική ηγεσία του υπουργείου Πολιτισμού να μην εγκρίνει θετικό

⁶³⁰ Βλ. σχετικά, Πρακτικό 8/3.3.1983 της αρμόδιας γνωμοδοτικής επιτροπής. Υπουργική απόφαση ορισμού επιτρόπου, με αρ. 14417/11.3.1983. Υπουργική απόφαση συμμετοχής καλλιτεχνών, με αρ. 25662/5.5.1983. Υπουργική απόφαση έγκρισης σχετικής πίστωσης, με αρ. 35536/17.6.1983, ποσού 2.000.000 δρχ. Εισηγητικό σημείωμα της αρμόδιας υπηρεσίας προς την ιεραρχία με ημερομηνία 22.4.1983 με το οποίο περιγράφονται οι αρμοδιότητες του Χάρη Καμπουρίδη. Φάκελος Biennale Σάο Πάουλο 15η - 16η - 17η - 18η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶³¹ Βλ. σχετικά, Πρακτικό της αρμόδιας γνωμοδοτικής επιτροπής, με ημερομηνία 9.5.1985 και υπουργική απόφαση συμμετοχής καλλιτεχνών, με αρ. 29684/10.6.1985. Φάκελος Biennale Σάο Πάουλο 15η - 16η - 17η - 18η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶³² Εξασέλιδο δακτυλογραφημένο σχέδιο προλόγου της Βεατρίκης Σπηλιάδη που προορίζονταν για τον κατάλογο της ελληνικής συμμετοχής. Φάκελος Biennale Σάο Πάουλο 15η - 16η - 17η - 18η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

εισηγητικό σημείωμα της αρμόδιας υπηρεσίας για τη μετάβαση της τεχνοκριτικού στην πόλη του Sao Paulo.⁶³³

Η επόμενη συμμετοχή στο Σάο Παύλο μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια από τις πιο επιτυχημένες ελληνικές εκπροσωπήσεις στην ιστορία του θεσμού. Και αυτό, όπως θα δούμε στη συνέχεια, όχι μόνο για καλλιτεχνικούς λόγους. Επίτροπος της Ελλάδας στην 19η διεθνή έκθεση θα οριστεί η έμπειρη κριτικός τέχνης Μαρία Κοτζαμάνη και για τις ανάγκες της έκθεσης το Υπουργείο Πολιτισμού θα εγκρίνει πίστωση ποσού ύψους 1.500.000 δρχ., το οποίο εμφανώς δεν κάλυπτε τις απαιτήσεις των τεσσάρων συμμετεχόντων καλλιτεχνών.⁶³⁴ Ωστόσο, το Μορφωτικό Ίδρυμα Ιωάννη Φ. Κωστόπουλου της Τράπεζας Πίστεως θα λειτουργήσει ως από μηχανής θεός και θα προτείνει στο Υπουργείο να χορηγήσει την ελληνική συμμετοχή με το ποσό των 3.500.000 δρχ., σε μια κίνηση πρωτόγνωρη για τα δεδομένα των ελληνικών συμμετοχών σε μπιενάλε του εξωτερικού.⁶³⁵ Όπως προκύπτει από το αρχείο της συγκεκριμένης συμμετοχής, η συνεργασία του Υπουργείου με τον χορηγό ήταν διαχειριστικά άψογη, καθώς το Υπουργείο δικαιολογούσε τις δαπάνες του με την αποστολή σχετικών παραστατικών προς το Ίδρυμα για πληρωμές.⁶³⁶ Η ελληνική συμμετοχή του 1987 στέφθηκε με επιτυχία και ο ελληνικός και διεθνής Τύπος έγραψαν διθυραμβικά σχόλια για την εκπροσώπηση της χώρας.⁶³⁷ Στη μεγάλη διεθνή επιτυχία της ελληνικής συμμετοχής συνέτεινε και το γεγονός ότι στη συγκεκριμένη διοργάνωση η παρουσία του ελληνικού καλλιτεχνικού στοιχείου ήταν πολλαπλά ενισχυμένη με τη συμμετοχή καταξιωμένων Ελλήνων εικαστικών που εκπροσωπούσαν άλλες χώρες, όπως ο Γιάννης Κουνέλλης την Ιταλία και ο Στήβεν

⁶³³ Βλ. σχετικά, υπουργική απόφαση έγκρισης πίστωσης, με αρ. 10755/31.7.1985, ποσού 3.000.000 δρχ., και εισηγητικό σημείωμα για την μετάβαση της επιτρόπου στο Sao Paulo. Φάκελος Biennale Σάο Πάουλο 15η - 16η - 17η - 18η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶³⁴ Βλ. σχετικά, υπουργική απόφαση συμμετοχής καλλιτεχνών και ορισμού επιτρόπου, με αρ. 24502/17.6.1987 και υπουργική απόφαση έγκρισης πίστωσης, με αρ. 24500/17.6.1987, ποσού 1.500.000 δρχ. Φάκελος Biennale Σάο Πάουλο 19η - 20η - 21η - 22η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶³⁵ Βλ. σχετικά, Έγγραφο προσφοράς χορηγίας του Ιδρύματος προς το Υπουργείο, με αρ. 1124/26.6.1987 και απαντητικό έγγραφο του υπουργείου Πολιτισμού, με αρ. 30067/22.7.1987, στο οποίο η υπουργός Πολιτισμού αποδέχεται την πρόταση. Φάκελος Biennale Σάο Πάουλο 19η - 20η - 21η - 22η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶³⁶ Βλ. σχετικά, Έγγραφο του Υπουργείου προς το Ίδρυμα Ιωάννη Φ. Κωστόπουλου, με αρ. 48426/4.12.1987, στο οποίο επισυνάπτεται σχετική κατάσταση δαπανών. Φάκελος Biennale Σάο Πάουλο 19η - 20η - 21η - 22η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶³⁷ Βλ. σχετικά, «Sao Paulo. A Bienal e uma festa», *Manchete*, 17.10.1987. «Τέσσερις Έλληνες στη Μπιεννάλε του Σάο Πάουλο», *Η Βραδυνή*, 15.10.1987. «Επιτυχίες Ελλήνων στο Σάο Πάουλο», *Η Αυγή*, 15.10.1987. Επίσης, με έγγραφό της η Πρεσβεία της Ελλάδας στην Μπραζίλια που θα κοινοποιήσει στο υπουργείο Πολιτισμού και στο υπουργείο Εξωτερικών θα κάνει ιδιαίτερη μνεία για τη διεθνή επιτυχία της ελληνικής συμμετοχής. βλ. σχετικό έγγραφο με αρ. 6030-18/19.10.1987. Φάκελος Biennale Σάο Πάουλο 19η - 20η - 21η - 22η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

Αντωνάκος τις ΗΠΑ. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στη Μπιενάλε του Sao Paulo είχαν καταργηθεί τα εθνικά περίπτερα και η παρουσίαση των καλλιτεχνών ενοποιούνταν χωροταξικά κάτω από γενικές εικαστικές κατευθύνσεις και ρεύματα, ξεπερνώντας έτσι το φράγμα της εθνικής γλώσσας σ' ένα τεράστιο στεγασμένο εκθεσιακό χώρο 30.000 τ.μ. Η εθνική επίτροπος θα επισημάνει ότι η επιλογή και παρουσίαση των έργων της Μπίας Ντάβου, του Γιώργου Λάππα, του Θανάση Τότσικα και του Κώστα Βαρώτσου βασίστηκε στο κοινό σκεπτικό μιας πολιτιστικής διαδρομής στους χώρους της μνήμης και της αίσθησης, ενώ σε οργανωτικό επίπεδο θα δηλώσει ότι σ' αυτή τη διοργάνωση έγιναν οι κατάλληλες επαφές, ανοίχτηκαν δρόμοι για τους καλλιτέχνες και, το κυριότερο, εδραιώθηκε η σύγχρονη ελληνική εικαστική παραγωγή στον διεθνή χώρο.⁶³⁸ Σε συνέντευξη τύπου που παραχώρησε η υπουργός Πολιτισμού στις 14 Οκτωβρίου του 1987 για την ανάδειξη των διεθνών μορφωτικών ανταλλαγών μετά το ταξίδι της στον Καναδά και τις Η.Π.Α. θα αφιερώσει ένα ειδικό μέρος της ομιλίας της στην ελληνική συμμετοχή του Sao Paulo, υπό την παρουσία μάλιστα δύο συντελεστών της, του προϊσταμένου της τότε Διεύθυνσης Καλών Τεχνών, Δημήτρη Κόκκινου και της επιτρόπου της ελληνικής συμμετοχής, Μαρίας Κοτζαμάνη.⁶³⁹ Στη συνέντευξή της για το θέμα, χαριτολογώντας θα δηλώσει εθνικίστρια και θα πει: «*ό,τι στέλνουμε έξω κάνει μεγάλη εντύπωση και μας θεωρούν χώρα με μεγάλη πολιτιστική παράδοση. Απορώ γιατί δεν εμπιστευόμαστε το ελληνικό δυναμικό αφού όταν πηγαίνουμε έξω εντυπωσιάζουμε*».⁶⁴⁰ Την επόμενη μέρα ο Ριζοσπάστης θα επικρίνει ειρωνικά τις δηλώσεις της υπουργού και θα γράψει: «*Έτσι, δεν υπάρχει κανένας λόγος για γκρίνια. Παντού γίναμε αποδεκτοί. Από τη μακρινή Βραζιλία (όπου συμμετείχαμε στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο με έξοδα του μορφωτικού ιδρύματος της Τράπεζας Πίστωσης), μέχρι τις κοντινές Βρυξέλλες. Και τώρα πια, βαθιά συγκινημένοι, μπορούμε να προχωρήσουμε, στον καιρό των Ελλήνων*».⁶⁴¹

Η ελληνική συμμετοχή στην 20η Μπιενάλε του Σάο Πάουλο ήταν η τελευταία της δεκαετίας και αυτή που έκλεισε τον κύκλο των ελληνικών συμμετοχών στο πλαίσιο της διακυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ εκείνη την περίοδο. Η τότε επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης, Άννα Καφέτση, θα οριστεί με απόφαση της υπουργού

⁶³⁸ Σάντρα Μπακογιαννοπούλου, «Αναγνώριση στο Σάο Πάολο», Το Βήμα, 25.10.1987.

⁶³⁹ Βλ. σχετικά, «Μ. Μερκούρη: οι Αμερικανοί μας ανοίγουν τις πόρτες υποστηρίζει η υπουργός, μετά το ταξίδι της στις ΗΠΑ», *Η Καθημερινή*, 15.10.1987. «Μελίνα - ποταμός εφ' όλης της ύλης», *Τα Νέα*, 15.10.1987.

⁶⁴⁰ «Συνάντηση πολιτιστικών υπερδυνάμεων στην Ελλάδα», *Ελευθεροτυπία*, 15.10.1987.

⁶⁴¹ «Αμερικανικά χαμόγελα ...ΕΟΚικής νύχτας», *Ριζοσπάστης*, 15.10.1987.

Πολιτισμού επίτροπος της ελληνικής συμμετοχής.⁶⁴² Η ιστορικός τέχνης στο κείμενο του καταλόγου της ελληνικής εκπροσώπησης θα επισημάνει ότι η επιλογή των δύο Ελληνίδων εικαστικών έγινε στο πνεύμα των σύγχρονων τάσεων της ελληνικής και διεθνούς εικαστικής σκηνής, προσδιορίζοντας τις συντεταγμένες για το τι θα επακολουθούσε στην ελληνική εικαστική σκηνή την επόμενη δεκαετία: *«Οι σημερινοί καλλιτέχνες, χωρίς τις αναστολές του αισθητικού και ιδεολογικού αιτήματος της “ελληνικότητας” ή της “εντοπιότητας” που κατίσχυσε με διάφορους τρόπους τόσο στην καλλιτεχνική παραγωγή όσο και στον λόγο για την τέχνη, τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του ’70, προσφέρονται με έναν ολοένα αυξανόμενο δυναμισμό και μια πολλαπλότητα μορφών και γραφών στην ανοικτή εμπειρία. Ανάμεσά τους, οι δύο καλλιτέχνες που επιλέγησαν για τη φετεινή Μπιενάλε του Σάο Πάουλο, Λήδα Παπακωνσταντίνου και Βασιλική Τσεκούρα, αποτελούν δύο γυναικείες παρουσίες που εκδηλώνουν αποφασιστικά αυτή την - όχι πλέον λανθάνουσα - δυναμική που εμφανίζει εδώ και χρόνια η καλλιτεχνική δημιουργία στην Ελλάδα. Με μια γλώσσα σύγχρονη, δυνατή, και αυθεντική εντάσσονται στο πλαίσιο της διεθνούς τέχνης που δεν αποκρύπτει ούτε το διάλογο ούτε τα ερωτήματά της πάνω στις λεγόμενες ιστορικές πρωτοπορίες»*.⁶⁴³ Στο πλαίσιο των παράλληλων εκδηλώσεων που πραγματοποιήθηκαν στο Σάο Πάουλο, η Άννα Καφέτση θα λάβει μέρος και σε μια σειρά ομιλιών για την τέχνη στην Ελλάδα, ενώ το γενικό Προξενείο με έγγραφό του προς το Υπουργείο θα επαινέσει την ελληνική συμμετοχή, τονίζοντας ωστόσο ότι στην επόμενη διοργάνωση θα πρέπει η Ελλάδα να συμμετέχει με περισσότερους καλλιτέχνες.⁶⁴⁴ Αίτημα που προβάλλεται εκείνη την περίοδο και από άλλες ελληνικές διπλωματικές αρχές, το οποίο όμως είχε ήδη επιλυθεί από το Υπουργείο με την υιοθέτηση της πολιτικής των ολιγομελών καλλιτεχνικών αποστολών και την εναρμόνιση των ελληνικών εκπροσωπήσεων στα πρότυπα και τις πρακτικές των άλλων χωρών.

Η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας αποτελούσε την τρίτη κατά σειρά σημασίας ελληνική συμμετοχή στο εξωτερικό. Στη συγκεκριμένη διοργάνωση η χώρα μας είχε δημιουργήσει συστηματικά από το 1976 μια παράδοση διακρίσεων με απονομές

⁶⁴² Βλ. σχετικά, υπουργική απόφαση συμμετοχής καλλιτεχνών και ορισμού επιτρόπου, με αρ. 11889/16.3.1989. Φάκελος Biennale Σάο Πάουλο 19η - 20η - 21η - 22η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶⁴³ Επτασέλιδο δακτυλογραφημένο σχέδιο επιμελητικού κειμένου της Άννας Καφέτση που προορίζονταν για τον κατάλογο της ελληνικής συμμετοχής. Φάκελος Biennale Σάο Πάουλο 19η - 20η - 21η - 22η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶⁴⁴ Βλ. σχετικά, απολογιστικό έγγραφο του γενικού Προξενείου προς το Υπουργείο για τα τεκταινόμενα της ελληνικής συμμετοχής, με αρ. 283/749/ΑΣ 203/31.10.1989. Φάκελος Biennale Σάο Πάουλο 19η - 20η - 21η - 22η. Αρχείο ΥΠΠΟ. «Μελίνα - ποταμός εφ’ όλης της ύλης»

βραβείων ζωγραφικής, γλυπτικής και χαρακτικής, σ' ένα μεσογειακό περιβάλλον αρκετά συντηρητικό και άκρως ανταγωνιστικό σε διπλωματικό και πολιτικό επίπεδο. Τα καλλιτεχνικά βραβεία αποτέλεσαν σημείο αναφοράς τόσο για τους διοργανωτές που διατήρησαν την παραδοσιακή ειδολογική κατάταξη των έργων όσο και για τις εθνικές αντιπροσωπείες. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι στην πλειονότητά του ο ελληνικός Τύπος επικεντρωνόταν περισσότερο στα βραβεία και τα μετάλλια που απονέμονταν από τους διοργανωτές παρά στο καλλιτεχνικό περιεχόμενο των εκθέσεων.⁶⁴⁵ Τη δεκαετία του 1980, το Υπουργείο Πολιτισμού προσπάθησε να αναβαθμίσει την εν λόγω διεθνή συμμετοχή με τον ορισμό καταξιωμένων και έμπειρων επιτρόπων, την αύξηση των προϋπολογισμών, τις ολιγομελείς καλλιτεχνικές αποστολές και την επιλογή νέων και ανερχόμενων δημιουργών, γεγονός που αναδείκνυε τη σημασία που είχε η συμμετοχή για το Υπουργείο και τον τιμητικό χαρακτήρα που προσέδιδε για τους καλλιτέχνες η συμμετοχή σ' αυτή τη διοργάνωση. Πράγματι, για πολλούς νέους καλλιτέχνες της εποχής η συμμετοχή στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας αποτέλεσε ορόσημο στην επαγγελματική τους εξέλιξη, όπως καταμαρτυρεί η καλλιτεχνική πορεία του Γιώργου Λάππα που ξεκίνησε με τη βράβευση του «Άβακα» στην Αλεξάνδρεια το 1984 και συνεχίστηκε με τις διάφορες εκδοχές του «Marremonde» το 1987 στο Σάο Πάουλο και το 1988 στην Βενετία.

Το 1982 τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες επέλεξε ad hoc επιτροπή, αποτελούμενη από την Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, τον Κλέαρχο Λουκόπουλο, τη Βεατρίκη Σπηλιάδη και τον Δημήτρη Κόκκινο.⁶⁴⁶ Στην λίστα των καλλιτεχνικών εκπροσώπων της συγκεκριμένης συμμετοχής, όπως προκύπτει από τη σχετική υπουργική απόφαση, ήταν και ο ζωγράφος Δημήτρης Σακελλίων, ο οποίος τελικά δεν έλαβε μέρος σ' αυτή τη διοργάνωση. Η επόμενη συμμετοχή πραγματοποιήθηκε το 1984 και οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες προτάθηκαν από την ορισθείσα με υπουργική απόφαση επίτροπο Έφη Ανδρεάδη, η οποία με τη σειρά της αποτελούσε πρόταση της επιτροπής περί θεμάτων εικαστικών τεχνών του 1983.⁶⁴⁷ Σημαντικά στοιχεία που

⁶⁴⁵ Βλ. ενδεικτικά, «Χρυσό μετάλλιο στην Ελλάδα», *Ελεύθερος Τύπος*, 18.12.1984. «Στην Μπιενάλε Αλεξάνδρειας», *Η Βραδυνή*, 17.12.1984. «Βραβεύτηκαν οι Γ. Λάππας και Η. Χαρίσης», *Η Καθημερινή*, 18.12.1984. «Δύο Έλληνες βραβεύθηκαν στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας», *Το Βήμα*, 18.12.1984. «Η Ελλάδα έλαβε το δεύτερο βραβείο ζωγραφικής», *Φως*, 31.10.1987.

⁶⁴⁶ Βλ. σχετικά, πρακτικό 3/1982 της αρμόδιας γνωμοδοτικής επιτροπής και σχετική υπουργική απόφαση συμμετοχής καλλιτεχνών, με αρ. 9296/10.2.1982. Φάκελος Biennale Αλεξάνδρειας 14η - 15η - 16η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶⁴⁷ Βλ. σχετικά, υπουργικές αποφάσεις συμμετοχής καλλιτεχνών, με αρ. 18627/7.4.1984 και ορισμού επιτρόπου, με αρ. 9508/1.3.1984. Φάκελος Biennale Αλεξάνδρειας 14η - 15η - 16η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

προκύπτουν από τον φάκελο αυτής της συμμετοχής είναι η καταστροφή με αιχμηρό αντικείμενο στα εγκαίνια της έκθεσης του βραβευθέντος ζωγραφικού έργου του Ηλία Χαρίση από άγνωστο επισκέπτη και η παραχώρηση του βραβευμένου έργου του Γιώργου Λάππα στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Αλεξάνδρειας, μια χειρονομία που προκάλεσε μεγάλη δυσφορία στην τότε ηγεσία του Υπουργείου Πολιτισμού.⁶⁴⁸ Τέλος, στη διοργάνωση του 1988 τη γνωμοδοτική επιτροπή της ελληνικής συμμετοχής συγκροτούσαν οι Τριαντάφυλλος Πατρασκίδης, Μιχάλης Αγγελάκης, Μαρία Κοτζαμάνη, Κωνσταντίνος Μαλάμος, Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, Γιάννης Παπαδάκης και Δημήτρης Παπαστάμος.⁶⁴⁹ Στα ενδιαφέροντα στοιχεία αυτής της διοργάνωσης περιλαμβάνεται ο δισέλιδος απολογισμός του γενικού Προξενείου της Αλεξάνδρειας, ο οποίος αναφέρεται σε οργανωτικές παραλείψεις της ελληνικής πλευράς που επικεντρώνονταν στις ανεπαρκείς δημόσιες σχέσεις, στην ολιγομελή αποστολή καλλιτεχνών και στην ισχνή παρουσία παραγόντων του Υπουργείου.⁶⁵⁰

Εν κατακλείδι, αν κάποιος εξαιρέσει το καλλιτεχνικό μέρος απ' όλες αυτές τις διοργανώσεις και εστιάσει στο οργανωτικό κομμάτι και στη σκοπιμότητα της ελληνικής παρουσίας στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας δεν έχει παρά να συμφωνήσει με την ειλικρινή άποψη του γενικού Προξενείου της Αλεξάνδρειας που διατυπώθηκε εγγράφως προς το Υπουργείο Πολιτισμού το 1982. Σ' αυτή την αναφορά ο γενικός πρόξενος αναφέρει: *«Όπως και στην προηγούμενη Biennale, η έλλειψη κάθε οργάνωσης ήταν το βασικό χαρακτηριστικό της έκθεσης. Αρκεί να σημειωθεί, ότι η αίθουσα των εκθεμάτων μας παραχωρήθηκε την τελευταία στιγμή και ήταν ακατάλληλη, ότι ο εκτελωνισμός των έργων καθυστέρησε στις αφάνταστες τελωνειακές διατυπώσεις, ότι κάθε Προξενείο έπρεπε να διαθέτει υπαλλήλους του για τις χειρωνακτικές εργασίες του χώρου, ότι η κάθε αποστολή έπρεπε να επιβαρυνθεί με τις δαπάνες διαρρύθμισης της αίθουσας κ.λ.π. Κορύφωμα όλων αυτών ήταν ότι η Ιταλία- που είχε αξιολογώτατη καλλιτεχνική συμμετοχή- δεν ήταν παρούσα την ημέρα των εγκαινίων, γιατί τα έργα της βρίσκονταν ακόμη στο τελωνείο. Όλα αυτά βέβαια προκάλεσαν τη δυσaréσκεια όχι*

⁶⁴⁸ Βλ. σχετικά: α) Έγγραφο του γενικού Προξενείου προς το Υπουργείο Πολιτισμού, με αρ. 470.4/1/ΑΣ3/8.1.1985. β) Επιστολή του πατέρα του Γιώργου Λάππα προς το Υπουργείο, με ημερομηνία 18.3.1985, στην οποία ενημερώνει για την πρόθεση του καλλιτέχνη να παραχωρήσει το έργο του. Φάκελος Biennale Αλεξάνδρειας 14η - 15η - 16η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

⁶⁴⁹ Βλ. σχετικά, υπουργική απόφαση συμμετοχής, με αρ. 7751/20.3.1987.

⁶⁵⁰ Βλ. σχετικά, έγγραφο του γενικού Προξενείου προς το Υπουργείο, με αρ. 470.4/1/ΑΣ 44/20.1.1988. Φάκελος Biennale Αλεξάνδρειας 14η - 15η - 16η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

μόνο της ελληνικής αλλά και των ξένων συμμετοχών. Η κατάσταση αυτή, δεν μπορεί να βελτιωθεί, ούτε και με την πιο άρτια προετοιμασία, γιατί απλούστατα τα εδώ δεδομένα και η νοοτροπία των ανθρώπων δεν βοηθούν. [...] Τελειώνοντας θέλω να θίξω ένα άλλο θέμα, δηλαδή τη σκοπιμότητα συμμετοχής στη Biennale αυτή. Πολλά κράτη διερωτώνται αν ενόψει όλων αυτών των δυσκολιών αξίζει τον κόπο να υποβάλλονται σε τόσα έξοδα και προσπάθειες για να επιτευχθεί τελικά ο επιδιωκόμενος σκοπός. Νομίζω ότι η απάντηση στα ερωτήματα αυτά εξαρτάται πολύ από την σκοπιά που τα βλέπουμε. Από καλλιτεχνική πλευρά, η στάθμη δεν είναι κακή. Αλλά από πολιτική σκοπιά, το ζήτημα τίθεται διαφορετικά. Πράγματι οι περισσότερες χώρες παίρνουν μέρος περισσότερο για να προσφέρουν στη χώρα του Νείλου και λιγότερο για να εξασφαλίσουν κάποια καλλιτεχνική βράβευση. Ειδικότερα για την Ελλάδα, η επαφή αυτή είναι χρήσιμη, όταν λάβει κανείς υπόψη ότι η έκθεση αυτή αποτελεί τη μοναδική καλλιτεχνική της παρουσία στο χώρο αυτό, ότι δεν είναι δυνατόν να παρατηρείται ελληνική απουσία από μια μεσογειακή εκδήλωση και ότι το παραδοσιακό παροικιακό μας στοιχείο έχει ανάγκη από τέτοιου είδους ανανεώσεις».⁶⁵¹

4. Συμπεράσματα

Η δεκαετία του 1980 συνιστά μια μεταβατική περίοδο για την εξέλιξη των δημόσιων πολιτικών και των κυβερνητικών παρεμβάσεων στο χώρο της σύγχρονης τέχνης. Θετικό πρόσημο αποτελεί το γεγονός ότι αυτή την εποχή αρχίζουν να μπαίνουν οι βάσεις για τον εκσυγχρονισμό των διαδικασιών και των πρακτικών που θα ακολουθηθούν στις επόμενες περιόδους, αρχής γενομένης από τη δεκαετία του '90. Οι απόπειρες για τον εκδημοκρατισμό των πολιτιστικών θεσμών και αγαθών ακόμα και εκείνων που η οντολογική τους ταυτότητα δεν τα κατατάσσει στα προϊόντα της μαζικής πολιτιστικής παραγωγής, ο εξορθολογισμός των εσωτερικών διεργασιών με τη συμμετοχή ειδικών σε εξειδικευμένες επιτροπές και ομάδες εργασίας, η δυνατότητα που δίδεται πλέον στους καλλιτέχνες να ενεργούν κατά το δοκούν στις ελληνικές εκπροσωπήσεις, αποτινάσσοντας την ασφυκτική καλλιτεχνική επιτήρηση των αρμόδιων επιτροπών που τους επέλεγαν, η υιοθέτηση χωροταξικών πολιτιστικών μοντέλων και εκδηλώσεων από το εξωτερικό, η συνεργασία με τον ιδιωτικό τομέα, οι

⁶⁵¹ Έγγραφο του γενικού προξενείου προς το υπουργείο Πολιτισμού, με αρ. 470/25/11.11.1982 και τίτλο: Συμμετοχή της Ελλάδας στην 14η Biennale Αλεξάνδρειας. Φάκελος Biennale Αλεξάνδρειας 14η - 15η - 16η. Αρχείο ΥΠΠΟ.

στοχευμένες επιχορηγήσεις για την κάλυψη των κενών που άφηνε πίσω της η κρατική πολιτική και η ίδρυση δημόσιων φορέων που θα χαρακτηρίσουν τις κρατικές πολιτικές των επόμενων δεκαετιών, στην υπό εξέταση περίοδο βρίσκονταν ακόμα στα σπάργανα μιας πολιτικής προσωποκεντρικής, χωρίς στρατηγική διορατικότητα, που έδρασε στην πλειονότητα των περιπτώσεων που εξετάστηκαν αποσπασματικά, εμπειρικά και συναισθηματικά και δευτερευόντως προγραμματικά και συστηματικά. Αρνητικό πρόσημο αποτελούν ο αντιφατικός χαρακτήρας των πολιτικών που υλοποιούνται σε σχέση με τις αρχικές προγραμματικές διακηρύξεις, η συχνή υιοθέτηση συγκυριακών και αποσπασματικών μέτρων για την επίλυση καίριων για τη δημόσια πολιτική ζητημάτων, η κριτική για κακοδιαχείριση του δημοσίου χρήματος για πελατειακούς και ψηφοθηρικούς λόγους, ακόμα και σε περιόδους απαιτούμενης δημοσιονομικής πειθαρχίας και η δημιουργία εξαρτώμενων από τη κρατική επιχορήγηση μη δημόσιων φορέων. Μια σειρά χαρακτηριστικών δηλαδή που θα διατηρηθούν και θα μεταβιβαστούν ως κληρονομιά στη δημόσια διοίκηση από τη δεύτερη μεταπολιτευτική περίοδο στις μέρες μας. Η διαχείριση του πολιτισμού στα «χρόνια της αλλαγής» συνδέθηκε με τον εθνοκεντρικό λόγο, τον λαϊκισμό και αυτό που οι Βαμβακάς και Παναγιωτόπουλος αποκαλούν πολιτικό αρχαϊσμό. Η πολιτιστική δραστηριότητα δεν συνδέθηκε ούτε με την οικονομική ανάπτυξη, ούτε με την αναζωογόνηση των ζωντανών πολιτιστικών κυττάρων της κοινωνίας, ούτε με την ποιοτική ενίσχυση του συνολικού τρόπου ζωής των πολιτών. Αναμφισβήτητα οι μαζικές εκδηλώσεις που διοργανώθηκαν εκείνη την εποχή είχαν ως στόχο να φέρουν το κοινό πιο κοντά στη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία. Ωστόσο, το πολιτιστικό προφίλ αυτών των γεγονότων ήταν θνησιγενές, όπως δικαίως αναφέρει η Μυρσίνη Ζορμπά, ενώ η υλοποίησή τους πνίγηκε από την κακή οργάνωση, τους αποκλεισμούς, τις αντιπαραθέσεις και την καχυποψία, όπως ακριβώς συνέβη και σε άλλες πολιτικές και κοινωνικές πρωτοβουλίες της τότε διακυβέρνησης. Πράγματι, οι τέχνες τη δεκαετία του '80 θα αποτελέσουν πεδίο σφοδρών δημόσιων αντιπαραθέσεων και ο αισθητικός και καλλιτεχνικός διάλογος θα κυριαρχήσει αλλά θα παραμείνει προνόμιο των λίγων και των μνημένων. Η εξοικείωση του κοινού με τη σύγχρονη τέχνη περνά πρώτα από την ενημέρωση και τις αίθουσες διδασκαλίας, φώναζε εκείνη την εποχή ο κόσμος της τέχνης. Αλλά σε ποια ενημέρωση αναφερόμαστε; των διάφορων κοσμικογράφων και του *Κλικ*; Και σε ποιο εκπαιδευτικό σύστημα; αυτό που ακόμα και σήμερα μετά βίας έβαλε την ιστορία της τέχνης στα καλλιτεχνικά σχολεία;

Αδιαμφισβήτητα σημαντικό γεγονός για τη διαμόρφωση της κρατικής πολιτικής αυτής της περιόδου αποτέλεσε η στενή συνεργασία του Υπουργείου Πολιτισμού με θεωρητικούς, ιστορικούς και κριτικούς τέχνης. Ο Χρύσανθος Χρήστου, ο Δημήτρης Παπαστάμος, η Μαρίνα Λαμπράκη - Πλάκα, η Άννα Καφέτση, η Νέλλη Μισιρλή, ο Αλέξανδρος Ξύδης, η Έφη Στρούζα, η Βεατρίκη Σπηλιάδη, η Μαρία Κοτζαμάνη, η Έφη Ανδρεάδη, η Ντόρα Ηλιοπούλου - Ρογκάν, ο Μανώλης Μαυρομμάτης, η Τζούλια Δημακοπούλου και ο Χάρης Καμπουρίδης άφησαν το αποτύπωμά τους καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '80 είτε ως μέλη σε επιτροπές είτε ως εκπρόσωποι των ελληνικών συμμετοχών σε διεθνείς εκθέσεις, επηρεάζοντας ο καθένας ξεχωριστά με το έργο του τον σχεδιασμό της τότε δημόσιας πολιτικής, ο οποίος θα αποτελέσει τη βάση πάνω στην οποία θα διαμορφωθεί η συγκρότησή της για τις επόμενες δεκαετίες.

Κατά την κρίση μας, ωστόσο, ηγετική φυσιογνωμία στον τομέα της δημόσιας πολιτικής για τις εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα εκείνη την εποχή, δεν ήταν κάποιος πολιτικός, θεωρητικός ή τεχνοκράτης, όπως θα ήταν φυσικό να σκεφτεί κανείς, αλλά ένας καλλιτέχνης, η επιρροή του οποίου υπήρξε καθοριστική για ολόκληρη τη δεκαετία και όχι μόνο. Πρόκειται για τον Νίκο Κεσσανλή, ο οποίος διέθετε μια εκρηκτική προσωπικότητα που συχνά προκαλούσε διαμάχες και διαξιφισμούς με τις εμπρηστικές του δηλώσεις για τα πεπραγμένα του εγχώριου καλλιτεχνικού συστήματος. Το 1981 εκλέχθηκε καθηγητής στην ΑΣΚΤ, το 1986 διετέλεσε μέλος της κριτικής επιτροπής της Β' Μπιενάλε Νέων της Θεσσαλονίκης, ένα χρόνο αργότερα συμμετείχε με την ιδιότητα του προέδρου στην κριτική επιτροπή της Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης, το 1988 θα εκπροσωπήσει τη χώρα στην Μπιενάλε της Βενετίας, ενώ τη δεκαετία του 1990 θα συμμετάσχει σε κριτικές επιτροπές και σε ομάδες εργασίας του Υπουργείου Πολιτισμού για τη χάραξη εθνικής πολιτικής στον τομέα των εικαστικών τεχνών, χωρίς να διστάσει να καταγγείλει δημόσια την κρατική πολιτική, στα σημεία που δεν συμφωνούσε.⁶⁵² Οι επιλογές του

⁶⁵² Το 1997 σε ερώτηση του θεωρητικού τέχνης Τάκη Μαυρωτά για το αν το ελληνικό κράτος στηρίζει τους καλλιτέχνες ή αν προβαίνει συστηματικά σε αγορές έργων τέχνης, ο Κεσσανλής θα απαντήσει: «Δεν νομίζω ότι το ελληνικό κράτος αγοράζει έργα τέχνης. Ακούω συνέχεια ένα αιώνιο ζητιανίκι: Φέρτε μας ένα έργο. Χαρίστε μας κάποιο έργο. Δεν υπάρχουν έργα μου στην Ελλάδα πέρα από τη Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης γιατί δεν τα χαρίζω. Αυτό δεν γίνεται γιατί είμαι επαγγελματίας. Δεν είμαι αιθεροβάμων που πετάω στα σύννεφα. Έχω έξοδα και δεν καταλαβαίνω τον άλλο που ζητά το σάρι σου γιατί λέει ότι έχει μεγαλύτερη αποθήκη. Δεν υπάρχει μέριμνα για τους καλλιτέχνες πέρα από τη συμμετοχή τους στη Μπιενάλε. Αυτή δεν είναι πολιτιστική πολιτική για ένα Κράτος». Τάκης Μαυρωτάς, «Έχω τα στοιχεία της άγριας ζωγραφικής», *Το Βήμα*, 20.7.1997.

πολλές φορές τροφοδότησαν την οξύτητα και δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις που κατηγορήθηκε από τους ίδιους τους συναδέλφους του για εκλεκτικές απόψεις. Ωστόσο, ο Νίκος Κεσσανλής κατά τη διάρκεια όλων αυτών των δραστηριοτήτων θα παραμείνει πιστός σε τέσσερα βασικά σημεία. Το πρώτο αφορά στην προώθηση της νεανικής καλλιτεχνικής δημιουργίας, το δεύτερο στην καλλιτεχνική εκπροσώπηση που πρέπει να βασίζεται αποκλειστικά και μόνο στην ποιότητα και όχι στην ποσότητα, το τρίτο στην εξωστρέφεια, καθώς πίστευε ότι οι καλλιτέχνες πρέπει να ξεπερνούν τα στενά εθνικά όρια, και το τέταρτο, στην άποψη ότι η τέχνη πρέπει να απαλλαγεί από τις σχέσεις της με την ιθαγένεια και την εθνική ταυτότητα.

Στην κάπως σκόπιμα προκλητική ερώτηση δημοσιογράφου για το τι θα έκανε για την χώρα αν διορίζονταν υπουργός Πολιτισμού, ο Κεσσανλής θα σκιαγραφήσει το πορτραίτο ενός ιδανικού ατόμου γι' αυτή τη θέση, στέλνοντας παράλληλα μήνυμα σε πολλούς αποδέκτες. *«Θα τα έκανα θάλασσα, γιατί θα προσπαθούσα να φέρω στο προσκήνιο τις προσωπικές μου προτιμήσεις. Ενώ δέχομαι τον πλουραλισμό των πολιτιστικών προτάσεων, είμαι πεπεισμένος ότι για να κάνει κανείς ένα έργο, που να μείνει, πρέπει να ρισκοκινδυνεύει. Ένας ζωγράφος υπουργός Πολιτισμού! Θα ήταν μοιραίο. Θα παραγκώνιζε πολλά σοβαρά προβλήματα για χάρη των απόψεών του. Θα προσπαθούσα να είμαι αμερόληπτος και αντικειμενικός. Θα κοίταζα το κάθε πράγμα από την πλευρά της ποιότητας. Δεν θ' άντεχα τον ερμαφροδιτισμό. Θα προσπαθούσα να φτιάξω κάτι, ρισκοκινδυνεύοντας. Έτσι έκαναν όσοι πέτυχαν ν' αφήσουν τη σφραγίδα τους. Η πολιτική του Μαλρό και του Λανγκ ήταν αντίθετες. Όμως κι οι δύο είχαν δίκιο μέσα στη μεροληψία τους. Αν υπάρχει κάτι που θα μπορούσα να κριτικάρω σ' αυτό, θα ήταν μια άποψη που διαμορφώθηκε με καλλιέργεια και αίσθηση ευθύνης. Όμως στο καλλιτεχνικό κυριαρχεί η αυθαιρεσία, επειδή είμαι καλλιτέχνης μη μου ζητάτε να μην είμαι αυθαίρετος»*. Και στην επίμονη ερώτηση της δημοσιογράφου για το τι θα έκανε ως υπουργός έστω για τη ζωγραφική, ο Κεσσανλής θα κλείσει τη συνέντευξη αναφέροντας ορισμένα από τα πάγια αιτήματα της καλλιτεχνικής κοινότητας εκείνη την εποχή: *«ένα Μπομπούρ στην Ελλάδα, μια σχολή καλών τεχνών, δωρεάν χρώματα, δωρεάν ταξιδιωτικά εισιτήρια, λινό και κάμποτ χωρίς ΦΠΑ, εκθέσεις. Όμως ποτέ δεν θα δεχόμουν να γίνω υπουργός Πολιτισμού, γιατί θα έπρεπε να πάσω να ζωγραφίζω»*.⁶⁵³

⁶⁵³ Παρασκευή Κατημερτζή, «Ένας ζωγράφος υπουργός Πολιτισμού! Θα ήταν μοιραίο», *Η Αυγή*, 8.11.1987.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κλείνοντας με την έκθεση των κύριων συμπερασμάτων που προκύπτουν από την εκπόνηση της παρούσας εργασίας, θα θέλαμε πρωτίστως να αναφερθούμε στη μεγάλη δυσκολία που αντιμετωπίσαμε στην αξιοποίηση του μεγάλου όγκου πληροφοριών και δεδομένων που αντλήθηκαν από τις υπό διερεύνηση πηγές, με αποτέλεσμα η αφήγησή μας συχνά να διακόπτεται από πολλές «παρακάμψεις» στη απέλπιδα προσπάθειά μας να συμπεριλάβουμε όλα σχεδόν τα ευρήματα της έρευνας. Όπως γίνεται αντιληπτό η εργασία αυτή πραγματεύεται ιδεολογίες, δημόσιες και κρατικές πολιτικές, αντιπαραθέσεις, διεθνείς εξελίξεις, γεγονότα και το έργο φυσικών προσώπων σε τρεις σημαντικές περιόδους της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Είναι επίσης φυσικό σε μια ιστορική αναδρομή εικοσιδύο περίπου ετών, όπου οι μνήμες είναι ακόμα νωπές και τα προσωπικά αρχεία δεν είναι ακόμα προσβάσιμα στην πλειονότητά τους, να μην αναφέρονται ανεξαιρέτως όλοι εκείνοι οι συντελεστές και οι παράγοντες που διαμόρφωσαν την ούτως ή άλλως πλούσια πολιτική, κοινωνική και καλλιτεχνική δραστηριότητα εκείνης της εποχής. Για όλα τα παραπάνω απολογούμαστε και ζητούμε την κατανόηση του αναγνώστη.

Η εξαγωγή του πρώτου συμπεράσματος αφορά στο ερώτημα για το αν η δεκαετία του '70 μπορεί να ιδωθεί ως μια ιστορική ενότητα με κοινά χαρακτηριστικά. Η συγκεκριμένη περίοδος προφανώς δεν δύναται να εξεταστεί κάτω από το ίδιο πολιτικό πρίσμα, καθώς στη διαδρομή της εμπλέκονται δύο διακριτές περιόδους διακυβέρνησης: η περίοδος της Επταετίας και η πρώτη περίοδος της Μεταπολίτευσης. Ωστόσο, εξετάζοντας προσεκτικότερα την καλλιτεχνική δραστηριότητα της εποχής θα διαπιστώσουμε ότι σε ιστορικο-καλλιτεχνικό επίπεδο η δεκαετία του '70 μπορεί να θεωρηθεί ως μια περίοδος με κοινά και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Η Χούντα που παρεμβάλλεται μεταξύ της επονομαζόμενης Καχεκτικής Δημοκρατίας και της Μεταπολίτευσης, κατάφερε να επιφέρει ένα πάγωμα στη διαχείριση της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας και όχι στην παραγωγή της. Κοινό παρονομαστή και συνεκτικό κρίκο για την ενότητα αυτής της περιόδου αποτελεί η αδιάλειπτη ανάπτυξη της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας στη χώρα μας, η οποία δραστηριοποιείται καθ' όλη τη δεκαετία εκτός των πρωτοβουλιών του κράτους.

Το δεύτερο συμπέρασμα έχει να κάνει με την επιρροή του «μητροπολιτικού εφήμερου» στη δημόσια πολιτική που ασκήθηκε στην Ελλάδα κατά τις δεκαετίες του

1970 και 1980. Το συγκεκριμένο είδος πολιτιστικής πολιτικής αποτελεί μια υβριδική μορφή εκδηλώσεων στην οποία συναντάται η υψηλή και η μαζική κουλτούρα με σκοπό τη σύζευξη χαρακτηριστικών του πνευματικού πολιτισμού και του πολιτισμού της καθημερινότητας. Στην Ελλάδα τη δεκαετία του '70 αυτού του είδους οι δράσεις βρίσκουν πεδίο ανάπτυξης σε εκδηλώσεις φορέων και θεσμών που πρόσκεινται στην ανανεωτική Αριστερά, στους κόλπους της οποίας τα πολιτιστικά αγαθά χαρακτηρίζονται από την ετερογένειά τους και όχι από τον αντιδραστικό ή τον προοδευτικό χαρακτήρα τους, ενώ τη δεκαετία του '80 το εφήμερο και οι πρακτικές του θα αποτελέσουν βασικό εργαλείο της κρατικής πολιτικής του ΠΑΣΟΚ για τον εκδημοκρατισμό των θεσμών και τη διάχυση των πολιτιστικών αγαθών στην ελληνική κοινωνία.

Το τρίτο συμπέρασμα που προκύπτει από την εν λόγω έρευνα αφορά στον τρόπο με τον οποίο το ελληνικό κράτος αντιλαμβάνεται τον πολιτισμό στην άσκηση της πολιτιστικής πολιτικής. Η κάθετη αντίληψη για τον πολιτισμό, δηλαδή η εκ των άνω εκπορευόμενη ιεραρχική αντίληψη, η επικράτηση της ουμανιστικής κουλτούρας, το εκλεκτικό ενδιαφέρον για την ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς και η δευτερευούσης σημασίας ενασχόληση με τον σύγχρονο πολιτισμό αποτελούν διαχρονικά τους κύριους άξονες της κρατικής πολιτικής.

Το τέταρτο συμπέρασμα που προκύπτει από την έρευνα έχει να κάνει με την ήπια μετάβαση που παρατηρείται από τη μία περίοδο διακυβέρνησης στην άλλη, συμπεριλαμβανομένων και των τριών εξεταζόμενων ιστορικών περιόδων. Η κρατική πολιτική από το 1971 και μετά ήταν διαχρονικά συναινετική και αποσκοπούσε στην αποφυγή ρήξεων και εντάσεων με την εικαστική κοινότητα. Επίσης, τα εργαλεία άσκησης της δημόσιας πολιτικής για την ανάπτυξη, προβολή και διάδοση της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας δεν αλλάζουν (επιχορηγήσεις, καλλιτεχνικές, συντάξεις, εικαστικές εκθέσεις, αγορές έργων τέχνης), παραμένοντας τα ίδια σε όλες τις περιόδους διακυβέρνησης. Αυτό που αλλάζει στην ουσία είναι το περιεχόμενο της πολιτικής. Τέλος, στο ερώτημα για το εάν κατά τις εξεταζόμενες περιόδους υφίσταται αυτό που αποκαλούμε συνέχεια του κράτους, η απάντηση είναι καταφατική. Υπάρχει συνέχεια του κράτους ως προς τις διεθνείς υποχρεώσεις της χώρας, τη στελέχωση των υπηρεσιών και την αφομοίωση καινοτομιών από τη μία διακυβέρνηση στην άλλη.

Το πέμπτο επίσης διαχρονικό συμπέρασμα που διαπερνά τον πυρήνα της κρατικής πολιτικής για τις εικαστικές τέχνες σε όλες τις περιόδους διακυβέρνησης είναι η εναλλαγή των επιχορηγούμενων φορέων από το κράτος και η σχετική

ανανέωση σε κάθε περίοδο διακυβέρνησης της λίστας των διάφορων νομικών προσώπων που χρηματοδοτούνται από το Υπουργείο Πολιτισμού. Γεγονός που καθιστά κάθε φορά τους επιχορηγούμενους κρατικούς φορείς του παρελθόντος ανίσχυρους και αδρανείς στο πέρασμα του χρόνου.

Το έκτο κατά σειρά συμπέρασμα έχει να κάνει με την πολιτική των ιδιωτικών χορηγιών που εγκαινιάζεται στα μέσα της δεκαετίας του '80 για την οικονομική ενίσχυση δράσεων της κρατικής πρωτοβουλίας. Το συγκεκριμένο γεγονός αποτελεί την εκκίνηση μιας καταγιτιστικής θεσμικής εξέλιξης, η οποία θα διαμορφώσει τη σχεδόν επεμβατική σχέση των μεγάλων ιδρυμάτων και κληροδοτημάτων με το κράτος τις τελευταίες δεκαετίες.

Το έβδομο συμπέρασμα που εξάγεται από την παρούσα μελέτη αφορά στη λογοκρισία. Και σ' αυτή την περίπτωση η λογοκρισία αποτελεί διαχρονικό φαινόμενο, καθώς λογοκριτικά επεισόδια απαντώνται και στις τρεις περιόδους διακυβέρνησης. Στην Επταετία οι κατασταλτικοί μηχανισμοί και η λογοκρισία επικεντρώνονται στα φυσικά πρόσωπα που συνεργάζονται με το Δημόσιο. Αντιθέτως, στον ιδιωτικό τομέα το καθεστώς δεν καταφέρνει να δημιουργήσει αντίστοιχους κατασταλτικούς μηχανισμούς στα εικαστικά, όπως στις παραστατικές τέχνες, τον κινηματογράφο και τα γράμματα. Επίσης, από το 1971 περίπου φαίνεται ότι σταματά η έκδοση των πιστοποιητικών φρονημάτων, καθώς η πολιτική του καθεστώτος στον τομέα των εικαστικών τεχνών αλλάζει ριζικά. Η Χούντα προσπαθεί να προσελκύσει την πλειονότητα της εικαστικής κοινότητας που απέχει από τις κρατικές δραστηριότητες από το 1967. Το καθεστώς σταθεροποιείται και φορά το προπαγανδιστικό προσωπείο της ουδετερότητας, είτε δημιουργώντας θεσμούς, όπως τα κρατικά βραβεία και οι τιμητικές καλλιτεχνικές συντάξεις, είτε αυξάνοντας τον αριθμό των συμμετεχόντων καλλιτεχνών στις Πανελλήνιες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις. Σε όλες τις περιπτώσεις, ωστόσο, τα προσώπια καταρρέουν μετά από καταγγελίες των ίδιων των καλλιτεχνών που συμμετέχουν σ' αυτές τις εκδηλώσεις. Από την άλλη πλευρά, κατά την πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο η λογοκρισία εστιάζεται σε δράσεις που δεν λειτουργούν προς όφελος της διαδικασίας συμφιλίωσης και της εθνικής και κοινωνικής συνοχής, ενώ κατά τη δεύτερη σε παραβάσεις του νόμου περί ασέμων και στην προσβολή του θρησκευτικού συναισθήματος.

Τέλος, αν θελήσει κανείς να παραθέσει τις κυριότερες κυβερνητικές παρεμβάσεις στη σύγχρονη τέχνη κατά τη διάρκεια της πρώτης και της δεύτερης μεταπολιτευτικής περιόδου θα κατέληγε στα εξής: Για τη Νέα Δημοκρατία μεταξύ

των κυριότερων παρεμβάσεων συγκαταλέγονται α) οι σημαντικές προσπάθειες για τη δημιουργία Πολιτιστικού - Πνευματικού Κέντρου στην Αθήνα, ο σχεδιασμός του οποίου περιελάμβανε και την ίδρυση Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και β) οι σημαντικές μεταρρυθμιστικές πρωτοβουλίες νομοθετικού και διοικητικού περιεχομένου που υλοποιήθηκαν στα τέλη της δεκαετίας του '70, ως αποτέλεσμα των εκσυγχρονιστικών αντιλήψεων της τότε κυβέρνησης και της εγκαθίδρυσης ενός επικοινωνιακού διαλόγου μεταξύ της πολιτικής ηγεσίας και των συνδικαλιστών του χώρου για τον εκσυγχρονισμό των κρατικών δομών και θεσμών, όπως η δημιουργία του πρώτου Οργανογράμματος του Υπουργείου Πολιτισμού, η ψήφιση του νέου ιδρυτικού νόμου του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, η κατάργηση της Μονίμου Επιτροπής για τη Διεθνή Καλλιτεχνική Έκθεση Βενετίας και του χουντικού νόμου περί ανέγερσης μνημείων και η έκδοση αποφάσεων για μαζικές αγορές έργων τέχνης ανεξαρτήτως καλλιτεχνικών τάσεων και ρευμάτων.

Αντίστοιχα για τη διακυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ σημαντικές κυβερνητικές παρεμβάσεις μπορούν να θεωρηθούν α) η νομοθετική λύση που δίνεται στο ασφαλιστικό πρόβλημα των καλλιτεχνών με τη δωρεάν ιατρική περίθαλψη για όλους, β) το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες και οι θεωρητικοί αρχίζουν να αποκτούν θεσμικό ρόλο μέσω της συστηματικής συμμετοχής τους σε κρατικές επιτροπές και ομάδες εργασίας με αντικείμενο τις εικαστικές τέχνες, γ) η αναβάθμιση των ελληνικών συμμετοχών στο εξωτερικό και η δυνατότητα που αποκτούν πλέον οι καλλιτέχνες και οι επιμελητές να έχουν τον πρώτο λόγο σε διαχειριστικό και καλλιτεχνικό επίπεδο στην παρουσίαση των έργων τους και δ) η υιοθέτηση μοντέλων μαζικών εκδηλώσεων για τη διάχυση των πολιτιστικών αγαθών σε μεγαλύτερα τμήματα του ελληνικού λαού, με έμφαση στη νεολαία και την ελληνική περιφέρεια.

Στον αντίποδα, οι περισσότερες κριτικές των ανθρώπων της τέχνης προς τους θεσμούς και το κράτος, όπως αυτές διατυπώθηκαν σε δημοσιεύματα εκείνης της εποχής, συγκλίνουν στη γενικότερη άποψη ότι η σύνδεση του πολιτισμού με την ανάδειξη των ζωντανών πολιτιστικών κυττάρων της ελληνικής κοινωνίας και την ποιοτική ενδυνάμωση του συνολικού τρόπου ζωής των πολιτών, προσέκρουσε σε μια σειρά πολιτικών που ασκήθηκαν και είχαν ως κύριο συστατικό τους στην πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο τον ελιτισμό, τον εθνοκεντρισμό και την σχεδόν αποκλειστική σύνδεση του πολιτισμού με το ιστορικό παρελθόν, την οικονομία και τον τουρισμό και στη δεύτερη μεταπολιτευτική περίοδο, τον περιστασιακό, λαϊκιστικό και εθνοκεντρικό χαρακτήρα των μεγάλων καλλιτεχνικών γεγονότων, τη

δημιουργία εξαρτώμενων φορέων από την κρατική χρηματοδότηση και την οικονομική κακοδιαχείριση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. ΕΛΛΗΝΙΚΗ

- Αγγελόπουλος Γιώργος, «Θεσσαλονίκη 2.300 χρόνια. Ο εορτασμός και η επιβεβαίωση της βυζαντινής επιλογής», στο Βαμβακάς Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014.
- Αδαμοπούλου Αρετή, *Τέχνη και ψυχροπολεμική διπλωματία. Διεθνείς εικαστικές εκθέσεις στην Αθήνα (1950-1967)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2019.
- Αθανασίου Αθηνά, «Μαίρη Ζυγούρη», στο Latimer Quinn, Szymczyk Adam (επιμ.), *documenta 14: Daybook* (Ελληνική έκδοση), Prestel, Munich 2017.
- Αθανασίου Αιμιλία, Αγγελής Γιώργος (επιμ.), Δεσποτόπουλος Ιωάννης / Ωδείο Αθηνών, *Ελληνικό Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 2014.
- Αλεξάκη Ευγενία, Κόκκινος Γιώργος (επιμ.), *Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στη μουσειακή αγωγή*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2012.
- Αλεξάκης Μανώλης, «Καθένας για τον εαυτό του και όλοι εναντίον όλων: θέσμιση του δημόσιου χώρου, πολιτική κουλτούρα και συγκρούσεις στην Ελλάδα», στο Κονιόρδος Σωκράτης (επιμ.), *Ειδικά Θέματα του Ευρωπαϊκού Πολιτισμού: Όψεις της Σύγχρονης Ελληνικής και Ευρωπαϊκής Κοινωνίας*, ΕΑΠ, Πάτρα 2008.
- Αλεξάκης Μανώλης, «Κεντροδεξιά ιδεολογία και Νέα Δημοκρατία: Η πρόκληση και οι προοπτικές της συντηρητικής παράταξης», *Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης*, Θεμέλιο, Μάιος 2001.
- Αλογοσκούφης Γιώργος, «Μεγέθυνση, πληθωρισμός και ισοζύγιο πληρωμών στην Ελλάδα», στο Γιαννίτσης Τάσος (επιμ.), *Μακροοικονομική διαχείριση και αναπτυξιακή εμπλοκή*, Gutenberg, Αθήνα 1993.
- Αναγνωστάκης Μανώλης, *Αντιδογματικά. Άρθρα και σημειώματα 1946-1977*, Εκδόσεις Στιγμή, Αθήνα 1985.
- Ανδρειωμένος Γιώργος, *Από τη Στράτευση στην Αμφισβήτηση. Λόγοι και Αντίλογοι στην Επιθεώρηση Τέχνης*, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2020.
- Ανδρέου Αντρέας, Βαμβακίδου Ιφιγένεια, *Ο πληθυσμός των αγαμάτων, Η περίπτωση της Φλώρινας. Αναγνώσεις δημόσιων μνημείων και ασκήσεις ιστορίας*, Εκδοτικός οίκος Αντ. Σταμούλη, Αθήνα 2006.
- Ανδρουτσόπουλος Γιάννης, «Η γλώσσα των νέων σε συγκριτική προοπτική: Ελληνικά, Γαλλικά, Γερμανικά, Ιταλικά», στο *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα, Πρακτικά της 17ης Ετήσιας Συνάντησης του Τομέα Γλωσσολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ.*, Θεσσαλονίκη 1997.
- Αντόρνο Τέοντορ, *Αισθητική Θεωρία*, μετάφραση Αναγνώστου Λευτέρης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000.

- Αντωνοπούλου Ζέτα, *Τα γλυπτά της Αθήνας. Υπαίθρια γλυπτική 1834-2004*, Ποταμός, Αθήνα 2003.
- Αστρινάκης Αντώνης, *Νεανικές υποκουλτούρες.: Παρεκκλίνουσες υποκουλτούρες της νεολαίας της εργατικής τάξης. Η βρετανική θεώρηση και η ελληνική εμπειρία*, Παπαζήσης, Αθήνα 1991.
- «Β΄ Biennale Νέων Καλλιτεχνών των Ευρωπαϊκών Χωρών της Μεσογείου», Εφημερίδα Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1986.
- «Biennale Venezia 1978. HELLAS. YANNIS PAPPAS», Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1978.
- Baudrillard Jean, *Η καταναλωτική κοινωνία*, μετάφραση Τομανάς Βασίλης, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2005.
- Bauman Zygmunt, Bordoni Carlo, *Η Νεωτερικότητα σε κρίση*, μετάφραση Λυκιαρδόπουλος Γεράσιμος, Ύψιλον, Αθήνα 2016.
- Bourdieu Pierre, *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μετάφραση Καφαμπέλη Κική, Πατάκης, Αθήνα 2013.
- Βαγενάς Νάσος, *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία*, Πόλις, Αθήνα 2002.
- Βακαλό Ελένη, Κοτζαμάνη Μαρία, Μαυρομάτης Εμμανουήλ, Ξύδης Αλέξανδρος, Παυλίδης Μάνος, Σπητέρης Τώνης, Φατούρος Δημήτρης, *Υποθέσεις για Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Υπόθεση Δεύτερη: Μουσείο - Μηχανισμός Αξιολόγησης της Σύγχρονης Τέχνης*, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα 1977.
- Βαμβακάς Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής, (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014.
- Βαμβακάς Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής, «Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικός εκσυγχρονισμός, πολιτικός αρχαϊσμός, πολιτισμικός πλουραλισμός», στο Βαμβακάς Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014.
- Βαμβακίδου Ιφιγένεια, «Ο χώρος ως στοιχείο μιας πολιτισμικής συνιστώσας στο ολοήμερο σχολείο», στο Κυριακίδης Αργύρης, Τσακρίδου Ελένη, Αρβανίτη Ιωάννα (επιμ.), *Ολοήμερο σχολείο*, Δαρδανός, 2006.
- Βαρουχάκης Αντώνιος, *Ανδριάντες και προτομές του Ελευθερίου Βενιζέλου στον Ελλαδικό χώρο*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Βενιζέλος», Χανιά 2004.
- Βελούδης Γιάννης, «Για τη (μετα)γλώσσα των νέων», *Φιλολόγος*, 132 (2008).
- Βενιέρης Δημήτρης, Παπαθεοδώρου Χρήστος (επιμ.), *Η κοινωνική πολιτική στην Ελλάδα. Προκλήσεις και προοπτικές*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2009.
- Βερναρδάκης Χριστόφορος, *Πολιτικά κόμματα, εκλογές και κομματικό σύστημα: οι μετασχηματισμοί της πολιτικής εκπροσώπησης 1990-2010*, Σάκκουλα, Αθήνα 2011.
- Βλησίδης Κώστας, *Όψεις του Ρεμπέτικου*, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004.

- Βορρές Γιώργος, Σαραντοπούλου Χριστίνα, *Μουσείο Βορρέ*, Μουσείο Βορρέ, Αθήνα 1997.
- Βορρές Ίων, Παπαστάμος Δημήτρης, *Νέα αποκτήματα του Μουσείου Βορρέ*, Athens College Theatre, Αθήνα 1984.
- Βούλγαρης Γιάννης, *Η Μεταπολιτευτική Ελλάδα (1974-2009)*, Πόλις, Αθήνα 2013.
- Βούλγαρης Γιάννης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης 1974-1990. Σταθερή δημοκρατία σηματοδεδιμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα 2008.
- Βούλγαρης Γιάννης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης, 1974-1990. Σταθερή δημοκρατία σηματοδεδιμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα 2001.
- Γερογιάννη Ειρήνη, «Όταν οι καλλιτέχνες συζητούσαν αδιάκοπα: Τοποθετήσεις, υποθέσεις, διερευνήσεις για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Ελλάδα», στο Καραμπά Ελπίδα, Κοσμαδάκη Πολύνα (επιμ.), *Κριτική + Τέχνη*, τεύχος 05, ΑΙCΑ ΕΛΛΑΣ, Αθήνα 2013.
- Γερογιάννη Ειρήνη, Μαρίνος Χριστόφορος, Παπαδοπούλου Μπία (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα / Maria Karavela*, Aica Hellas, Αθήνα 2015.
- Γεωργούλας Στράτος, *Η κοινωνία του ελεύθερου χρόνου*, επιμ. Λάλου Αγγελική, Πεδίο, Αθήνα 2010.
- Γιαννίτσης Τάσος, *Η Ελλάδα στην κρίση*, Πόλις, Αθήνα 2013.
- Γουίλιαμς Ρέιμοντ, *Κουλτούρα και ιστορία*, μετάφραση, εισαγωγή Αποστολίδου Βενετία, Γνώση, Αθήνα 1994.
- Γυιόκα Λία, Μπίκας Παναγιώτης, «Εισαγωγή. 1967-1974: ιστορία της τέχνης ως πολιτισμικές σπουδές;», στο Γυιόκα Λία, Μπίκας Παναγιώτης (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την Επταετία 1967-1974*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2021.
- Δαλκαβούκης Βασίλης, «Μνήμη, ιδεολογία και πολιτική με αφορμή τη μετεξέλιξη των οδωνυμίων (1974-2012)», στο Αυγερίδης Μάνος, Γαζή Έφη, Κορνέτης Κωστής (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα 2015.
- Δασκαλοθανάσης Νίκος, «Ανάμεσα στο '60 και το '80: Η μεταβατική τέχνη μιας μεταβατικής περιόδου» στο Παπαδοπούλου Μπία (επιμ.) *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης – Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2005.
- Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Ιστορία της τέχνης 1945-1975. Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη: Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική*, Futura, Αθήνα 2022.
- Δασκαλάκης Στέλιος, Κοντογιώργη Άνη, Χατζηνικολάου Τέτη (επιμ.), *Μουσείο - Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη - Teriade. Η Επανεκθεση*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2014.

- Δελαζάνου Ελευθερία, «Θεσμική τέχνη και πολιτικός παρεμβατισμός κατά τη δικτατορία της 21ης Απριλίου. Η περίπτωση των Πανελλήνιων καλλιτεχνικών εκθέσεων στο Ζάππειο Μέγαρο», στο Γυιόκα Λία, Μπίκας Παναγιώτης (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2021.
- Δελαζάνου Ελευθερία, Μοσχονάς Σπύρος, «Η Ελλάδα στον γύψο, οι καλλιτέχνες στις επάλξεις, στο Μπόλης Γιάννης, Γούναρη Δόμνα (επιμ.), *Εναντίωση. Η τέχνη σε σκοτεινά χρόνια, 1967-1974*, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Αθήνα 2018.
- Δερμετζόπουλος Χρήστος, «Παραλογοτεχνία και λαϊκό μυθιστόρημα. Αμφισημίες και παραδοχές», *Διαβάζω*, 404 (2000).
- Διαμαντόπουλος Θανάσης, *Η ελληνική πολιτική ζωή. Εικοστός αιώνας. Από την προβενιζελική στην μεταπαπανδρεϊκή εποχή*, Παπαζήσης, Αθήνα 1997.
- Διαμαντούρος Νικηφόρος, *Πολιτισμικός δυϊσμός και πολιτική αλλαγή στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000.
- Δρακάτος Κωνσταντίνος, *Ο μεγάλος κύκλος της ελληνικής οικονομίας (1945-1995)*, Παπαζήσης, Αθήνα 1997.
- «12η Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση», Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών. Γενική Διεύθυνση Πολιτιστικών Υποθέσεων. Διεύθυνση Καλών Τεχνών, Αθήνα 1973.
- «Euroalia 82 ΕΛΛΑΣ - Greece. Festival des Arts», Βρυξέλλες 1982.
- Έκο Ουμπέρτο, *Κήνσορες και θεράποντες. Θεωρία και Ιδεολογία των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης*, μετάφραση Καλλιφατίδη Έφη, Γνώση, Αθήνα 1994.
- Ελεφάντης Άγγελος, «Εθνικοφροσύνη: Η ιδεολογία του τρόμου και της ενοχοποίησης», στο *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, 4ο Επιστημονικό Συνέδριο, Πάντειον Πανεπιστήμιο, 24-27 Νοεμβρίου 1993 [Α' Τόμος], Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 1994.
- Ελεφάντης Άγγελος, «Επίμετρο», στο Πουλαντζάς Νίκος, *Η κρίση των δικτατοριών, Πορτογαλία - Ελλάδα - Ισπανία*, Θεμέλιο, Αθήνα 2006.
- Ελίας Νόρμπερτ, *Η εξέλιξη του Πολιτισμού. Ήθη και κοινωνική συμπεριφορά στην νεώτερη Ευρώπη. Αλλαγές της συμπεριφοράς στα κοσμικά ανώτερα στρώματα της Δύσης*, (πρώτος τόμος), επιμέλεια Παναγιώτης Κονδύλης, μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Νεφέλη, Αθήνα 1997.
- «11η Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση», Υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως. Γενική Διεύθυνση Πολιτιστικών Υποθέσεων. Διεύθυνση Καλών Τεχνών, Αθήνα 1971.
- Ζαχαρόπουλος Ντένης (επιμ.), *Polychronopoulos, Σκιρώνειο Μουσείο Πολυχρονόπουλου*, Αθήνα 2008.

- Ζαχαρόπουλος Ντένης, «Γιάννης Γαϊτσης», σειρά Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί, έκδοση της εφ. Τα Νέα, Αθήνα 2009.
- Ζενάκος Αυγουστίνος, «ΔΕΣΤΕ. Νέα αφήγηση, νέο κοινό και αντιδράσεις της κριτικής», στο Βαμβακάς Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014.
- Ζορμπά Μυρσίνη, «Αθήνα πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης. Ένα θνησιγενές ευρωπαϊκό πολιτιστικό προφίλ», στο Βαμβακάς Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014.
- Ζορμπά Μυρσίνη, *Ανδρέας Παπανδρέου. Πολιτισμικό πορτραίτο*, Πεδίο, Αθήνα 2019.
- Ζορμπά Μυρσίνη, *Η πολιτική του πολιτισμού*, Πατάκης, Αθήνα 2014.
- Ζορμπά Μυρσίνη, *Πολιτική του Πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*, Εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα 2016.
- Halbwachs Maurice, *Η Συλλογική Μνήμη*, (επιμ.) Μαντόγλου Άννα, μετάφραση Πλωτά Τίνα, Παπαζήσης, Αθήνα 2013.
- Hebdige Dick, *Υποουλτούρα: το νόημα του στυλ*, μετάφραση Καλλιφατίδη Έφη, Γνώση, Αθήνα 1988.
- Honour Hugh, Fleming John, *Ιστορία της Τέχνης*, μετάφραση Παππάς Ανδρέας, Υποδομή, Αθήνα 1998.
- Horst-Waldemar Janson, Janson F. Antony, *Ιστορία της Τέχνης. Η δυτική παράδοση*, επιμέλεια Τσιούρης Γιώργος, Μπενάκη Άννα, μετάφραση Αντωνοπούλου Μαριάννα, Κουβαράκου Νάνσυ, ΙΩΝ, Αθήνα 2011.
- Jameson Fredric, *Το Μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, μετάφραση Βάρσος Γιώργος, Ουτοπία, Αθήνα 1999.
- «Ι΄ Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση», Υπουργείον Προεδρίας Κυβερνήσεως/Γενική Διεύθυνσις Γραμμάτων και Καλών Τεχνών, Αθήνα 1968.
- «Kessanlis Nikos, Grecia - Biennale di Venezia», Υπουργείο Πολιτισμού - Διεύθυνση Καλών Τεχνών, Αθήνα 1988.
- Καζάκος Πάνος, «Η οικονομική πολιτική και φιλοσοφία στη μεταπολεμική Ελλάδα 1950 – 2000», στο Καραπάνου Άννα (επιμ.), *Όψεις των πολιτικών προσανατολισμών του Νέου Ελληνισμού*, Ίδρυμα της Βουλής για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία, Αθήνα 2011.
- Καζάκος Πάνος, *Ανάμεσα σε κράτος και αγορά: Οικονομία και οικονομική πολιτική στη μεταπολεμική Ελλάδα, 1944 -2000*, Πατάκης, Αθήνα 2001.
- Καλλιβρετάκης Λεωνίδας, «Μεταπολίτευση: οι περιπέτειες μιας λέξης», στο Καλλιβρετάκης Λεωνίδας, *Δικτατορία και μεταπολίτευση*, Θεμέλιο, Αθήνα 2017.

- Καραμανωλάκης Βαγγέλης, Παπαθανασίου Ιωάννα (επιμ.), *Μεταπολίτευση, σαράντα χρόνια μετά. Από την πτώση της Δικτατορίας στην κρίση της Δημοκρατίας*, ΑΣΚΙ - Η Αυγή, Αθήνα 2014.
- Καραμανωλάκης Βαγγέλης, *Ανεπιθύμητο παρελθόν. Οι φάκελοι κοινωνικών φρονημάτων στον 20ο αιώνα και η καταστροφή τους*, Θεμέλιο, Αθήνα 2019.
- Καραμανωλάκης Βαγγέλης, Νικολακόπουλος Ηλίας, Σακελλαρόπουλος Τάσος (επιμ.), *Η Μεταπολίτευση '74 - '75. Στιγμές μιας μετάβασης*, Θεμέλιο, Αθήνα 2016.
- Κατζουράκης Κυριάκος, *Η Περιπέτεια της Ζωγραφικής, Συζητήσεις με την Πέγκυ Κουνενάκη*, Εξάντας, Αθήνα 1994.
- Κατσάπης Κώστας, *Το Πρόβλημα Νεολαία. Μοντέρνοι νέοι, παράδοση και αμφισβήτηση στη μεταπολεμική Ελλάδα, 1964-1974*, Εκδόσεις Απρόβλεπτες, Αθήνα 2013.
- Καφέτση Άννα, «Εισαγωγή», στο Καφέτση Άννα (επιμ.) *Τέχνης Πολιτική*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2010.
- Καφέτση Άννα, *Γιάννης Τσαρούχης ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση από τη συλλογή του Ιδρύματος Γ. Τσαρούχη*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2000.
- Κιντής Ανδρέας (επιμ.) *2004, Η ελληνική οικονομία στο κατώφλι του 21ου αιώνα*, εκδ. Ιονική Τράπεζα, Αθήνα 1995.
- Κοκκινίδης Δημοσθένης, *Δ. Κοκκινίδης*, Γκαλερί Ζουμπουλάκη, Αθήνα 1971.
- Κόκκινος Γιώργος, «Γερμανία: Είσοδος στη νεωτερικότητα και εθνική ενοποίηση» στο Κόκκινος Γιώργος (επιμ.), *Το Πολύχρωμο μωσαϊκό της γερμανικής ιστορίας. Από τις αρχές του 19ου αιώνα έως και τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο*, Επέκεινα, Αθήνα, 2016.
- Κόκκινος Γιώργος, *Κουλτούρα και ιστορία. Η νοηματοδότηση της έννοιας «Κουλτούρα» από τη γερμανική διανόηση του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα (1807-1918)*, *Μνήμων*, 18 (1996).
- Κόκκινος Γιώργος, *Ο Μακρυγιαννισμός. Τραγούδια για τον Μακρυγιάννη*, Θίνες, Τήνελλα, Αθήνα 2022.
- Κολοβός Γιάννης, *Κοινωνικά απόβλητα; Η ιστορία της πανκ σκηνής στην Αθήνα, 1979-2015*, Αθήνα 2015.
- Κολοκοτρώνης Γιάννης, *Νέα Ελληνική Τέχνη 1974-2004*, Ίδρυμα Θρακικής Τέχνης και Παράδοσης, Ξάνθη 2007.
- Κονδύλης Παναγιώτης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή κι από τον φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Θεμέλιο, Αθήνα 1991.
- Κόνσολα Ντόρα, *Πολιτιστική ανάπτυξη και πολιτική*, Παπαζήσης, Αθήνα 2006.

- Κορνέτης Κωστής, *Τα παιδιά της δικτατορίας: Φοιτητική αντίσταση, πολιτισμικές πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*, μετάφραση Μαρκέτου Πελαγία, Πόλις, Αθήνα 2015.
- Κορωναίου Αλεξάνδρα (επιμ.), *Κοινωνιολογία του ελεύθερου χρόνου*, μετάφραση Καψαμπέλη Κική, Νήσος, Αθήνα 1996.
- Κοσμαδάκη Πολύνα, «Ο ανεξάρτητος επιμελητής ως επιμελητική προσέγγιση και η πρώτη της εφαρμογή σε έκθεση ελληνικής τέχνης», στο Μαρίνος Χριστόφορος (επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, Κριτική+Τέχνη, τεύχος 04, ΑΙΣΑ ΕΛΛΑΣ, Αθήνα 2011.
- Κουζέλης Γεράσιμος, *Φιλική κοινωνία ή κοινωνία χρηστών; Γνώση, υποκειμενικότητα και πολιτισμός στον κόσμο των νέων τεχνολογιών*, Κριτική, Αθήνα 2006.
- Κούκη Ελένη, «Άτυπη λογοκρισία και Εικαστικά κατά την περίοδο της Δικτατορίας της 21ης Απριλίου», στο Πετσίνη Πηνελόπη (επιμ.), *Η τέχνη στον γύψο: Η λογοκρισία στη δικτατορία των συνταγματαρχών*, Σύγχρονα Θέματα, 153-154 (2021).
- Κουλούρη Χριστίνα, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2020.
- Κουνενάκη Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973*, Εξάντας, Αθήνα 1988.
- Κουρής Γιάννης, «Γιορτή του Πολυτεχνείου. Η εξέγερση ως σχολικός θεσμός», στο Βαμβακάς Δημήτρης, Παναγιωτόπουλος Παναγής (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014.
- Κουτσίκου Δάφνη, (επιμ.), *Κάτι το Ωραίο: μια περιήγηση στην ελληνική κακογουστιά / Kitsch - Made in Greece*, Οι φίλοι του περιοδικού Αντί, Αθήνα 1984.
- Κουτσομάλλη - Moreau Μαρία, *Συλλογή Ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή: Τόμος II. Μεταπολεμική και Σύγχρονη Τέχνη (1946 έως σήμερα)*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Αθήνα 2022.
- Κουτσομάλλης Κυρικόκος (επιμ.), *I. Μόραλης. Μια ανίχνευση*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή - Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος 2008.
- Κωνσταντοπούλου Ολυμπία, «Πάρτυ στη Βουλιαγμένη», στο Βαμβακάς Δημήτρης, Παναγιωτόπουλος Παναγής (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014.
- Λαγός Ευάγγελος, «Πολιτιστικά κέντρα. Θεσμικές παρεμβάσεις στη διαμόρφωση του ελεύθερου χρόνου», στο Βαμβακάς Δημήτρης, Παναγιωτόπουλος Παναγής (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014.
- Λάλλας Δημήτρης, *Κατανάλωση και καταναλωτισμός σε συνθήκες κρίσης. Ρεπερτόρια καταναλωτικής δράσης και λόγου*, ΕΚΚΕ, Αθήνα 2022.
- Λαμπράκη - Πλάκα Μαρίνα, *Ο γελωτοποιός και η αλήθεια του. Η αθέατη πλευρά της τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1991.

- Λεοντή Άρτεμις, *Τοπογραφίες του Ελληνισμού. Χαρτογραφώντας την πατρίδα*, επιμ. Κυρτζάκη Μαρία, μετάφραση Στογιάννος Παναγιώτης, Scripta, Αθήνα 1998.
- Λιάκος Αντώνης, «Περί λαϊκισμού», *Τα Ιστορικά*, 10 (1989).
- Λιάκος Αντώνης, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία;*, Πόλις, Αθήνα 2007.
- Λιαλιούτη Ζηνοβία, *Ο «άλλος» Ψυχρός Πόλεμος, Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα, 1953-1973*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2019.
- Λιαλιούτη Ζηνοβία, *Ο αντιαμερικανισμός στην Ελλάδα 1947 - 1989*, Εκδόσεις Ασίνη, Αθήνα 2016.
- Λόβενταλ Λέο, «Ιστορικές προοπτικές της προοριζόμενης για το πλατύ κοινό κουλτούρας», στο Σαρίκας Ζήσης (επιμέλεια, μετάφραση, εισαγωγή), *Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χόρκχαιμπερ. Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Ύψιλον, Αθήνα 1984.
- Λυριντζής Χρήστος, Σπουρδάκης Μιχάλης, «Περί λαϊκισμού: Μια σύνθεση με αφορμή την ελληνική βιβλιογραφία», *Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης*, 1 (1993).
- Μακλούαν Μάρσαλ, *Media. Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, μετάφραση Μάνδρος Σπύρος, Κάλβος, Αθήνα 1990.
- Μακρυνικόλα Νιννέτα (επιμ.), *Το χρονικό του Κέδρου (1954-2004)*, Κέδρος, Αθήνα 2004.
- Μάλαμα Άννυ (επιμ.), *Τιμή στον Γιάννη Μόραλη*, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα 2011.
- Μανωλίδης Κώστας, «Μεταμοντερνισμός. Αρχιτεκτονική μνήμη και εικονογραφική ασυδοσία», στο Βαμβακάς Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014.
- Μαρίνος Χριστόφορος, «Η κριτική επιμέλεια. Συνέντευξη της Έφης Στρούζα στον Χριστόφορο Μαρίνο», στο Μαρίνος Χριστόφορος (επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας, Κριτική+Τέχνη*, τεύχος 04, AICA ΕΛΛΑΣ, Αθήνα 2011.
- Μάρκογλου Θεοδωρής, «Τόπος και Αναζήτηση», στο Αγαθονίκου Έφη, Πανδή Τίνα, Μάρκογλου Θεοδωρής, Μάκκας Σπύρος (επιμ.), *Genii Loci. Ελληνική Τέχνη από το 1930 έως σήμερα*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2016.
- Ματθιόπουλος Ευγένιος, «Η πρόσληψη της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα (1945-1960) στο πεδίο της κριτικής της τέχνης», στο Δασκαλοθανάσης Νίκος (επιμ.), *Πρακτικά Β' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης*, Νεφέλη, Αθήνα 2008.
- Μαυρομμάτης Εμμανουήλ, «Δεν με πειράζει να είμαι ένα πιόνι, αρκεί να μπω στο παιχνίδι», στο Δεληγιάννης Δημήτρης (επιμ.), *Κριτική+Τέχνη*, AICA HELLAS, 1, Αθήνα 2007.

- Μαυρομούστακος Πλάτων, *Το Θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.
- Μαυροσκούφης Δημήτρης, «Η Πολυπλοκότητα της ιστορικής μνήμης και οι σχέσεις της με τη λήθη, το τραύμα, την εξιλέωση και την ιστορική συνείδηση» (Εισαγωγικό σημείωμα), στο Κόκκινος Γιώργος, *Το Ολοκαύτωμα. Η διαχείριση της τραυματικής μνήμης - θύτες και θύματα*, Gutenberg, Αθήνα 2015.
- Μεντζαφού - Πολύζου Όλγα, Αγαθονίκου Έφη, Γιαννουδάκη Τώνια, Κατσανάκη Μαρία (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: Τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1999.
- Μερκούρη Μελίνα, «Πρόλογος», στο *Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1987*, Υπουργείο Πολιτισμού - Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, Αθήνα 1987.
- Μισιρλή Νέλλη, Αναγνωστόπουλος Κώστας, Ταμβάκη Αγγέλα (επιμ.), *Θησαυροί από το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης: μνήμες και αναβιώσεις του κλασικού πνεύματος*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1979.
- Μισιρλόγλου Θούλη, *30 χρόνια Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης 1979-2009*, ΜΜΣΤ, Θεσσαλονίκη 2009.
- Μισιρλόγλου Θούλη (επιμ.), *Iolas. The Legacy, Momus* - Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης - Συλλογές Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2019.
- «Μοντέρνο - Μεταμοντέρνο», μετάφραση Μπαλάσκα Μαρία, Institut Francais d' Athenes / Σμίλη, Αθήνα 1988.
- Μοσχονάς Σπύρος, «Τα εθνικά βραβεία της απριλιανής δικτατορίας και η στάση των εικαστικών καλλιτεχνών: Η περίπτωση του Κλέαρχου Λουκόπουλου», στο Γιούκα Λία, Μπίκας Παναγιώτης (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2021.
- Μότσης Αντώνης, «Επανάχρηση ανενεργών βιομηχανικών κελυφών. Τα ερείπια της οδού Πειραιώς», στο Νικηφορίδης Πρόδρομος (επιμ.), *Τα Κάστρα της Βιομηχανίας*, Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος / Τμήμα Κεντρικής Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 2022.
- Μουτσόπουλος Θανάσης, Αραπίνης Παντελής, *Όταν η αντικοουλτούρα συναντά την κοινωνία. Από τον Τσαρούχη στον Καφούρο*, Ιδιομορφή, Σπάρτη 2015.
- Μουτσόπουλος Θανάσης, *Νίκος Κεσσανλής. Ο Ριζοσπαστικός* (σειρά: Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί), Alter Ego ΜΜΕ Α.Ε., Αθήνα 2009.
- Μπαλαμπανίδης Δημήτρης, «Η αδύνατη Επανάσταση της 21ης Απριλίου 1967 στις εικαστικές τέχνες και στην αρχιτεκτονική», στο Γιούκα Λία, Μπίκας Παναγιώτης (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2021.

- Μπαλτάς Αριστείδης, «Πρόλογος», στο Αγαθονίκου Έφη, Πανδή Τίνα, Μάρκογλου Θεοδωρή, Μάκκας Σπύρος (επιμ.), *Genii Loci. Ελληνική Τέχνη από το 1930 έως σήμερα*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2016.
- Μπαμπινιώτης Γιώργος, *Η γλώσσα ως αξία. Το παράδειγμα της Ελληνικής*, τομ.1, Gutenberg, Αθήνα 1994.
- Μπάρτ Ρολάν, *Μυθολογίες. Μάθημα*, μετάφραση Χατζηδήμου Καίτη, Ράλλη Ιουλιέτα, Κέδρος - Ράππα, Αθήνα 1979.
- Μπιανκίνι Φράνκο, «Η ανάπλαση των ευρωπαϊκών πόλεων: ο ρόλος των πολιτιστικών πολιτικών», στο Μπιανκίνι Φράνκο, Πάρκινσον Μάικλ (επιμ.), *Πολιτιστική πολιτική και αναζωογόνηση των πόλεων. Η εμπειρία της δυτικής Ευρώπης*, μετάφραση Ραζή Ζήνα, Μπαχάρας Γιάννης, Ελληνική Εταιρεία Τοπικής Ανάπτυξης και Αυτοδιοίκησης, Αθήνα 1994.
- Μπιούμπι Φρίντα, *Μελίνα μια θεά με το διάβολο μέσα της*, Terzo books, Αθήνα 2014.
- Μποζίνης Νίκος, *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα. Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες καταγωγής του και στην Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα 2008.
- Μπόλης Γιάννης, «Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση του 1987», στο Ματθιόπουλος Δ. Ευγένιος (επιμ.), *Ο Θεσμός της Πανελληνίας Καλλιτεχνικής Έκθεσης 1938 -1987*, Μέλισσα, Αθήνα 2022.
- Μπόλης Γιάννης, *Γιάννης Μόραλης*, Αδάμ, Αθήνα 2005.
- Μπόλης Γιάννης, Γούναρη Δόμνα, «Εναντίωση», στο Μπόλης Γιάννης, Γούναρη Δόμνα (επιμ.), *Εναντίωση. Η τέχνη σε σκοτεινά χρόνια, 1967-1974*, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, Αθήνα 2018.
- Μπότσογλου Χρόνης, *Το χρώμα της σπουδής*, επιμ. Κερασίδης Δημοσθένης, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2005.
- Μπρέχτ Μπέρτολτ, «Μικρό Όργανο για το Θέατρο» στο Συλλογικό έργο, *Από τον Αριστοτέλη στον Μπρεχτ: πέντε θεατρικά κείμενα για το θέατρο - Αριστοτέλης, Λόπε Ντε Βέγα, Κορνέιγ, Σίλλερ, Μπρεχτ*, μετάφραση Βερυκοκάκη Αγγέλα, Ζωγράφου Ευγενία, Ιατρίδη Ιουλία, Κάλβος, Αθήνα 1979.
- Μυράτ Δημήτρης, *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Ο καλός άνθρωπος του Λουγκσμπουργκ*, Πλειάς, Αθήνα 1974.
- Μυριζάκης Γιάννης, «Η διείσδυση της σύγχρονης τεχνολογίας στο ελληνικό σπίτι και η στάση των Ελληνίδων μητέρων απέναντι στη σύγχρονη τεχνολογική εξέλιξη και την πυρηνική ενέργεια», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 53 (1984).
- Νάκου Ειρήνη, *Μουσεία: Εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός*, Νήσος, Αθήνα 2001.
- Νικολακόπουλος Ηλίας, «Οικονομία και πολιτική την περίοδο της δικτατορίας (1967-1974)», στο Σακελλαρόπουλος Θεόδωρος (επιμ.), *Οικονομία και πολιτική στη σύγχρονη Ελλάδα*, Εκδόσεις Διόνικος, Αθήνα 2004.

- Νικολακόπουλος Ηλίας, *Η καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές, 1948-1967*, Πατάκης, Αθήνα 2013.
- Ορφανίδης Δωρόθεος, Βαμβακίδου Ιφιγένεια, Βασιλειάδης Γερμανός, «Δημόσια υπαίθρια γλυπτική και πολιτικά ιδεολογήματα στη Θεσσαλονίκη», στο Γυιόκα Λία, Μπίκας Παναγιώτης (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2021.
- Παναγιωτάκης Σταύρος, *Γλυπτά της μεταπολεμικής Θεσσαλονίκης και οι σύγχρονες τάσεις των δημόσιων εικαστικών παρεμβάσεων* (διδασκτορική διατριβή), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη 2014.
- Παναγιωτόπουλος Νίκος, «Λογοκριτικές πρακτικές και δημιουργική επινόηση: Παραδείγματα από τον μεταπολεμικό ελληνικό κινηματογράφο» (έντυπο - παράλληλες δράσεις), στο Παναγιωτόπουλος Νίκος, Χριστόπουλος Δημήτρης, Πετσίνη Πηνελόπη (επιμ.), *Λογοκρισίες στην Ελλάδα. Συνέδριο - Δρώμενο, 17 - 19 Δεκεμβρίου 2015*, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο σε συνεργασία με το Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ - Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα 2015.
- Πανδή Τίνα, «Η επιμέλεια εκθέσεων στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του '80. Μια συζήτηση ανάμεσα στην Μπία Παπαδοπούλου και την Τίνα Πανδή», στο Μαρίνος Χριστόφορος (επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, Κριτική+Τέχνη, τεύχος 04, ΑΙCΑ ΕΛΛΑΣ, Αθήνα 2011.
- Πανδή Τίνα, *Νίκος Κεσσανλής: Από την ύλη στην εικόνα*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2007.
- «Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση 1975», Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1975.
- Πανταλέων Αγγελική, «ΔΗΠΕΘΕ. Η περιορισμένη επιτυχία της θεατρικής αποκέντρωσης», στο Βαμβακάς Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014.
- Παντελίδου - Μαλούτα Μάρω, *Πολιτικές στάσεις και αντιλήψεις στην αρχή της εφηβείας. Πολιτική κοινωνικοποίηση στο πλαίσιο της ελληνικής πολιτικής κουλτούρας*, Gutenberg, Αθήνα 1987.
- Παπαδογιάννης Νικόλαος, «Νεανική Πολιτικοποίηση και Πολιτισμός στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης», στο Αυγερίδης Μάνος, Γαζή Έφη, Κορνέτης Κωστής (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δυο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα 2015.
- Παπαδοπούλου Μπία (επιμ.) *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης – Η Τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 2005.
- Παπαδοπούλου Μπία, «Χρονολόγιο», στο Γερογιάννη Ειρήνη, Μαρίνος Χριστόφορος, Παπαδοπούλου Μπία (επιμ.), *Μαρία Καραβέλα / Maria Karavela*, Aica Hellas, Αθήνα 2015.

- Παπαϊωάννου Μιλτιάδης, *Υπαίθρια γλυπτά της Θεσσαλονίκης*, Τράπεζα Μακεδονίας Θράκης, Θεσσαλονίκη 1985.
- Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ου Αιώνα*, τόμ. Α', ΑΔΑΜ, Αθήνα 1999.
- Παπασαραντόπουλος Πέτρος (επιμ.), *ΠΑΣΟΚ και εξουσία*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1980.
- Πασχαλίδης Γρηγόρης «Μαζική κουλτούρα και υψηλή τέχνη», στο Βελοπούλου Αγγελική (επιμ.), *Οι διαστάσεις των πολιτισμικών φαινομένων*, τ. Α, ΕΑΠ, Πάτρα 2002.
- Πετρίχος Παναγιώτης, «Χέβι μέταλ. Εφηβική επιθετικότητα στον αντίποδα της κουλτούρας αμφισβήτησης», στο Βαμβακάς Δημήτρης, Παναγιωτόπουλος Παναγής, *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014.
- Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα 2011.
- Πετσίνη Πηνελόπη, «Αντίσταση 40-50: η λογοκριμένη ταινία της Μαρίας Καραβέλα (1977 [1979])», στο *Λογοκρισία και Δημοκρατία. Μετεμφυλιακό κράτος και Μεταπολίτευση*, Αρχαιοτάξιο, 22 (2020).
- Πετσίνη Πηνελόπη, «Από τον κατευνασμό των πολιτικών παθών στη δεξιά κουλτούρα: Μάχες της μνήμης και πολιτική λογοκρισία στη Μεταπολίτευση», στο *Λογοκρισία και Δημοκρατία. Μετεμφυλιακό κράτος και Μεταπολίτευση*, Αρχαιοτάξιο, 22 (2020).
- Πετσίνη Πηνελόπη, Χριστόπουλος Δημήτρης, «Όψεις εικαστικής λογοκρισίας, εισαγωγικό σημείωμα», στο Πετσίνη Πηνελόπη, Χριστόπουλος Δημήτρης (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα 2016.
- Πιερίδης Δημήτρης, *Η ζωή με χιούμορ*, Καστανιώτης, Αθήνα 2004.
- Πουλιόπουλος Νίκος, Βαμβακίδου Ιφιγένεια, «Κριτική παρουσίαση του βιβλίου Peter Burke, Τι είναι πολιτισμική ιστορία;», επιμέλεια - μετάφραση Σηφακάκης Σπύρος, *Μεταίχμιο*, Αθήνα 2008, *Σύγχρονη Εκπαίδευση*, 166 (2011).
- Ρέι Τζίν, «Αντόρνο, Μπρεχτ και Ντεμπόρ: Τρία μοντέλα αντίστασης στο καπιταλιστικό καλλιτεχνικό σύστημα», στο Καραμπά Ελπίδα, Κοσμαδάκη Πολύνα (επιμ.), *Κριτική των θεσμών - Κριτικοί θεσμοί*, Κριτική+Τέχνη, τεύχος 5, ΑΙCΑ HELLAS, Αθήνα 2013.
- Ρεϋμόντ Μουλέν, *Η αγορά της τέχνης, παγκοσμιοποίηση και νέες τεχνολογίες*, Λοιζίδη Νίκη (επιμ.), Δραντάκη Χρύσα μετάφραση, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 2009.
- Ρήγος Άλκης, Σεφεριάδης Σεραφεΐμ, Χατζηβασιλείου Ευάνθης, (επιμ.), *Η σύντομη δεκαετία του '60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης, Αθήνα 2008.

-Σαββόπουλος Χάρης, *Ερμηνείες του πραγματικού. Η σύγχρονη τέχνη στη δεκαετία του 1980*, Πλέθρον, Αθήνα 2009.

- Σαμίου Δήμητρα, *Η Εταιρεία Μελέτης Ελληνικών Προβλημάτων (ΕΜΕΠ) και η ιδιαίτερη συμβολή της στον αντιδικτατορικό αγώνα (1970-1972)*, Εκδόσεις Ασίνη και Ίδρυμα Ρόδη Ρούφου-Κανακάρη, Αθήνα 2017.

- Σεβαστάκης Νικόλας, Σταυρακάκης Γιάννης, *Λαϊκισμός, αντιλαϊκισμός και κρίση*, Νεφέλη, Αθήνα 2012.

- Σκαλτσά Μαλαματένια, «Το θεσμικό πλαίσιο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τη δεκαετία του '70», στο Σκαλτσά Μαλαματένια, Γυιόκα Λία (επιμ.), *Μουσεία 06: Διαλέξεις και μελέτες για τις πολιτισμικές σπουδές και τις εικαστικές τέχνες*, Εκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2012.

- Σκαλτσά Μαλαματένια, *Αίθουσες Τέχνης στην Ελλάδα. Αθήνα, Θεσσαλονίκη 1920-1988*, Εκδόσεις Άποψη, Αθήνα 1989.

- Σκαρπιά – Χόϊπελ Ξανθίπη, 28+. *Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης*, Ιανός, Θεσσαλονίκη 2014.

- Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τ. Β΄*, Αιγόκερος, Αθήνα 2020.

- Σουλιώτης Νίκος, «Διεύρυνση του κοινού, εκλέπτυνση των διακρίσεων: Κοινωνική κατασκευή της ζήτησης στην αθηναϊκή συμβολική οικονομία από τα μέσα της δεκαετίας του '70 ως σήμερα», στο Εμμανουήλ Δημήτρης, Ζακοπούλου Έρση, Μαλούτας Θωμάς, Κανταντζόγλου Ρωζάνη, Χατζηγιάνη Ανδρομάχη (επιμ.), *Κοινωνικοί και χωρικοί μετασχηματισμοί στην Αθήνα του 21ου αιώνα*, ΕΚΚΕ, Αθήνα 2008.

-Σοφός Σπύρος «Λαϊκή ταυτότητα και πολιτική κουλτούρα στη μεταδικτατορική Ελλάδα: προς μια πολιτισμική προσέγγιση του λαϊκιστικού φαινομένου», στο Δεμερτζής Νίκος (επιμ.), *Η ελληνική πολιτική κουλτούρα σήμερα*, Οδυσσέας, Αθήνα 2000.

- Σπηλιάδη Βεατρίκη, *Achtien Griekse Kunstenaarj*, Άμστερνταμ 1981.

- Σπηλιάδη Βεατρίκη, *Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης*, Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 1984.

- Σπητέρης Τώνης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης, 1660-1967*, τόμος Γ΄, Πάπυρος, Αθήνα 1979.

Σπητέρης Τώνης, «Εισαγωγή», στο *1η Διεθνής Έκθεση Γλυπτικής. Παναθήναια Σύγχρονου Γλυπτικής*, Αθήνα 1965.

- Σπουρδαλάκης Μιχάλης, (επιμ.), *ΠΑΣΟΚ: Κόμμα - Κράτος -Κοινωνία*, Πατάκης, Αθήνα 1998.

- Σπουρδαλάκης Μιχάλης, «ΠΑΣΟΚ. Η αλλαγή από αντισυστημικό σε καθεστωτικό κόμμα», στο Βαμβακάς Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής, *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014.
- Στάθη Ειρήνη, «Πολιτική λογοκρισία και επικοινωνία: Το έργο της Μαρίας Καραβέλα», στο Πετσίνη Πηνελόπη, Χριστόπουλος Δημήτρης (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα 2016.
- Σταθούλης Νίκος, *Αλέξανδρου Ιόλα: Η ζωή μου*, Οδός Πανός, Αθήνα 2011.
- Στεφανίδης Μάνος, *Ελληνομουσείον. Έξι αιώνες Ελληνική Ζωγραφική*, τ. β', Μίλητος, Αθήνα 2001.
- Στεφανοπούλου Μαρία (επιμ.), *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, Επιστημονικό συμπόσιο, 29 και 30 Μαρτίου 1996, Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1997.
- Στρούζα Έφη, *Emerging Images, Euroalia 82 Hellas*, Αμβέρσα 1982.
- «Σύγχρονη τέχνη και παράδοση», *Πρακτικά εισηγήσεων και συζητήσεων στο Δεύτερο Συμπόσιο που έγινε από τις 6 ως τις 9 Μαΐου 1981*, Σύνδεσμος Σύγχρονης Τέχνης, Αθήνα 1981.
- Συλλογικό έργο, *Θησαυροί από το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης: μνήμες και αναβιώσεις του κλασικού πνεύματος*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Αθήνα 1979.
- Σχιζάκης Σταμάτης, «Η έκθεση Διαδικασίες / Συστήματα», στο Χριστόφορος Μαρίνος (επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, Κριτική+Τέχνη, τεύχος 04, ΑΙCΑ ΕΛΛΑΣ, Αθήνα 2011.
- Τζιόβας Δημήτρης, *Η Ελλάδα από τη χούντα στην κρίση. Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*, μετάφραση Μπέλλα - Αρμάου Ζωή, Στάμος Γιάννης, Gutenberg, Αθήνα 2022.
- Τζιόβας Δημήτρης, *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 1987.
- Τζιρτζιλάκης Γιώργος (επιμ.), *Κεσσανλής Νίκος* μετάφραση Δασκαλοθανάσης Νίκος, Αδάμ, Αθήνα 1998.
- Τζιρτζιλάκης Γιώργος, «Το μουρμουρητό του πολιτισμού σήμερα», Απόδοση προφορικής παρέμβασης στη συζήτηση με θέμα *Ποια πολιτική για τον πολιτισμό στην Ελλάδα της κρίσης; Που ήμασταν και που πάμε;*, Θέατρο των Εξαρχείων, 17.3.2014. Έντυπη έκδοση: Χρόνος 17 (2014).
- Τζιρτζιλάκης Γιώργος (επιμ.), *Π+Π=Δ. Νέα τέχνη από τις δεκαετίες του '70 και του '80. Επιλογές από το «Δεσμό»*, Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, Αθήνα 1999.
- Τόλιας Γιώργος, «Ελγίνεια Μάρμαρα. Αντιμπεριαλισμός, εθνική αποκατάσταση και πολιτισμική ταυτότητα», στο Βαμβακάς Βασίλης, Παναγιωτόπουλος Παναγής (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Επίκεντρο, Αθήνα 2014.

- Τσιάρα Συραγώ, *Τοπία της εθνικής μνήμης. Ιστορίες της Μακεδονίας γραμμένες σε μάρμαρο*, Κλειδάριθμος, Αθήνα 2004.
- Τσίρκας Στρατής, *Η χαμένη άνοιξη. Δίσεχτα χρόνια*, Κέδρος, Αθήνα 1976.
- Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, «Το άρωμα μιας εποχής», στο Ψυχοπαίδης Γιάννης, *Πατριδογνωσία, τέχνη, κοινωνία, πολιτική 1964-2004*, Μεταίχμιο, 2005.
- Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, «Πόσο διαρκεί η Μεταπολίτευση;», στο Καραμανωλάκης Βαγγέλης, Παπαθανασίου Ιωάννα, (επιμ.), *Μεταπολίτευση, σαράντα χρόνια μετά. Από την πτώση της Δικτατορίας στην κρίση της Δημοκρατίας*, ΑΣΚΙ - Η Αυγή, Αθήνα 2014.
- Τσώλη - Γεωργοπούλου Σοφία (επιμ.), *Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα. Εθνική πολιτική για το θέατρο*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1999.
- «XXXIV VENEZIA 1968. HELLAS. APERGIS, GRAMMATOPOULOS, LEFAKIS», Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Αθήνα 1968.
- «XXXV BIENNALE VENEZIA 1970. HELLAS. IOANNOU, PAPADAKIS, PARMAKELIS, ZERVA», Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως, Αθήνα 1970.
- «XXXVI BIENNALE VENEZIA 1972. HELLAS. FASSIANOS - MITARAS - PANOURIAS - PILADAKIS», Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα 1972.
- Χαμαλίδη Έλενα, «Το πρωτοποριακό αίτημα της Ένωσης Τέχνης και Ζωής στην ελληνική σύγχρονη τέχνη κατά την περίοδο 1960-1980», στο Αυγερίδης Μάνος, Γαζή Έφη, Κορνέτης Κωστής (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο Μεταίχμιο δύο αιώνων*, Θεμέλιο, Αθήνα 2015.
- Χαμαλίδη Έλενα, *Ιστορίες στο Μεταίχμιο. Μοντερνισμός και Πραγματικότητα στη Μεταπολεμική Τέχνη*, Μέλισσα, Αθήνα 2022.
- Χαμηλάκης Γιάννης, *Το έθνος και τα ερείπιά του. Αρχαιότητα, Αρχαιολογία και Εθνικό Φαντασιακό στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Εικοστός Πρώτος, Αθήνα 2012.
- Χαραλαμπίδης Άλκης, *Η τέχνη του εικοστού αιώνα. Η Μεταπολεμική περίοδος*, Τόμος Γ', University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995.
- Χατζηβασιλείου Ευάνθης, *Εισαγωγή στην ιστορία του μεταπολεμικού κόσμου*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2018.
- Χατζηεμμανουήλ Χρήστος, «Η συμβολή του κράτους στον πολιτισμό», στο Βασιλογιαννόπουλος Αντώνης, Κούκης Νικόλαος, Μπότσιου Κωνσταντίνα, Ξενάκης Αλέξανδρος, Πουχτός Κωνσταντίνος, Σιδέρης Ανδρέας, Σουράνη Ελένη (επιμ.), *Τετράδια Πολιτισμού. Μεγεθύνσεις: Τα οικονομικά του πολιτισμού*, τεύχος 1, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2007.
- Χρήστου Χρύσανθος, Κολοκοτρώνης Γιάννης, Στεφανίδης Μάνος, *Β' Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας. Τρεις εκθέσεις*. Πινακοθήκη Πιερρίδη, Αθήνα 1987.

- Χριστόπουλος Κώστας, *Ο εθνοκεντρικός λόγος στην νεοελληνική τέχνη. Το έθνος ως εργαλείο ανάλυσης της τέχνης στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Ασίνη, Αθήνα 2022.
- Χριστοφόγλου Μάρθα-Έλλη, «Οι εικαστικές τέχνες 1974 - 2000», στο Παναγιωτόπουλος Βασίλης (επιμ.), *Ιστορία του νέου ελληνισμού*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004.
- Ψυρούκης Νίκος, *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας. Το καθεστώς της 21ης Απριλίου, 1967-1974*, Τέταρτος τόμος, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983.

B. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Alexander Alberto, «Institutions, Critique and Institutional Critique», στο Alexander Alberto, Stimson Blake, *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, The MIT Press, Cambridge 2009.
- Angeleti Gabriella , «Bienal de Sao Paulo celebrates its 70th anniversary this month with a podcast and others programmes», *The Art Newspaper*, 9 July 2021.
- Argan Giulio Carlo, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1977.
- Assmann Jan, *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism*, Cambridge MA & London, Harvard University Press 1998.
- Baudrillard Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981.
- Bocola Sandro, *The Art of Modernism: Art, Culture and Society from Goya to the Present Day*, Prestel, Munich, 2005.
- Bonito Oliva Achille, *The Italian Trans-avantgarde*, Politi, Milano 1980.
- Brake Michael, *Comparative Youth Culture. The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*, Routledge, London and New York 1985.
- Christov-Bakargiev Carolyn, «Arte Povera 1967 - 1987. An indirect continuity runs down through Antiform and Arte Povera to intertextuality and the weak relativistic subject of the 1980s», *Flash Art International*, n.137 (November-December 1987).
- Debort E. Guy, *La société du spectacle*, Buchet/Chastelm, Paris 1967.
- Della Porta Donatella, Rossi Maurizio, *Cifre crudeli: bilancio dei terrorismi italiani*, Istituto Carlo Cattaneo, Bologna 1984.
- Di Martino Enzo, *Storia della Biennale di Venezia 1895- 2003: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Papiro Arte, Venezia 2003.
- Douglas Davis, *The Museums Transformed: Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, Abbeville Press, New York 1990.
- Galleni Mauro (a cura di), *Rapporto sul terrorismo*, Milano, Rizzoli, 1981.

- Graham Beril, Cook Sarah, *Rethinking curating: art after new media*, MIT Press, Cambridge 2015.
- Grieco Emanuele, *Voci del Villaggio, Persone, luoghi, avvenimenti, 1957-2007: 50 anni di storia del Villaggio Due Madonne*, Delta 3, Bologna 2008.
- Guarnaccia Matteo, *Re Nudo Pop & Altri Festival. Il Sogno di Woodstock in Italia 1968-1976*, a cura di Fucci Claudio, VoloLibero, Milano 2010.
- Gundle Stephen, *I Comunisti Italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Giunti, Firenze 1995.
- Gunter Grass, *Rede gegen die Gewöhnung / Λόγος εναντίον της Συνήθειας*, Attica Press Verlag, Frankfurt 1972.
- Haache Hans, «Museum, Managers of Consciousness» (1986), στο Stiles Kristine, Selz Peter (επιμ.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1996.
- Hartley John, *Creative industries*, Maden, MA, 2005.
- Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Ashgate, Farnham 2009.
- Kassaveti Ursula-Helen, «Audio-visual consumption in the Greek VHS era: Social mobility, privatization and the VCR audiences in the 1980s», στο Kornetis Kostis, Kotsovoli Eirini, Papadogiannis Nikolaos (επιμ.), *Consumption and Gender in Southern Europe since the Long 1960s*, London/New York 2016.
- «La foir Belle Hélène», *Libération*, 28.11.1986.
- Lang Jack, «Prefazione», στο Nicolini Renato, *Estate Romana 1976-85: Un Effimero lungo Nove Anni*, Città del Sole, Reggio Calabria 2011.
- Lipovetsky Gilles, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Gallimard, Paris 1987.
- Loulis John, «The Greek conservative movement in transition: From paternalism to neo-liberalism», στο *New Liberalism: The Future of Non-Collectivist Institutions in Europe and the U.S.*, Centre for Political Research and Information, International Symposium, Μάιος, Αθήνα 1981.
- Lucie - Smith Edward, «Why do we need contemporary art museums?», *Art Review*, London, November 1977.
- Lyotard Jean - Francois, *La Condition Postmoderne: rapport sur le savoir*, Minit, Paris 1979.
- Mabro Robert, «Alexandria 1860-1960: The Cosmopolitan Identity», στο Hirst Antony, Silk Michael, *Alexandria: Real and imagined*, Ashgate, London 2004.
- Martini Federica, Martini Vittoria, *Just Another Exhibition: Histories and Politics of Biennials*, Postmedia books, Milano 2011.

- Mavrika Virginia, «The institutional role of the Hellenic Ministry of Culture in the erection of political monuments in the late 20th-century Greece», στο Yoka Lia, *Political monuments from the 20th to 21st century: memory, form, meaning*, Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2022.
- Menand Louis, *The Free World, Art and Thought in the Cold War*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2021.
- Panvini Guido, «Grande terrorismo e terrorismo diffuso a Roma», στο Bartolini Francesco, Bonomo Bruno e Socrate Francesca (a cura di), *Lo spazio della storia: studi per Vittorio Vidotto*, Laterza, Roma - Bari 2013.
- Papadogiannis Nikolaos, *Greek Communist Youth and the Politicalisation of Leisure, 1974-1981*, PHD thesis, University of Cambridge, Faculty of History, 2010.
- Papadogiannis Nikolaos, *The making of the Communist Youth Identity through the discourse about Culture: the case of the Communist Youth of Greece (KNE) in the first years of the Metapolitefsi (1974-78)*, Paper especially prepared for the 3rd PHD Symposium, organised by the Hellenic Observatory of LSE, London, June 2007.
- Pasqual Elisa (a cura di), *La Biennale di Venezia: Le esposizioni internazionali d'arte 1985-2019*, La biennale di Venezia, Venezia 2019.
- Pierre Nora, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», στο Pierre Nora Representations, No. 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*, University of California Press, Spring 1989.
- Placas Aimée, «Disrupted and Disrupting Consumption: Transformations in Buying and Borrowing in Greece», στο Doxiadis Evdoxios, Placas Aimée (επιμ.), *Living under Austerity: Greek Society in Crisis*, Berghahn books, New York 2020.
- Poimenidou Despoina - Antigoni, *La culture comme facteur d'europeisation: le role de l'argument culturel dans la politique européenne de la Grèce (1944-1979)*, Lang Peter, σειρά Euroclio, τ. 110, Bruxelles 2020.
- Poli Francesco, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Bari-Roma 2008.
- Portoghesi Paolo, *Postmodern. The Architecture of the Postindustrial Society*, Rizzoli, New York 1983.
- Preziosi Donald, «Curatorship as Bildungsroman or, from Hamlet to Hjelmslev», στο Vest Hansen Malene, Folke Henningsen Anne, Gregersen Anne (επιμ.), *Curatorial challenges: interdisciplinary perspectives*, Routledge, New York and London 2019.
- Raunig Gerard, Ray Gene (eds), *Art and Contemporary Practice: Reiveting Institutional Critique*, Mayfly Books in conjunction with European Institute For Progressive Cultural Policies, London 2009.
- Raymond Williams, *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, Verso, London 1989.

- Restany Pierre, «Il Pianeta Partenone», *L'Espresso*, 17 (1.5.1977).
- Restany Pierre, *3 propositions pour une Nouvelle Sculpture Grecque*, Biennale de Venise, Venise 1964.
- Rosenblum Barbara, «Artists, Alienation and the Market», στο *Sociologie de l'art*, Act du colloque de Marseille (1985), La Documentation Française, Paris 1986.
- «Sao Paulo. A Bienal e uma festa», *Manchete*, 17.10.1987
- Sayre Henry, *The object of performance. The American Avant-Garde since 1970*, University of Chicago Press, 1992.
- Stonor Saunders Francis, *Who Paid the Piper; The CIA and the Cultural Cold War*, Granta books, London 1999.
- Szeemann Harald, *Harald Szeemann with by through because towards despite: catalogue of all exhibitions, 1957-2005*, Bezzola Tobia, Kurzmeyer Roman (επιμ.), Voldemeer, Zürich 2007.
- Tallarico Luigi, «Arte e scienza alla Biennale», *Secolo d'Italia*, 25.6.1986.
- Tallarico Luigi, «Più arte che scienza», *Secolo d'Italia*, 2.7.1986.
- Trimarco Antonio (a cura di), *Omaggio a Nicolini Renato . Una Lunga Estate*, Biblioteca Nicolini Renato - Biblioteche di Roma, Roma 2013.
- «X Bienal. Setembro - Dezembro 1969. Catalogo», Fundação de São Paulo, São Paulo 1969.
- «XVI Bienal de Sao Paulo. Catalogo Geral, Outubro Dezembro 1981», Vol. 1, Fundação de São Paulo, São Paulo 1981.

Γ. ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΥΠΟΥ

- Αγγελή Γκαίη, «Τα ραντεβού στη Βαρκελώνη», *Αντί*, 306 (1985).
- Αγραφιώτης Δημοσθένης, «Τεχνικό προϊόν, αισθητικό αντικείμενο», *Αντί*, 273 (1984).
- «Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1985. Επιλογή από το πρόγραμμα των εκδηλώσεων», *Αντί*, 294 (1985).
- Αληθινός Δημήτρης, Παγουλάτος Αντρέας, «Αποκέντρωση και παράλληλη δράση», *Αντί*, 41 (1976).
- «Αμερικανικά χαμόγελα ...ΕΟΚικής νύχτας», *Ριζοσπάστης*, 15.10.1987.
- «Ανάστατοι οι εικαστικοί για την Πανελλήνια Έκθεση», *Ριζοσπάστης*, 13.3.1987.
- Ανδρεάδη Έφη, «Α' Μπιεννάλε Γλυπτικής», *Το Βήμα*, 25.8.1965.

- Ανδρεάδη Έφη, «Έργα του Παύλου και η έκθεση χώρου της Μαρίας Καραβέλα», *Το Βήμα*, 13.5.1971.
- Ανδρεάδη Έφη, «Πρώτες εντυπώσεις απ' την Μπιεννάλε 1976 στη Βενετία», *Το Βήμα*, 22.7.1976
- Ανδρεάδη Έφη, «Α' Μπιεννάλε Γλυπτικής», *Το Βήμα*, 8.9.1965.
- «Ανταπάντηση Κεσσανλή», *Ελευθεροτυπία*, 18.4.1988.
- «Ανταπάντηση Μυταρά κατά Κεσσανλή», *Τα Νέα*, 14.4.1988.
- «Αντί Φεστιβάλ, 10 χρόνια, 200 τεύχη...», *Αντί*, 201 (1982).
- «Αντί Φεστιβάλ», *Αντί*, 200 (1982).
- «Απονεμήθηκαν τα Εθνικά Βραβεία αλλά ο Κοντόπουλος το αρνήθηκε. Δεν δόθηκε το 1ο Βραβείο Λογοτεχνίας», *Τα Νέα*, 2.1.1973.
- Αργυράκη Λίλιαν, «Οι πολιτικές νεολαίες μιλούν στο Αντί για το θάνατο ενός θεσμού», *Αντί*, 356 (1987).
- Αργυράκης Μίνως, «Ατσάλινο φωτεινό δάσος του Τάκη στο Παρίσι», *Έθνος*, 25.2.1984.
- «Αφιέρωμα στα Μουσεία Πιερίδη», *Επτά Ημέρες της Καθημερινής*, 31.10.1993.
- Βακαλόπουλος Χρήστος, «Πάρτυ στη Βουλιαγμένη και πως βουλιάζει η θεωρία», *Αντί*, 239 (1983).
- Βαλαβανίδης Γιάννης, Δίγκα Κλεοπάτρα, Κατζουράκης Κυριάκος, Μπότσογλου Χρόνης, Ψυχοπαίδης Γιάννης, «Η Λειτουργία του Έργου Τέχνης», *Χρονικό*, 1971.
- «Βραβείο σε Έλληνα γλύπτη», *Ριζοσπάστης*, 1.4.1978
- «Βραβεύτηκαν Έλληνες καλλιτέχνες στην έκθεση Αλεξάνδρειας», *Τα Νέα*, 29.1.1980,
- «Βραβεύτηκαν οι Γ. Λάμπας και Η. Χαρίσης», *Η Καθημερινή*, 18.12.1984.
- Βέλτσος Γιώργος, «Διανοούμενοι μοντέρνοι, μεταμοντέρνοι, οργανικοί και ανοργάνωτοι: Διανοούμενοι πάσης Ελλάδος ενωθείτε...», *Αντί*, 319 (1986).
- Γεωργιάδης Κώστας, «Πολιτική και ποδόσφαιρο», *Αντί*, 379 (1988).
- Γεωργιάδης Κώστας, «Τα κόμματα παίζουν με το τόπι», *Αντί*, 379 (1988).
- «Για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης», *Αντί*, 50, (1976).
- «Γιατί αρνήθηκε το Βραβείο ο Αλ. Κοντόπουλος», *Το Βήμα*, 3.1.1973.
- Γκουντούνα Δήμητρα, «Σφαγή γνωστών καλλιτεχνών για την Πανελλήνια Έκθεση», *Πρώτη*, 12.2.1987.

- Γλύπτης Θόδωρος, «Φρούτα και Αγκάθια, σκέψεις που γεννιούνται από το άρθρο του κ. Ξύδη NET (εσ.) και NET (εξ.)», *Αντί*, 26-27 (1975).
- «10 χρόνια, 200 τεύχη, ετοιμαστείτε για γιορτή», *Αντί*, 199 (1982).
- Δεκουλάκος Ηλίας, Δημητρέας Βαγγέλης, Γλύπτης Θόδωρος, Καράς Χρήστος, Σόρογκας Σωτήρης, Τούγιας Γιώργος, Ηλιοπούλου Ρογκάν Ντόρα, «Για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης», *Αντί*, 50 (1976).
- «Δεν παραιτείται ο Αγγελάκης», *Ελευθεροτυπία*, 19.2.1987.
- «Δήλωση της Μελίνας για τον Αγγελάκη», *Πρώτη*, 17.2.1987.
- «Δημήτρης Χατζής: Το τέλος της δικής του πολιτείας», *Θούριος*, 146 (1981).
- Δημητρέας Βαγγέλης, «Αποκέντρωση και καλλιτεχνική παραγωγή», *Αντί*, 33 (1975).
- «Διάλυση πριν της 12», *Ελεύθερος Τύπος*, 12.3.1987.
- «Διαμαντόπουλος - Κουλεντιανός εκπροσωπούν την Ελλάδα στην Μπιενάλε», *Ριζοσπάστης*, 2.6.1987.
- «Διαμαντόπουλος - Κουλεντιανός στην 40η Μπιενάλε της Βενετίας», *Μεσημβρινή*, 2.6.1982.
- «Διεθνή βραβεία σε εικαστικούς καλλιτέχνες», *Ελεύθερος Κόσμος*, 29.1.1980.
- Δουμάνης Ορέστης, «Να ενισχυθούν ομάδες καλλιτεχνών για έρευνα στη σύγχρονη τέχνη», *Αντί*, 56 (1976).
- Δραγούμης Μάρκος, «Αναζητείτε την ποιότητα», *Η Καθημερινή*, 27.7.1975.
- Δρόσου Αλεξάνδρα, «1η Μπιενάλε νέων δημιουργών της Νοτίου Ευρώπης. Βαρκελώνη, 15- 24 Νοεμβρίου», *Αντί*, 306 (1985).
- «Δύο Έλληνες βραβεύθηκαν στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας», *Το Βήμα*, 18.12.1984.
- «Δύο πρώτα βραβεία χαρακτηριστικής σε Έλληνες», *Η Καθημερινή*, 29.1.1980.
- Δωροβίνης Βασίλης, «Η προστασία: ένα καθρέφτισμα», *Αντί*, 305 (1985).
- Δωροβίνης Κ. Βασίλης, Λεωνίδας Λουλούδης, «Ο στόμαχος των διανοούμενων», *Η Αυγή*, 15.11.1987.
- «Εθνοσωτήρων αρχαιολογία», *Αντί*, 14 (1975).
- «Εικαστικό Επιμελητήριο εναντίον Πανελλήνιας», *Η Αυγή*, 13.3.1987.
- «Εικόνες από μια εκδήλωση», *Αντί*, 277 (1984).
- «24 ελληνικά έργα στη Μπιενάλε», *Έθνος*, 1.6.1984.
- «Έκανε το Ινστιτούτο Γκαίτε εστία αντίστασης», *Τα Νέα*, 17.1.2006.
- «Εκκκληση Μελίνας προς Αγγελάκη», *Αυριανή*, 17.2.1987.

- Ελευθερίου Ρούλα, «Συνάντηση: Γλώσσα και νεολαία. Δεν είναι κρίση της γλώσσας είναι κρίση του πολιτισμού», *Αντί*, 261 (1984).
- Ελευθερίου Ρούλα, «1976-1983: Η περίοδος της γραβάτας», *Αντί*, 242 (1983).
- Ελευθερίου Ρούλα, «Από την αυτοοργάνωση στην γραφειοκρατία», *Αντί*, 241 (1983).
- Ελευθερίου Ρούλα, «Πως το Κίνημα κινδυνεύει να θέσει εαυτόν εκτός κόμματος», *Αντί*, 240 (1983).
- Ελεφάντης Άγγελος, «Για την ακριβή μας ευρωπαϊκή κουλτούρα», *Ο Πολίτης*, 98 (1988).
- Ελεφάντης Άγγελος, «Βία στα γήπεδα. Όχι άλλα δάκρυα», *Ο Πολίτης*, 103 (1990).
- Ελεφάντης Άγγελος, «Βία στα γήπεδα. Όταν η πρόληψη είναι ατελέσφορη απομένει η στυγνή καταστολή», *Ο Πολίτης*, 73 (1986).
- Ελεφάντης Άγγελος, «Για την αποστράτευση των αριστερών διανοούμενων. Ανησυχίες της Ε.ΑΡ. και αντικειμενικές πραγματικότητες», *Ο Πολίτης*, 86 (1987).
- Ελεφάντης Άγγελος, Καβουριάρης Μάκης, «ΠΑΣΟΚ: λαϊκισμός ή Σοσιαλισμός», *Ο Πολίτης*, 13 (1977).
- «Ελλάς Ελληνοχριστιανών», *Αντί*, 66 (1977).
- «Ελληνες καλλιτέχνες βραβεύτηκαν στην Αίγυπτο», *Απογευματινή*, 29.1.1980,
- «Ελληνική συμμετοχή στη Μπιενάλε Βενετίας με Διαμαντόπουλο - Κουλεντιανό», *Εξόρμηση*, 4.6.1982.
- «Ελληνικός Μήνας στο Λονδίνο: Ένα πατρονάρισμα της ελληνικής τέχνης σε διεθνές επίπεδο;», *Η Αυγή*, 7.8.1975
- «Επαναλειτούργει ο θεσμός της Παν. Καλλιτ. Έκθεσης», *Δημοκρατικός Λόγος*, 26.8.1986.
- «Επεισόδια - Χάος», *Τα Νέα*, 16. 3. 1987.
- «Επιτυχίες Ελλήνων στο Σάο Πάολο», *Η Αυγή*, 15.10.1987.
- Ευθυμίου Πέτρος, «ΠΑΣΟΚ και Αριστερά. Προβλήματα συγγένειας και διαφοράς», *Αντί*, 290 (1985).
- «Ευρωπάλια 1982», *Αντί*, 217 (1982).
- «Εχουμε γίνει διεθνώς ρεζίλι...», *Ένα*, 1 (1984).
- Ζουναλής Βασίλης, «Νέες τεχνολογίες, μύθοι και πραγματικότητα», *Ο Πολίτης*, 81-82 (1987).
- «Η δοκιμασία. Το ΝΑΙ και το ΟΧΙ στα βραβεία της Χούντας», *Αντί*, 2 (1974).
- «Η Ελλάδα έλαβε το δεύτερο βραβείο ζωγραφικής», *Φως*, 31.10.1987.

- «Η Ελλάδα απέσπασε το πρώτο βραβείο χαρακτηριστικής και το δεύτερο ζωγραφικής στη Διεθνή Μπιεννάλε Αλεξάνδρειας», *Ταχυδρόμος*, 29.1.1980.
- «Η ελληνική παρουσία στην Μπιεννάλε Βενετίας», *Τα Νέα*, 27.3.1984.
- «Η επιλογή των έργων της 12ης Πανελληνίου», *Το Βήμα*, 3.4.1973.
- «Η Πανελλήνια ζωντανεύει. Τώρα θα στεγαστεί στον ΟΛΠ», *Η Βραδυνή*, 26.8.1986.
- «Η τέχνη στην κοινωνία», *Αντί*, 70 (1977).
- Ηλιοπούλου - Ρογκάν Ντόρα, «Για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης», *Αντί*, 235 (1983).
- Ηλιοπούλου Ρογκάν Ντόρα, «Εκθέσεις Ελλήνων καλλιτεχνών στο εξωτερικό. Μια συνέντευξη με τον Αλ. Ξύδη», *Αντί*, 117 (1979).
- Ηλιοπούλου-Ρογκάν Ντόρα, «Χρονικό εκθέσεων», *Αντί*, 118 (1979).
- Ηλιοπούλου-Ρογκάν Ντόρα, «Το 30ο Συνέδριο της Διεθνούς Ένωσης Τεχνοκριτικών. Εντυπώσεις και συμπεράσματα», *Αντί*, 109 (1978).
- Ηλιοπούλου - Ρογκάν Ντόρα, «Μια συζήτηση για το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης», *Αντί*, 72 (1977).
- Ηλιοπούλου-Ρογκάν Ντόρα, «Χρονικό εκθέσεων», *Αντί*, 79 (1977).
- Ηλιοπούλου - Ρογκάν Ντόρα, «Συμπεράσματα της έρευνας», *Αντί*, 58 (1976).
- Θεολογίδου Ρένα, «Κεσσανλής κατά Ιόλα. Δημόσιος καυγάς», *Ταχυδρόμος*, 17.11.1983.
- «Θεσμόν τον εις άπαντ' εγώ θήσω χρόνον. Συνέντευξη με την Υπουργό Πολιτισμού κ. Μελίνα Μερκούρη», *Αντί*, 293 (1985).
- Θόδωρος Γλύπτης, «Φρούτα και Αγκάθια, σκέψεις που γεννιούνται από το άρθρο του κ. Ξύδη NET (εσ.) και NET (εξ.)», *Αντί*, 26-27 (1975).
- «Θυέλλα για ένα σχόλιο», *Αντί*, 18 (1975).
- «Ιδρύθηκε Κέντρο Εικαστικών Τεχνών», *Η Αυγή*, 2.10.1974.
- Ιωαννίδης Ανδρέας, «Βιομηχανική αρχαιολογία», *Αρχαιολογία*, 18 (1986).
- «Και μερικές σκέψεις», *Αντί*, 62 (1977).
- «Και νέο λαϊκιστικό άνοιγμα της Ν.Δ. στη Βουλή», *Το Βήμα*, 14.9.1985.
- Καλόγρη Παναγιώτα, Μαργαρίτη Φωτεινή, Τσακόπουλος Βάσιος, «Η βιομηχανική αρχαιολογία στον ελληνικό χώρο: μια πρώτη προσέγγιση», *Αρχαιολογία*, 18 (1986).
- Καμπουρίδης Χάρης, «Πρόσωπο ή προσωπείο; Περίεργες επιλογές, περίεργες παραλείψεις και μια Επιτροπή που δίκαια συζητείται...», *Τα Νέα*, 5.6.1987.
- Καπετανγιάννης Βασίλης, «Λαϊκισμός. Συνοπτικές σημειώσεις για μια κριτική επανεξέταση», *Ο Πολίτης*, 71 (1986).

- Καρράς Γιώργος, «ΠΑΣΟΚ ή Αριστερά», *Ο Πολίτης*, 64-65 (1983).
- Καρκαγιάννη - Καραμπελιά Βάσια, «Διανοούμενοι και εξουσία - Κουλτούρα και κριτικός λόγος», *Ο Πολίτης*, 77 (1987).
- Κατζουράκης Κυριάκος, «Η αμφισβήτηση σταμάτησε;», *Ο Πολίτης*, 139, Δεκέμβριος 2005.
- Κατημερτζή Παρασκευή, «Από το Ζάππειο στον Πειραιά και από τους παλιούς στους νέους», *Η Αυγή*, 1.2.1987.
- Κατημερτζή Παρασκευή, «Ένας ζωγράφος υπουργός Πολιτισμού! Θα ήταν μοιραίο», *Η Αυγή*, 8.11.1987.
- Καφέτση Άννα, «Εθνική Πινακοθήκη: Θεσμός και δυσλειτουργίες», *Αντί*, 397 (1989).
- Καφέτση Άννα, «Μεταμοντερνισμός και μεταπρωτοπορία ως αντιμοντερνικότητα: ένα παιχνίδι προθέσεων;», *Ο Πολίτης*, 92-93 (1988).
- Καψάλης Διονύσης, «Η έκθεση της Εθνικής Πινακοθήκης: αρχαίο πνεύμα και σύγχρονος επαρχιωτισμός», *Ο Πολίτης*, 29 (1979).
- «Κεσσανλής: Η απόφαση στο ΥΠΠΟ», *Τα Νέα*, 17.3.1987.
- «Κινδυνεύει η Πανελλήνιος», *Ελεύθερος Τύπος*, 11.3.1987.
- Κιοσσέ Χαρά, «Ο Γιάννης Παππάς στη Μπιεννάλε», *Τα Νέα*, 23 6.1978
- Κόκροφτ Εύα, «Ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός, όπλο του ψυχρού πολέμου», μετάφραση Παπαγιαννάκη Μαρίνα, *Ο Πολίτης*, 23 (1978).
- Κολλάτος Σύλλας, «Χωρίς σαματά», *Γυναίκα*, 22.2.1984.
- Κολτσιδοπούλου Άννη, «Εταιρίες και Οργανισμοί», *Αντί*, 25 (1975).
- Κοντογιάννης Γιώργος, «Τα τραγούδια του θα ζουν αλλά ο Τσιτσάνης πέθανε. Σημειώσεις για μερικές πλευρές της μουσικής ιδιοφυΐας του», *Αντί*, 253 (1984).
- Κοντόπουλος Αλέξανδρος, «Η θέση της τέχνης και του καλλιτέχνη στο σημερινό κόσμο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 135 (1966).
- Κορδομενίδης Γιώργος, «Πολιτιστική ζωή στη σύγχρονη Θεσσαλονίκη», *Αντί*, 324 (1986).
- Κοτζαμάνη Μαρία, «Γιατί ματαιώθηκε η έκθεση; Η ζωντανή ελληνική Τέχνη δεν μπήκε στην Πινακοθήκη», *Τα Νέα*, 7.2.1975.
- Κοτζαμάνη Μαρία, «Η ζωντανή ελληνική Τέχνη δεν μπήκε στην Πινακοθήκη», *Τα Νέα*, 6.2.1975.
- Κούλογλου Στέλιος, «Αφήστε τα μίσση, και πιάστε το μήνυμα της Biennale», *Αντί*, 334 (1986).
- Κουλούρη Ελισάβετ, «ΚΚΕ-ΠΑΣΟΚ. Ευκαιριακές συμπράξεις», *Αντί*, 252 (1984).

- Κουνενάκη Πέγκυ, «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές», *Η Αυγή*, Ένθετα, 27.2.2017.
- Κρέμος Παύλος, «Η Μπιενάλε της Θεσσαλονίκης. Ένας νέος θεσμός», *Ο Πολίτης*, 74 (1986).
- Κωνστάντιος Δημήτρης, «Τα Μουσεία. Ο Αρχαιολογικός χώρος και ευρήματα», *Ο Πολίτης*, 95 (1988).
- Κωνστάντιος Δημήτρης, «Η έννοια και η προοπτική της προστασίας των μνημείων», *Ο Πολίτης*, 83 (1987).
- Λάζος Χρήστος, «Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης 1985. Μια σύντομη αποτίμηση», *Αντί*, 293 (1985).
- Λεωτσάκος Γιώργος, «Το φεστιβάλ στο ναδίρ», *Αντί*, 26-27 (1975).
- Λιβαδάς Σταύρος, «Φίλαθλος - Ποδόσφαιρο - ΠΑΣΟΚ», *Ο Πολίτης*, 96 (1988).
- Λοϊζίδη Νίκη, «Η κρίση του μοντερνισμού», *Αντί*, 379 (1988).
- Λυδάκης Στέλιος, «Η ελληνική συμμετοχή εις Μπιεννάλε Βενετίας. Ο θεσμός να αναμορφωθεί ή να καταργηθεί», *Ελεύθερος Κόσμος*, 10.10.1976.
- Μαλλιώρα Κ.(:), «Πολιτιστικός τομέας και Ευρωπαϊκή Κοινότητα», *Αντί*, 380 (1988).
- Μάνος Χάρης, «Ο ίδιος ο Καραμανλής εγκαινίασε την έκθεση της ωραίας φιλενάδας του, που πατρόναρε ο αρχαιοκάπηλος φίλος του», *Αυριανή*, 17.7.1985.
- Μάνος Χάρης, «Στην Εθνική Πινακοθήκη εκτεθήκανε πίνακες του Πικασό που ο Ιόλας είχε χαρίσει στους δύο σωματοφύλακες του», *Αυριανή*, 7.5.1985.
- Μάνος Χάρης, «Ιόλας-Χαριτάκης στα χαμάμ της Ξούθου και ένα οργιώδες πάρτυ με ναρκωτικά», *Αυριανή*, 2.5.1985.
- Μάνος Χάρης, «Ανακρίθηκε στενός φίλος του Καραμανλή. Πήγαινε και ο τέως στο παλάτι των ρωμαϊκών οργίων του Ιόλα, που κατηγορείται για αρχαιοκαπηλία», *Αυριανή*, 24.4.1985.
- Μαραγκού Μαρία, Πανελλήνια Έκθεση. «Η καρδιά των εικαστικών χτυπάει στον ΟΛΠ. Τόπο στα Νιάτα», *Ελευθεροτυπία*, 1.6.1987.
- Μαραγκού Μαρία, «Τινάζεται στο αέρα η Πανελλήνια. Συμπεράσματα από τις συνελεύσεις των εικαστικών», *Ελευθεροτυπία*, 16.3.1987.
- Μαραγκού Μαρία, «Κυριαρχία των νέων», *Ελευθεροτυπία*, 13.3.1987.
- Μαραγκού Μαρία, «Δεν θα ανακοινωθούν τα ονόματα. Κόπηκε το 80% των μελών του εικαστικού επιμελητηρίου», *Ελευθεροτυπία*, 6.3.1987.
- Μαραγκού Μαρία, «Διαφωνεί και παραιτείται», *Ελευθεροτυπία*, 13.2.1987.
- Μαυρωτάς Τάκης, «Έχω τα στοιχεία της άγριας ζωγραφικής», *Το Βήμα*, 20.7.1997.
- Μαχαίρα Πόλα, «Μετά το Πάσχα η Πανελλήνια Έκθεση», *Πρώτη*, 30.1.1987.

- Μαχαίρας Γιώργος, «Βιομηχανική αρχαιολογία: η άλλη αρχαιολογία», *Αρχαιολογία*, 18 (1986).
- «Μελίνα: Να παραμείνει στη θέση του ο Μ. Αγγελάκης», *Δημοκρατικός Λόγος*, 17.2.1987.
- «Μελίνα-ποταμός εφ' όλης της ύλης», *Τα Νέα*, 15.10.1987.
- «Μια ανταπάντηση του Δημήτρη Μυταρά», *Ελευθεροτυπία*, 14.4.1988
- «Μια πολιτιστική πολιτική με μια διαφορετική άποψη, Συνέντευξη του Ιταλού βουλευτή Ρενάτο Νικολίνι στους Σημαιοφορίδη Γιώργο και Τζιρτζιλάκη Γιώργο», *Αντί*, 341 (1987).
- «Μια πρωτοβουλία για την Κύπρο», *Αντί*, 2 (1974).
- «Μ. Μερκούρη: οι Αμερικανοί μας ανοίγουν τις πόρτες υποστηρίζει η υπουργός, μετά το ταξίδι της στις ΗΠΑ», *Η Καθημερινή*, 15.10.1987.
- «Μνημειακός χώρος και περιβάλλον. Κριτική - προτάσεις του Δ.Σ. του Συλλόγου Πτυχιούχων Ιστορικών - Αρχαιολόγων», *Αντί*, 36 (1976).
- «Μνημειακός χώρος και περιβάλλον. Κριτική - προτάσεις του Δ.Σ. του Συλλόγου Πτυχιούχων Ιστορικών - Αρχαιολόγων», *Αντί*, 36 (1976).
- Μόρτογλου Ηλιάνα «Χαστούκι στους νέους», *Ριζοσπάστης*, 23.4.1986.
- Μόσχου Λήδα, «Τα Ελγίνεια και τα γηγενή», *Αντί*, 293 (1985).
- Μπακογιαννοπούλου Σάντρα, «Αναγνώριση στο Σάο Πάολο», *Το Βήμα*, 25.10.1987.
- «Μπολόνια 2 Αυγούστου. Ένα χρόνο μετά τη σφαγή, η νεολαία διαδηλώνει στους δρόμους», *Θούριος*, 146 (1981).
- «Μυταράς καταγγέλλει Κεσσανλή», *Τα Νέα*, 7.4.1988.
- «Να μην επιμείνει στην παραίτησή του», *Η Βραδυνή*, 17.2.1987. «Ανακάλεσε την παραίτησή του», *Τα Νέα*, 19.2.1987.
- «Νέα επιστολή Κεσσανλή και Παρέμβαση», *Τα Νέα*, 18.4.1988.
- Εύδης Αλέξανδρος, «Πολιτιστική Αθήνα και Εικαστικά Ι», *Αντί*, 296 (1985).
- Εύδης Αλέξανδρος, «N.E.T (εσ.) και NET (εξ.). Σκέψεις για συζήτηση», *Αντί*, 25, 1975.
- Εύδης Αλέξανδρος, «N.E.T (εσ.) και NET (εξ.). Σκέψεις για συζήτηση» (2η συνέχεια), *Αντί*, 26-27, 1975.
- Εύδης Αλέξανδρος, «Κριτική στην 13η Πανελλήνια Έκθεση», *Αντί*, 22, 1975.
- Εύδης Αλέξανδρος, «Σχόλιο γύρω από μια έκθεση», *Αντί*, 22 (1975).
- Εύδης Αλέξανδρος, «Πανελλήνια. Πρώτες εντυπώσεις», *Αντί*, 22 (1975).
- Εύδης Αλέξανδρος, «Εικαστικό χρονικό», *Αντί*, 17 (1975)

- Εύδης Αλέξανδρος «Πανελληνίου συνέχεια...», *Αντί*, 15 (1975).
- Εύδης Αλέξανδρος, «Σκέψεις και προτάσεις για μια πολιτική των τεχνών», *Αντί*, 14, 1975.
- Εύδης Αλέξανδρος, «Για την Πανελλήνια: Η λύση είναι να αναβληθεί», *Αντί*, 12 (1975).
- Εύδης Αλέξανδρος, «Γύρω από τα Εθνικά Βραβεία», *Το Βήμα*, 16.1.1973.
- «Οι δικοί μας άνθρωποι στην Μπιενάλε», *Τα Νέα*, 2.6.1982.
- «Οι εικαστικοί στο ΥΠΠΟ», *Τα Νέα*, 19.3.1987.
- «Οι κομμένοι θα εκθέσουν στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου», *Η Βραδυνή*, 13.3.1987.
- Οικονομικός, «Οι δαπάνες του δημοσίου και τα λουκάνικα», *Αντί*, 365 (1988).
- «Ο Κεσσανλής απαντά...», *Τα Νέα*, 8.4.1988.
- «Ο Ν. Κεσσανλής απαντά», *Ελευθεροτυπία*, 8.4.1988.
- «Ουδεμία αντίθεση του υπουργού Πολιτισμού για τον Ελληνικό Μήνα», *Το Βήμα*, 20.9.1975.
- «Ο υπουργός Πολιτισμού στον Ελληνικό Μήνα του Λονδίνου», *Η Αυγή*, 20.9.1975
- «Ο χαρακτήρας Γ. Βαρλάμος αρνείται την χορηγία. Και ο Γιάννης Σπυρόπουλος εξηγεί γιατί δέχθηκε το Εθνικό Βραβείο», *Το Βήμα*, 5.1.1973.
- «Όχι στην Πα...μελίνια έκθεση! Ξεσηκώθηκαν οι εικαστικοί», *Μεσημβρινή*, 17.3.1987.
- Παναγιώτου Γιώργος, «Η δραστηριότητα του ΥΠΠΕ στο κοινοβούλιο», *Αντί*, 227 (1983).
- Παπαδοπούλου Τέτα, «Αλαίν Φίνκιελκροτ: Ζούμε στην εποχή της πολιτιστικής βιομηχανίας», *Αντί*, 368 (1988).
- Παραπονιάρη Μαίρη, «Ο Ελληνικός Μήνας: Καλός αλλά λίγος», *Η Ακρόπολις*, 11.11.1975.
- «Παραιτήθηκε ο πρόεδρος του Εικαστικού Επιμελητηρίου. Διαφωνεί για την Πανελλήνια Έκθεση», *Η Καθημερινή*, 14.2.1987.
- «Παραιτήθηκε ο πρόεδρος του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου», *Πρώτη*, 13.2.1987.
- «Παραιτήσεις - κόντρες στο ΕΚΕ», *Τα Νέα*, 13.2.1987.
- Πάρλας Κώστας, «Ελληνικός Μήνας: Έναρξη και οι πρώτες διαπιστώσεις», *Το Βήμα*, 12.11.1975.
- Πάρλας Κώστας, «Ελληνικός Μήνας, Μια σημαντική εκδήλωση στο Λονδίνο», *Το Βήμα*, 18.8.1975.

- «Πεντάωρη εκρηκτική συνεδρίαση χωρίς κανένα αποτέλεσμα!», *Μεσημβρινή*, 12.3.1987.
- Πετρής Γιώργος, «Το ΚΕΤ: επιτυχίες και ελλείψεις», *Αντί*, 59 (1976).
- Πετρής, Γιώργος «Η έκθεση στο Φεστιβάλ της ΚΝΕ», *Αντί*, 55 (1976).
- Πετρής Γιώργος, «Η αφηρημένη Τέχνη κ' Εμείς», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 45 (1958).
- «Πήραμε για τρίτη φορά διεθνές βραβείο», *Η Ακρόπολις*, 29.1.1980.
- Προβελέγγιος Άρης, «Γύρω από την αφηρημένη τέχνη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 44 (1958).
- Ραπίτου Αθηνά, «Διεθνές Φεστιβάλ Πάτρας 1986. Κάτι...γίνεται στην Πάτρα», *Εξόρμηση*, 3.8.1986.
- Σβορώνου Σοφία, «Η τέχνη στα εργοστάσια», *Αντί*, 21 (1975).
- Σημαιοφορίδης Γιώργος, Τζιρτζιλάκης Γιώργος (επιμ.), «Μετά(το)μοντέρνο», *Θέματα χώρου+τεχνών*, 16 (1985).
- Σημαιοφορίδης Γιώργος, «Η κρυφή γοητεία του Πνευματικού Κέντρου Αθηνών», *Ο Πολίτης*, 42 (1981).
- «Σκοτεινός ο Ελληνικός Μήνας στο Λονδίνο», *Επίκαιρα*, 21.8.1975.
- Σόρογκας Σωτήρης, «Σημειώσεις για μερικά αδιέξοδα του σύγχρονου εικαστικού χώρου», *Αντί*, 248 (1983).
- Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Μαρία Καραβέλα: Οι θεατές θα είναι μέσα στο έργο. Αποκέντρωση και απομυθοποίηση της τέχνης», *Η Καθημερινή*, 26.9.1977.
- Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Άνοιγμα σε μια όσο γίνεται πιο πλατιά συμμετοχή του λαού στην αισθητική καλλιέργεια», *Αντί*, 58 (1976).
- Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Η Μπιεννάλε της Βενετίας και η συμμετοχή της Ελλάδος από το 1938. Με ποια πληρότητα αντιπροσωπεύεται η ελληνική τέχνη στο εξωτερικό», *Η Καθημερινή*, 4.7.1976
- Σπηλιάδη Βεατρίκη, «Τα Παναθήναια της παγκόσμιας γλυπτικής», *Η Αυγή*, 22.8.1965.
- Σταύρακας Δημήτρης, «Λογοκρισία: Κριτική του θεσμού ή κριτική των θεσμών», *Αντί*, 36, 1976.
- Στεφανίδης Μάνος, «Μια Πανελλήνια Έκθεση χωρίς τους Πανέλληνες», *Η Αυγή* της Κυριακής, 21.6.1987.
- «Στην Μπιεννάλε Αλεξάνδρειας», *Η Βραδυνή*, 17.12.1984.
- «Στον Γ. Νικολαΐδη Α΄ Βραβείο Γλυπτικής», *Η Ακρόπολις*, 1.4.1978.
- «Στον ΟΛΠ η Πανελλήνια Έκθεση. Το Ζάππειο θα παραχωρείται μόνο για δραστηριότητες της ΕΟΚ», *Ριζοσπάστης*, 26.8.1986.

- «Στον ΟΛΠ η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση», *Η Καθημερινή*, 26.8.1986.
- Στρούζα Έφη, «Περί σχέσεων και θέσεων της τέχνης», *Αντί*, 337 (1987).
- Στρούζα Έφη, «Ο Δορυφόρος Παρθενώνας;», *Αντί*, 75 (1977).
- «Συνάντηση πολιτιστικών υπερδυνάμεων στην Ελλάδα», *Ελευθεροτυπία*, 15.10.1987.
- «Συνέντευξις του κ. Γκρας επί της καταστάσεως εις την Ελλάδα. Απήντησεν εις ερωτήσεις. Δηλώσεις του κ. Σταματόπουλου», *Μακεδονία*, 24.3.1972.
- Τερζάκης Φώτης, «Υπάρχει η μεταμοντέρνα συνθήκη;», *Ο Πολίτης*, 91 (1988).
- «Τέσσερις Έλληνες στη Μπιεννάλε του Σάο Πάολο», *Η Βραδυνή*, 15.10.1987.
- Τζιρτζιλιάκης Γιώργος, «Πολυμορφισμοί και συζεύξεις», *Αντί*, 334 (1986).
- «Την Άνοιξη του 1987 στον ΟΛΠ θα γίνει η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση», *Η Αυγή*, 26.8.1986.
- «Το Α΄ Βραβείο Γλυπτικής πήρε ο Γ. Νικολαΐδης», *Η Καθημερινή*, 1.4.1978.
- «Το ελληνικό περίπτερο διαπρέπει στην Μπιενάλε», *Το Βήμα*, 24.6.1984.
- «Το Πνευματικό Τρίγωνο στο κέντρο της Αθήνας», *Η Αυγή*, 8.6.1976.
- «Το πρόγραμμα της Νέας Δημοκρατίας. Ριζικές μεταρρυθμίσεις σε όλους τους τομείς», *Η Καθημερινή*, 29.9.1974
- «Το πρόσωπο της ελληνικής τέχνης», *Θέματα Χώρων + Τεχνών*, 7 (1976).
- «Το πρόσωπο της ελληνικής τέχνης», *Θέματα Χώρων + Τεχνών*, 8 (1977).
- «Το συνέδριο για τον μεταμοντερνισμό. Post modern ή Post mortem;», *Αντί*, 368 (1988).
- «Υποχώρησε ο Μιχάλης Αγγελάκης», *Έθνος*, 19.2.1987.
- «Φεύγει διαμαρτυρόμενος από την Πανελλήνια», *Ελευθεροτυπία*, 12.2.1987.
- Φιλίππου Γ. (;) «Επιχείρηση ποδόσφαιρο: Πολλαπλά ωφέλιμη», *Αντί*, 379 (1988).
- Φλώρος Γιάννης, «Η πρόκληση του ΠΑΣΟΚ και η πασοκοποίηση της κομμουνιστικής Αριστεράς», *Αντί*, 287 (1985).
- Χαΐνης Γιάννης, «Η κριτική των εικαστικών τεχνών», *Η Αυγή*, 25.3.1961
- Χατζηγιαννάκη Άννα, «Παραιτήθηκε ο πρόεδρος του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος», *Ελεύθερος Τύπος*, 13.2.1987.
- Χ.Γ.Λ., «Δημοπρασίες, η νέα μόδα. Το χρηματιστήριο της τέχνης», *Αντί*, 337 (1987).
- Χριστάκης Λεωνίδας, «Η αφηρημένη Τέχνη και οι Αμερικανοί», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 44 (1958).
- Χριστόπουλος Κώστας, «Η τέχνη μετά το τέλος της», *Η Αυγή*, 5.9.2010.

- Χριστοφύλου Μάρθα-Έλλη, «Η καταλυτική επίδραση της δικτατορίας», *Η Καθημερινή*, Ένθετο *Επτά Ημέρες*, 9.1.2005.
- «Χρυσό μετάλλιο στην Ελλάδα», *Ελεύθερος Τύπος*, 18.12.1984.

Δ. ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ

- Βαμβακάς Βασίλης, «Η καταναλωτική κοινωνία», *Η Καθημερινή*, 19.1.2014. doi: <https://www.kathimerini.gr/world/552735/i-katanalotiki-koinonia/>
- Επτακοίλη Τασούλα, «Τα κάστρα της βιομηχανίας αναζητούν νέο ρόλο», *Η Καθημερινή*, 11.5.2022. doi: <https://www.kathimerini.gr/culture/561852178/ta-kastratis-viomichanias-anazitoy-n-neo-rolo/>
- «Έφυγε ένας Γερμανός φίλος της Ελλάδας και της δημοκρατίας», *Η Καθημερινή*, 17.1.2006. doi: <https://www.kathimerini.gr/culture/239132/efyge-enas-germanos-filos-elladas-kai-dimokratias/>.
- Κάντα Άννα Μαρία, «Τα μουσεία και η μουσειολογία στη σύγχρονη κοινωνία. Νέες προκλήσεις, νέες σχέσεις (Μέρος Ε΄). Η έννοια του μουσείου και της συλλογής ως πεδίο αναφοράς της Θεσμικής Κριτικής», *Αρχαιολογία*, 15.9.2014. doi: <https://www.archaiologia.gr/blog/2014/09/15/%cf%84%ce%b1-%ce%bc%ce%bf%cf%85%cf%83%ce%b5%ce%af%ce%b1-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%b7-%ce%bc%ce%bf%cf%85%cf%83%ce%b5%ce%b9%ce%bf%ce%bb%ce%bf%ce%b3%ce%af%ce%b1-%cf%83%cf%84%ce%b7-%cf%83%cf%8d%ce%b3%cf%87-6/>.
- Κολώνας Χρήστος, Βιομηχανία: «Η αποβιομηχάνιση της χώρας μέσα από αριθμούς και επώνυμα μάρκες», *Οικονομικός Ταχυδρόμος*, 12.3.2023. doi: <https://www.ot.gr/2023/03/12/oikonomia/viomixania/viomixania-i-apoviomixanistis-xoras-mesa-apo-arithmous-kai-eponymes-markes-grafimata/>
- Κουνενάκη Πέγκυ, «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές», *Η Αυγή*, Ένθετα, 27.2.2017. doi: https://www.avgi.gr/entheta/230647_neoi-ellines-realistes.
- Κωστόπουλος Τάσος «Το φάντασμα της Ιστορίας. Ο Κομματάρχης Πρόεδρος», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 10.7.2016. doi: https://www.efsyn.gr/arheio/fantasma-tis-istorias/75664_o-kommatarhis-proedros
- Melabruzzi Maurizio e Petrone Giada (a cura di), «Meraviglioso Urbano: Trent'anni di Estate Romana» στο Minoli Giovanni, *La Storia Siamo Noi*, RAI Educational 2007. doi: <https://www.youtube.com/watch?v=IDpfzHGaaFs>
- Μουτσόπουλος Θανάσης, «Η τέχνη στα χρόνια του ΠΑΣΟΚ», *Fragile*, 14.12.2022. doi: <https://fragilemag.gr/i-texni-sta-xronia-toy-pasok/>.
- Μόρτογλου Ηλιάνα, «Από το μαύρο της σιωπής στο αιματηρό κόκκινο», *Ριζοσπάστης*, Ένθετο 7 μέρες μαζί, 16.11.2003. doi: <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=2047339>.

- Παπαδογιάννης Νικόλαος, «Ο πολιτισμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης», στο *Μεταπολίτευση 1974-1989*, Διαδικτυακό αφιέρωμα, Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας, 2020, doi: <http://metapolitefsi.com>
- Παπαδογιάννης Νικόλαος, «Ο πολιτισμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης», στο *Μεταπολίτευση 1974-1989*, Διαδικτυακό αφιέρωμα, *Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας*, 2020, doi: <http://metapolitefsi.com>.
- Παρίδης Χρήστος, «Αλέξανδρος Ιόλας: Το εξέχον θήραμα του αυριανισμού», *Lifo.gr*, 8.6.2020. doi: <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/alexandros-iolas-exehon-thirama-toy-ayrianismoy-0>.
- Ποιμενίδου Αντιγόνη - Δέσποινα, «Αναβάθμιση της πολιτιστικής πολιτικής», *Η Καθημερινή*, 3.5.2021. doi: <https://www.kathimerini.gr/politics/561349981/anavathmisi-tis-politistikis-politikis/>.
- Πούλου Μαρία, «Ο διάλογος Χαΐνη - Κόττου για την τεχνοκριτική και η Ομάδα τέχνης α'», *Η Αυγή*, 22.9.2013. doi: https://www.avgi.gr/politiki/67623_o-dialogos-haini-kottou-gia-tin-tehnokritiki-kai-i-omada-tehnikis.
- Πουρνάρα Μαργαρίτα, «Δεκαετία '80: τόσο κοντά, τόσο μακριά...», *Η Καθημερινή*, 18.2.2007. doi: <https://www.kathimerini.gr/culture/277863/dekaetia-80-toso-konta-toso-makria/>.
- Σουλιώτης Νίκος, *Ερευνώντας τις πολιτιστικές υποδομές της Αθήνας: Οι χώροι των ιδιωτικών ιδρυμάτων μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα (περίοδος 1980-2005)*, ΕΚΚΕ, Αθήνα 2008. doi: <https://doi.org/10.17902/ekke-WP-14-GR>.
- Τριανταφύλλου Γιώργος, «Για το νέο Μουσείο Κώστα Τσόκλη στην Τήνο. Η δημιουργική πορεία δύο φίλων». triantafylloug.blogspot.com, 9.10.2010. doi: http://triantafylloug.blogspot.com/2010/10/blog-post_08.html.
- Τσακαρέλου Ιωάννα, «Χώροι σε επανάχρηση: η αρχιτεκτονική επανασυστήνεται, η τέχνη αυτοπροσδιορίζεται, το αστικό τοπίο εμπλουτίζεται», *Maxmag*, 17.2.2023. doi: <https://www.maxmag.gr/politismos/mousia/choroi-se-epanachrisi-i-architektoniki-epanasystinetai-i-techni-aytoprosdiorizetai-to-astiko-topio-employtizetai/>
- Τσερές Δημήτρης, Γερασίμου Μεσσήνης Σωτήρης (1930-2017), *AromaLefkadas*, 12.4.2017. doi: <https://aromalefkadas.gr/%CF%83%CF%89%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B7%CF%82-CE%B3%CE%B5%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%BC%CE%BF%CF%85-%CE%BC%CE%B5%CF%83%CF%83%CE%AE%CE%BD%CE%B7%CF%82-1930-14-02-2017/>
- Χατζηβασιλείου Ευάνθης, «Η ίδρυση της Νέας Δημοκρατίας», *Η Καθημερινή*, 11.5.2020. doi: <https://www.kathimerini.gr/politics/1077618/i-idrysi-tis-neas-dimokratias/>.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ



Παράσταση πειραματικού θεάτρου, Parco Centrale. Ρωμαϊκό Καλοκαίρι, 1979. Πηγή:
Αρχείο Purini - Thermes.



Κινηματογραφική προβολή στο Κολοσσαίο. Ρωμαϊκό Καλοκαίρι, 1981. Πηγή:
<https://it.wikipedia.org/>



Παράσταση των Allen Ginsberg και Peter Orlovsky στο Διεθνές Φεστιβάλ Ποίησης.
Ρωμαϊκό Καλοκαίρι, 1979. Πηγή: <https://it.wikipedia.org/>



Ο Νίκος Παπάζογλου στο «Αντι-Φεστιβάλ». Τεχνοχώρος (πρώην παγοποιείο του Φιξ), Μάρτιος 1982. Πηγή: ΑΣΚΙ.



Γιάννης Παππάς, *Ελευθέριος Βενιζέλος*, 1967-1969, ορείχαλκος, Πάρκο Ελευθερίας, Αθήνα. Φωτογραφία από τα εγκαίνια της ανέγερσης του ανδριάντα. Πηγή: <https://aristeia.news/>

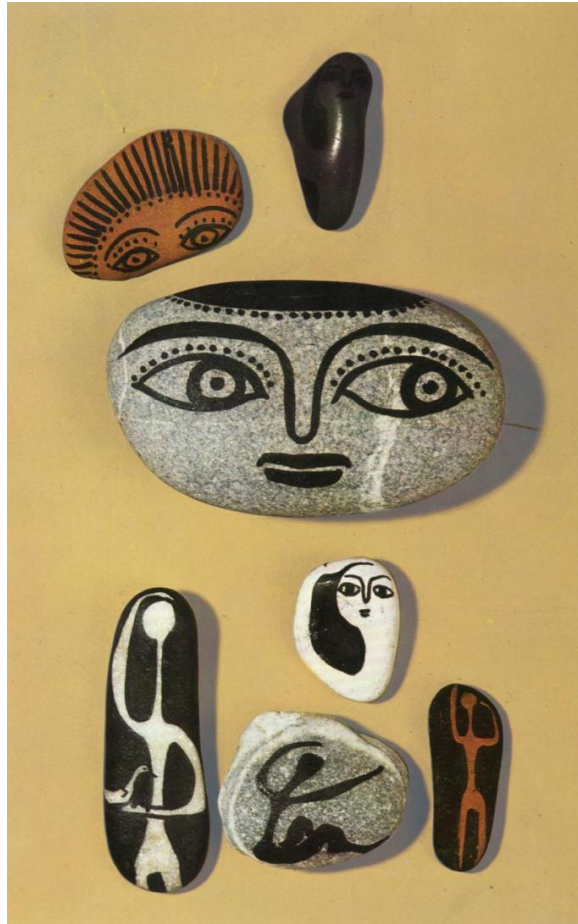


Κώστας Κουλεντιανός, *Ο αθλητής*, 1963, σίδηρο, 205x110x60 εκ. Πλατεία Λαμπράκη, Μπολόνια, Ιταλία. Πηγή: <https://saluspace.eu/>



Φωτογραφία από τα εγκαίνια της ανέγερσης του γλυπτού του Κώστα Κουλεντιανού, *Ο αθλητής*, στη μνήμη του Γρηγόρη Λαμπράκη, Σεπτέμβριος 1971, Μπολόνια, Ιταλία.

Πηγή: <https://saluspace.eu/>



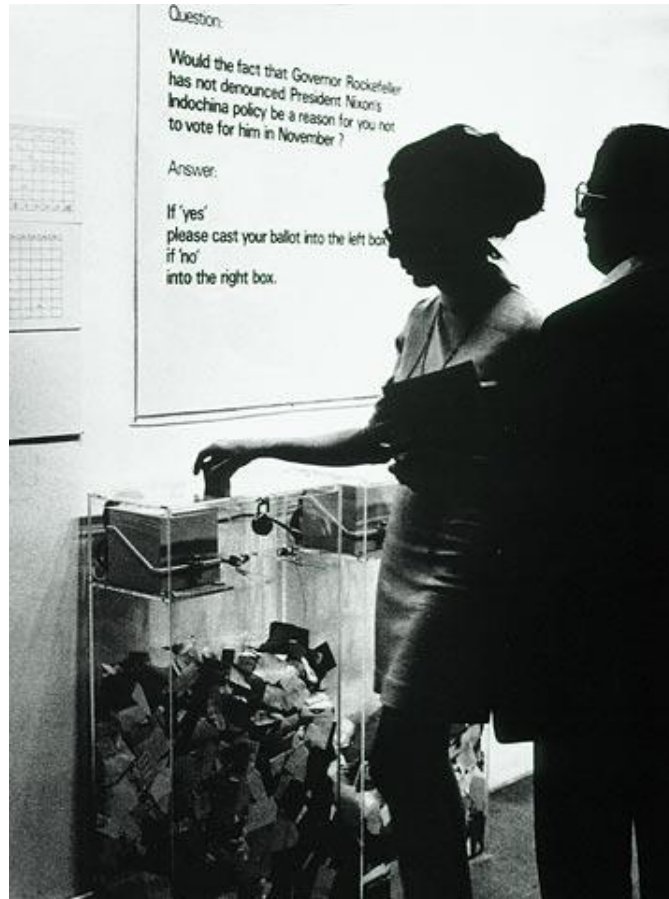
Βάσω Κατράκη, Ζωγραφισμένα βότσαλα της εξορίας, Γιούρα 1967. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Διαδήλωση διαμαρτυρίας μπροστά από το Ελληνικό Περίπτερο κατά τη διάρκεια των εγκαινίων της ελληνικής συμμετοχής στη Μπιενάλε Βενετίας του 1968. Πηγή: <https://unclosed.eu/>



Δημοσθένης Κοκκινίδης, *Ιούλιος 1967*, από τη σειρά «*Των δε κακών μνήμη...1967 - 1997*», ακρυλικό σε χαρτόνι συσκευασίας κολλημένο σε κόντρα πλακέ θαλάσσης, 60x120 εκ. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Hans Haache, *MoMA poll*, 1970, εγκατάσταση,

«Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina Policy be reason for your not voting him in November?» Πηγή:

<https://www.wikiart.org/>



Βλάσης Κανιάρης, *Ανάκριση*, 1969, συρμάτινο πλέγμα, γυψόγαζα, σακάκι και γαρύφαλλα σε γύψινη πλάκα, 85x74x29 εκ. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



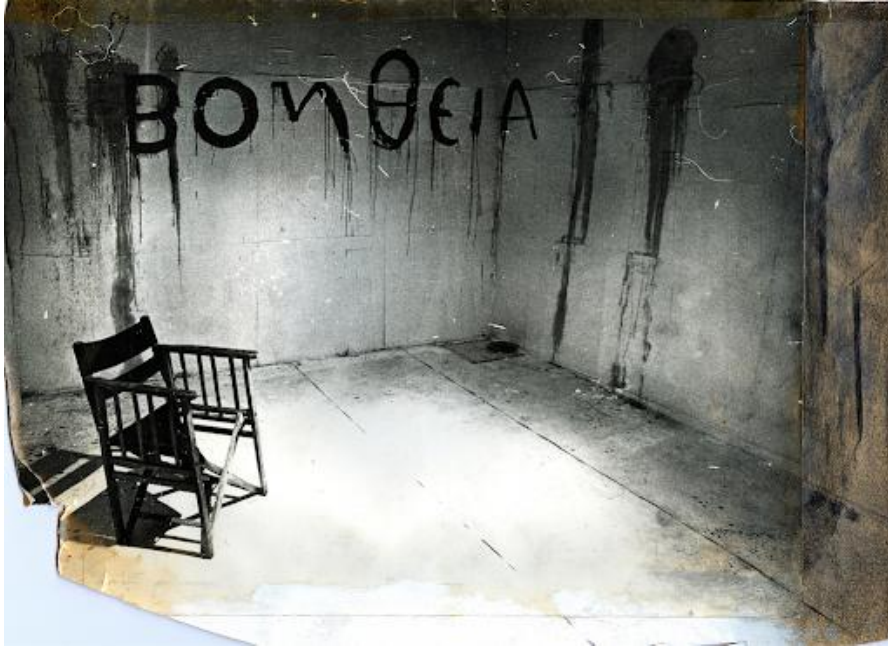
Δημήτρης Μυταράς, *Ελληνικό τοπίο και δόξα*, 1972, ακρυλικό, 300x200 εκ.
(Ελληνική συμμετοχή στην 36η Μπιενάλε Βενετίας, 1972). Πηγή: ΥΠΠΟ.



Δημήτρης Αληθινός, *Ένα συμβάν*, εγκατάσταση - δράση, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ωρα», Αθήνα 1973. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Ηλίας Δεκουλάκος, *Χωρίς τίτλο*, 1972, enamel, 181x181 εκ. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



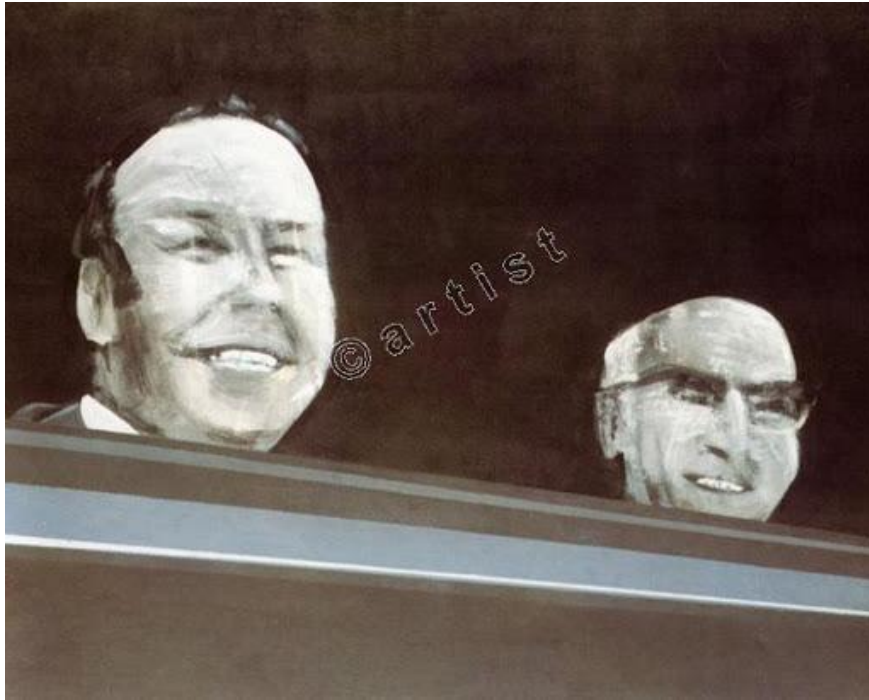
Μαρία Καραβέλα, Περιβάλλον - δράση - εγκατάσταση, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών - Χίλτον, Αθήνα 1971. Πηγή: <https://freedomgrece.blogspot.com/>



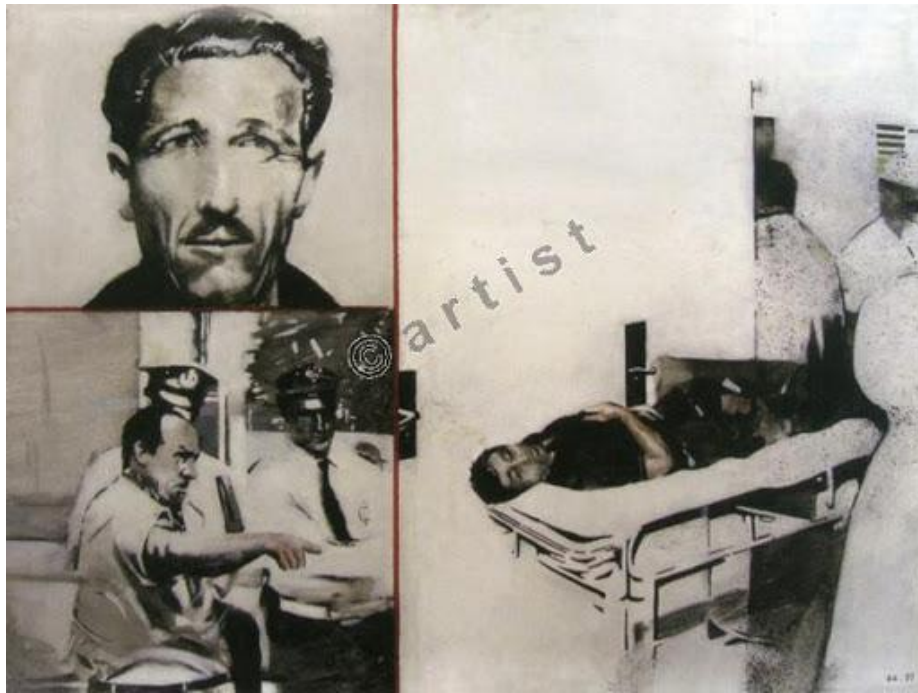
Αφίσα της έκθεσης των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών στο Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα
1972. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Γιάννης Βαλαβανίδης, *Χωρίς τίτλο*, 1973, Τέμπερα σε χαρτί, 37x40 εκ. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Κλεοπάτρα Δίγκα, *Πολιτικοί*, 1972, ακρυλικό, 55x75 εκ. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Κυριάκος Κατζουράκης, *Ατύχημα*, 1971, λάδι σε μουσαμά, 100x120 εκ. Πηγή:
Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Χρόνης Μπότσογλου, *Φρίζα*, 1972, 18πτυχο, τέμπερα και ακρυλικό, 65x900 εκ.
Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Γιάννης Ψυχοπαίδης, *Οι τελευταίες ειδήσεις*, 1971, λάδι, 53x50 εκ. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής και ο Κωνσταντίνος Τρυπάνης επιθεωρούν την εκτέλεση έργων στην περιοχή της Ακρόπολης. Πηγή: Αρχείο Ιδρύματος Κ. Καραμανλή.



Φωτογραφικό στιγμιότυπο από τα εγκαίνια της Εθνικής Πινακοθήκης, 17 Μαΐου 1976. Πηγή: Αρχείο ΕΠΜΑΣ.



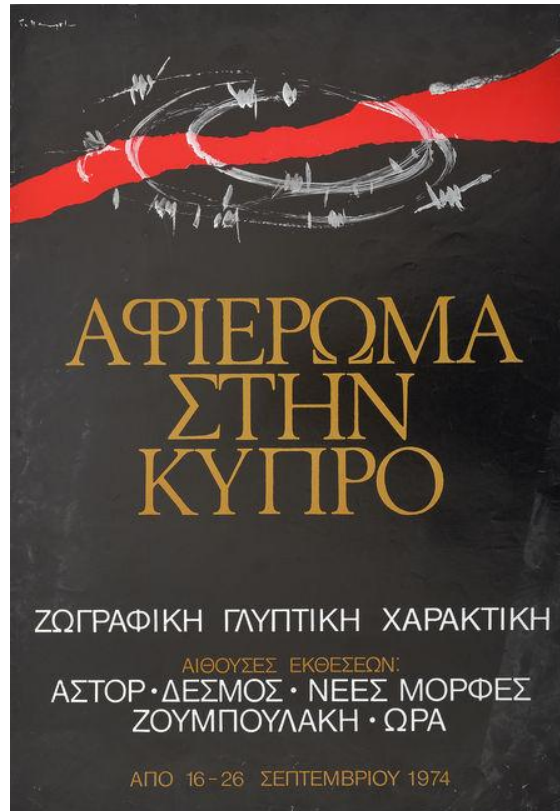
Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής προεδρεύει σύσκεψης στο ΥΠΠΕ για την προαγωγή των τεχνών, 29 Απριλίου 1977. Πηγή: Αρχείο Ιδρύματος Κ. Καραμανλή.



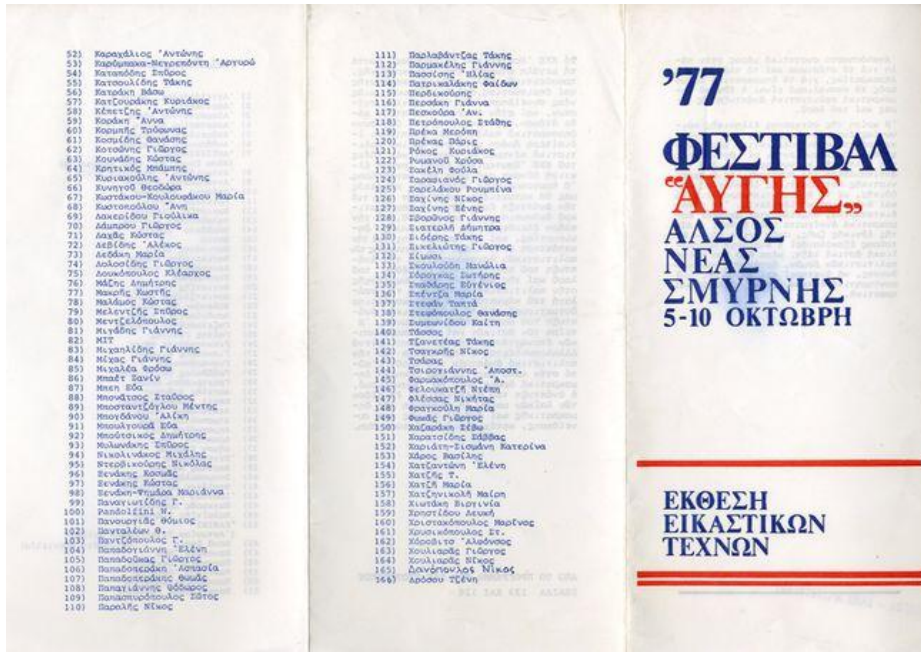
Περίηγηση στους νέους χώρους του Ωδείου Αθηνών, 9 Σεπτεμβρίου 1979. Πηγή:
Αρχείο Ιδρύματος Κ. Καραμανλή.



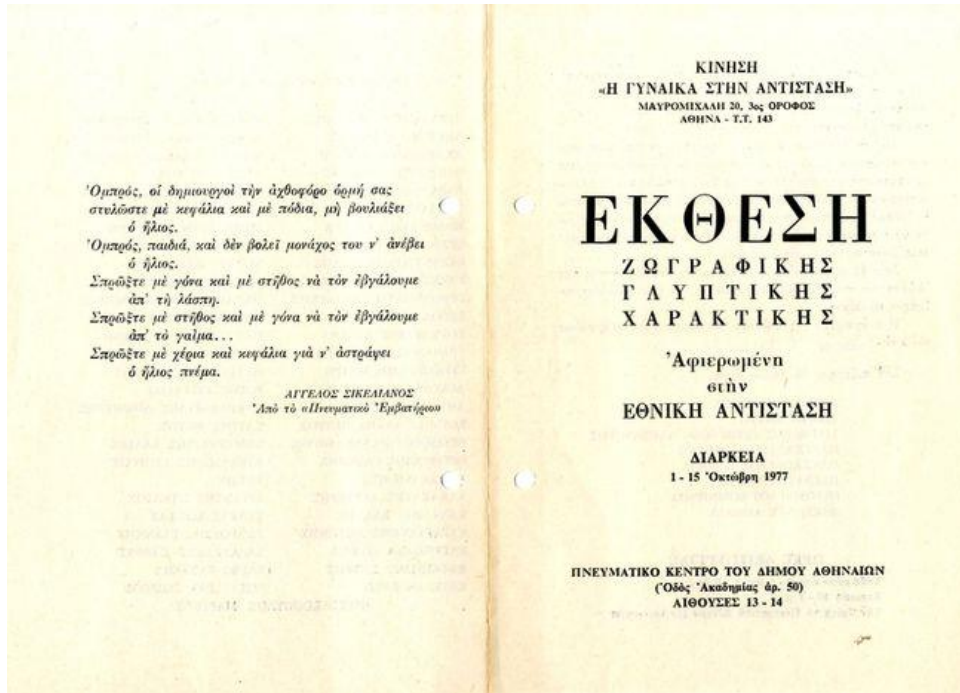
Ενημέρωση για την κατασκευή του Πολιτιστικού Κέντρου Αθηνών, 9 Μαΐου 1981. Πηγή: Αρχείο Ιδρύματος Κ. Καραμανλή.



Αφίσα των εκθέσεων που συνδιοργάνωσαν οι ιδιωτικές αίθουσες τέχνης για την τραγωδία της Κύπρου, 1974. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Ενημερωτικό φυλλάδιο της εικαστικής έκθεσης στο 1ο Φεστιβάλ της «Αυγής», 1977. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Ενημερωτικό φυλλάδιο της έκθεσης για την Εθνική Αντίσταση που διοργάνωσε η Κίνηση «Η Γυναίκα στην Αντίσταση», 1977. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.

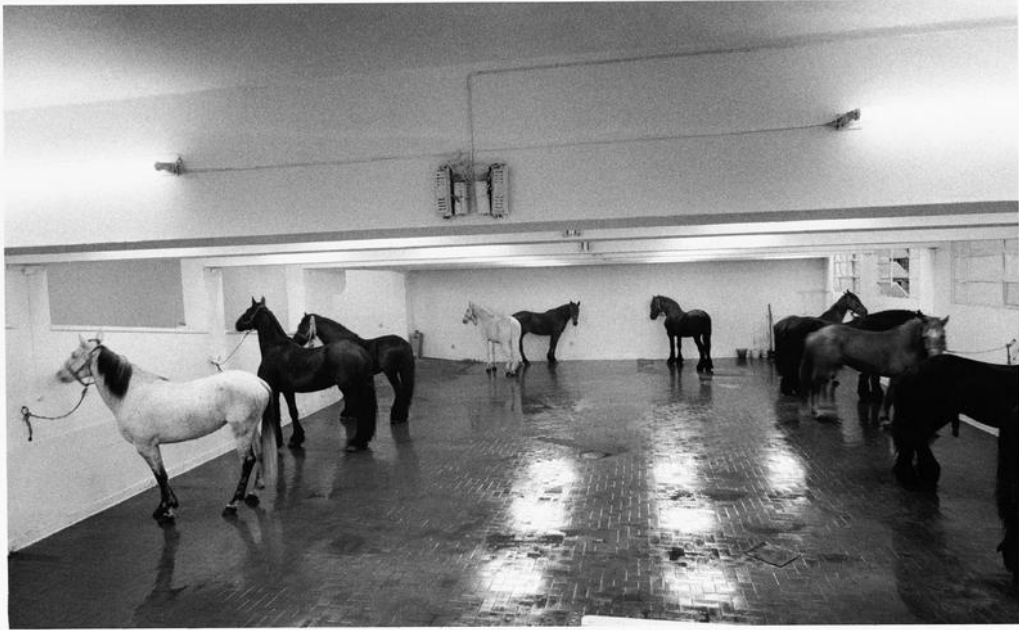
**Stephen Antonakos
Vlassis Caniaris
Chryssa
Jannis Kounellis
Pavlos
Lucas Samaras
Takis
Costas Tsoclis**

An exhibition at the
Institute of Contemporary Arts
Nash House, 12 Carlton House Terrace
London SW1
Tel: 01-930-6393
5 November – 4 December 1975
Weekdays 12-8 Sundays 2-6

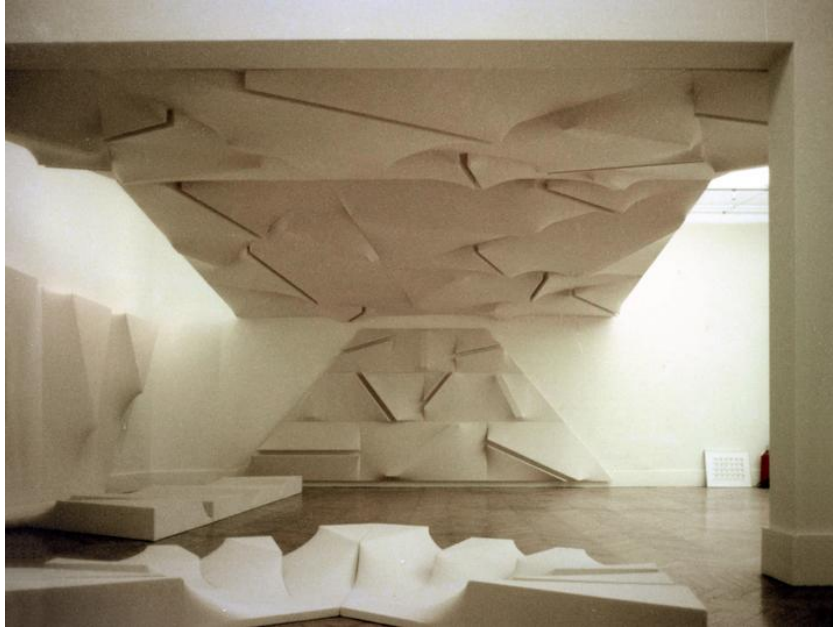
Αφίσα της έκθεσης «Οκτώ καλλιτέχνες, οκτώ τάσεις, οκτώ Έλληνες» που έλαβε χώρα στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης (ICA) στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του «Ελληνικού Μήνα» στο Λονδίνο, 1975. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Εξώφυλλο καταλόγου της έκθεσης σύγχρονης ελληνικής τέχνης στο Hakone της Ιαπωνίας, 1976. Πηγή: Αρχείο ΥΠΠΟ.



Γιάννης Κουνέλλης, «άτιτλο», Galleria L'Attico, Ρώμη 1969. Πηγή:
<https://www.arte.it/>



Άποψη του Ελληνικού Περιπτέρου (τμήμα της εικαστικής εγκατάστασης του Μιχάλη Μιχαηλίδη) στην 37η Μπιενάλε Βενετίας, 1976. Πηγή: Αρχείο ΥΠΠΟ.



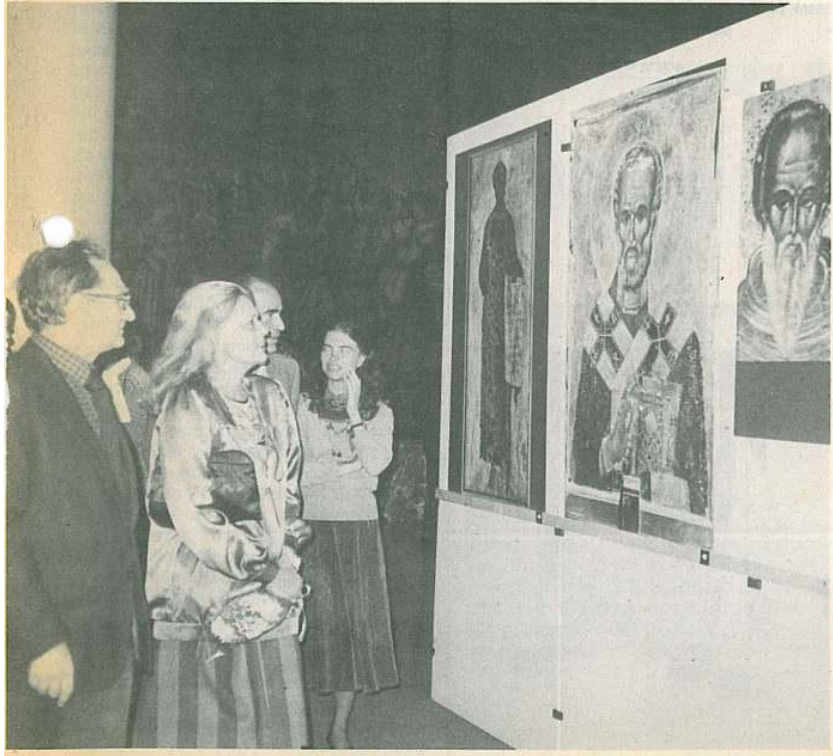
Φωτογραφικό στιγμιότυπο από τα εγκαίνια της έκθεσης του Παύλου στην 39η Μπιενάλε Βενετίας, 1980. Πηγή: Αρχείο ΥΠΠΟ.



Άποψη του εκθεσιακού χώρου που φιλοξένησε τη συμμετοχή Ελλήνων καλλιτεχνών στην Παμβαλκανική Έκθεση Βουκουρεστίου, 1980. Πηγή: Αρχείο ΥΠΠΟ.



Φωτογραφικά στιγμιότυπα από την περφόρμανς «Περικύκλωμα Κοκκινιά 1979 - Κοκκινιά 2017» της Μαίρης Ζυγούρη, documenta 14, Απρίλιος 2017. Πηγή: <https://www.documenta14.de/>



Η υπουργός Πολιτισμού επισκέπτεται στις Βρυξέλλες έκθεση αφιερωμένη στη βυζαντινή τέχνη. Πηγή: Αρχείο Europalia, Archive - Hellas 1982.



Φυλλάδιο της έκθεσης Τέχνη και Δικτατορία, Ευρωπαϊα, Βρυξέλλες 1982. Αρχείο Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Εγκαίνια της 41ης Μπιενάλε Βενετίας, 1984. Πηγή: Αρχείο ΥΠΠΟ.



Εσωτερική άποψη του ελληνικού περιπτέρου στην 41η Μπιενάλε Βενετίας, 1984. Πηγή: Αρχείο ΥΠΠΟ.



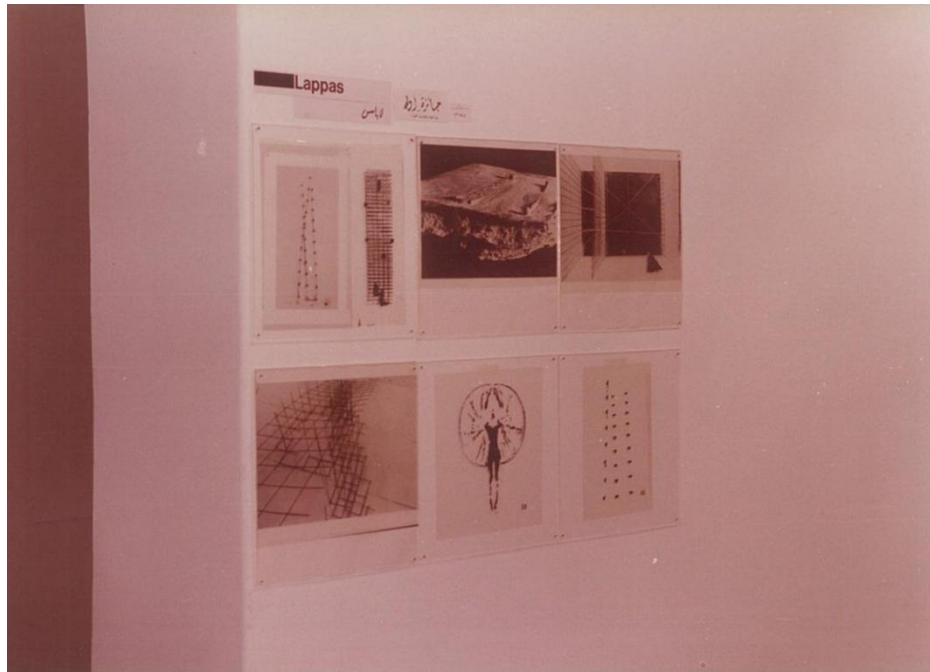
Επίσκεψη στην Ακρόπολη κατά την τελετή εγκαινίων της «Αθήνας, Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης», 21 Ιουνίου 1985. Πηγή: Αρχείο Ιδρύματος Μελίνα Μερκούρη.



Συνάντηση του Γάλλου υπουργού Πολιτισμού Jack Lang με τη Μελίνα Μερκούρη κατά τη διάρκεια των εγκαινίων της «Αθήνας, Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης». Πηγή: Αρχείο Ιδρύματος Μελίνα Μερκούρη.



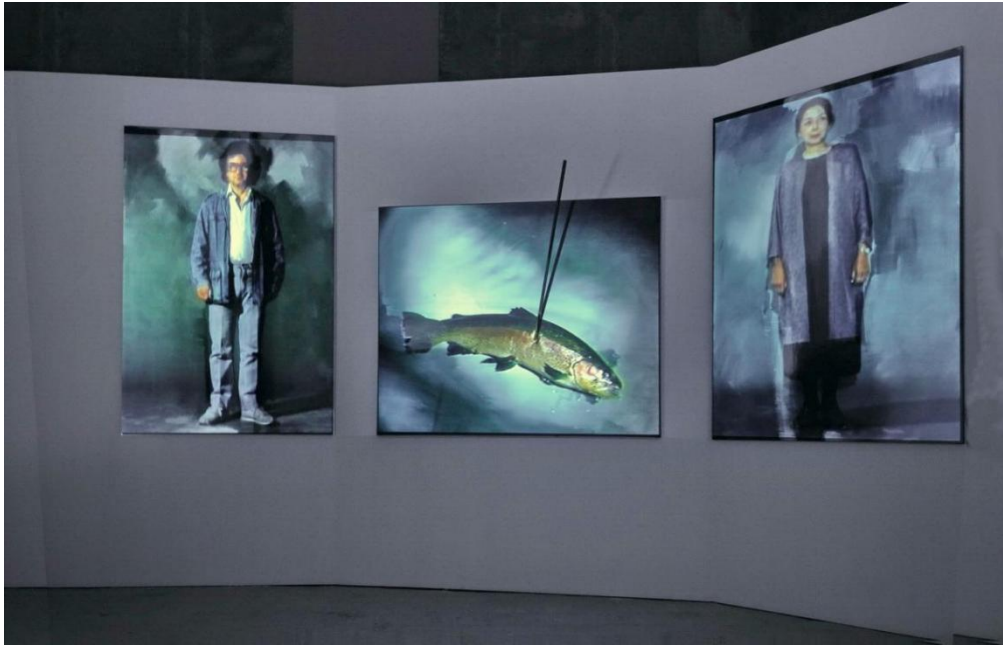
Εγκαίνια της 15ης Μπιενάλε Αλεξάνδρειας, 1985. Πηγή: Αρχείο ΥΠΠΟ.



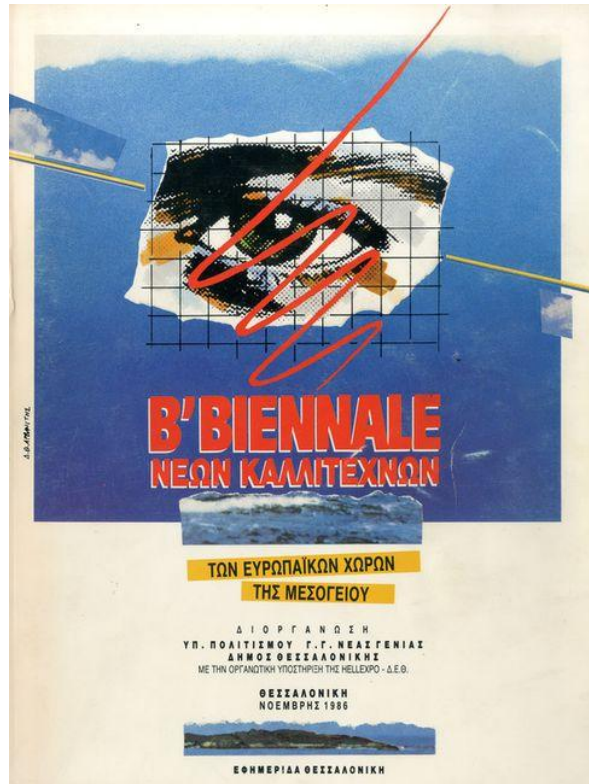
Έργο του Γιώργου Λάππα στην 15η Μπιενάλε Αλεξάνδρειας, 1985. Πηγή: Αρχείο ΥΠΠΟ.



Πρόσοψη του ελληνικού περιπτέρου στην 42η Μπιενάλε Βενετίας, 1986. Πηγή: Αρχείο Γ. Τριανταφύλλου.



Έγχρωμες βιντεοπροβολές πάνω σε ζωγραφική με ακρυλικό. Εσωτερικό του ελληνικού Περιπτέρου στην 42η Μπιενάλε Βενετίας, 1986. Πηγή: Αρχείο Γ. Τριανταφύλλου.

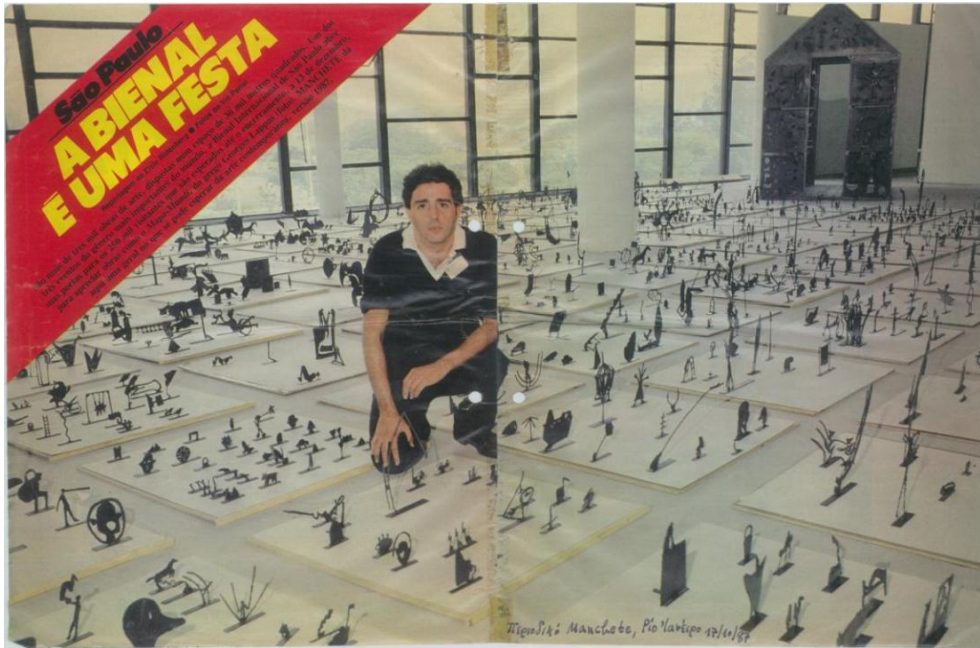


Κατάλογος της ελληνικής συμμετοχής στην Β΄ Μπιενάλε Νέων Καλλιτεχνών των Ευρωπαϊκών Χωρών της Μεσογείου, 1986. Πηγή: Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ.



Φωτογραφία των Σταφιδαποθηκών Barrow στην Πάτρα λίγο πριν αρχίσουν οι εργασίες συντήρησης του κτηρίου για να φιλοξενήσουν εκδηλώσεις του Διεθνούς Φεστιβάλ, 1986.

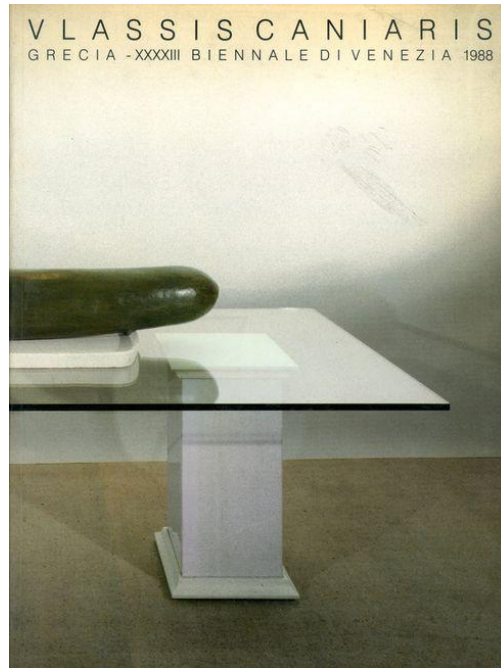
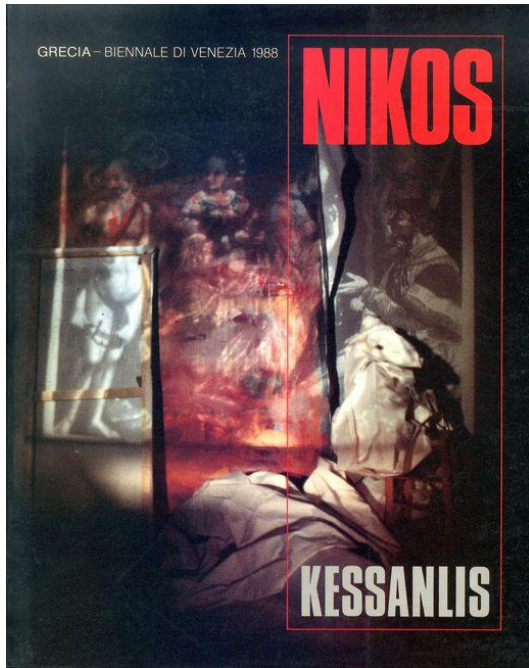
Πηγή: <https://www.thebest.gr/>



Δισέλιδο φωτογραφικό αφιέρωμα του βραζιλιάνικου περιοδικού ποικίλης ύλης *Manchete* στο έργο του Γιώργου Λάππα που παρουσιάστηκε κατά τη διάρκεια της 19ης Μπιενάλε του Σάο Πάουλο. Ρίο ντε Τζανέιρο, 17 Οκτωβρίου 1987. Πηγή: Αρχείο ΥΠΠΟ.



Το κτήριο του Οργανισμού Λιμένος Πειραιώς όπου παρουσιάστηκε η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση του 1987. Πηγή: Αρχείο ΣΑΔΑΣ - ΠΕΑ.



Εξώφυλλα των εκθεσιακών καταλόγων της ελληνικής συμμετοχής στην 43η Μπιενάλε Βενετίας, 1988. Πηγή: Αρχείο ΥΠΠΟ.