

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF ART THEORY AND HISTORY

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM
THEORY AND HISTORY OF ART

Μεταπτυχιακή Εργασία
Postgraduate (Master) Thesis

Τίτλος Εργασίας

*Η πολιτιστική πολιτική του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών
την περίοδο της Δικτατορίας.*

Title of Postgraduate (Master) Thesis

*The Cultural Policy of the Goethe Institute in Athens during
the Dictatorship.*

Όνομα Επώνυμο / Name Surname

Βασιλική Σπυρέλλη / Vasiliki Spyrelli

A.M. / R.N.: ΜΕΘΙΣΤΕ2020042

Επιβλέπουσα καθηγήτρια / Supervisor Professor

Όνομα Επώνυμο / Name Surname

Ειρήνη Γερογιάννη / Eirini Gerogianni

Αθήνα, Απρίλιος, 2026

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή

1. Ειρήνη Γερογιάννη
2. Αρετή Αδαμοπούλου
3. Κώστας Ιωαννίδης

Copyright ©

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας εργασίας χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως.

ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

«Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος/η κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου.

Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Ευχαριστίες – Αφιερώσεις

Είναι παιδιά πολλών ανθρώπων τα λόγια μας.

Γιώργος Σεφέρης , *Επί σκηνής* [Στ'], 1935

Ευχαριστώ θερμά όλους όσους στάθηκαν δίπλα μου σε όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής εργασίας, προσφέροντας την υποστήριξή τους με κάθε δυνατό τρόπο. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στην επιβλέπουσά καθηγήτριά μου Ειρήνη Γερογιάννη, στις αγαπημένες μου φίλες Κική Μάρκου, Αθηνά Βεκρή, Δήμητρα Δαρέλλη και Μαρία Χατζηθανασίου και στους αγαπημένους φίλους μου Βασίλη Ψαρρό και Σωκράτη Μόκαλη που άκουγαν με προσοχή, ενθάρρυναν με ειλικρίνεια, συνέδραμαν ουσιαστικά, διατύπωναν τις πολύτιμες παρατηρήσεις τους και συνέβαλαν καθοριστικά, πάντα με ένα πλατύ, φωτεινό και μεταδοτικό χαμόγελο.

Αθήνα, 22 Απριλίου 2026

Βασιλική Σπυρέλλη

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη εξετάζει την πολιτιστική πολιτική του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών κατά την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967–1974), εστιάζοντας στον ρόλο του ως φορέα πολιτισμικής μεσολάβησης μέσα σε ένα αυταρχικό πολιτικό περιβάλλον. Αφετηρία της έρευνας αποτέλεσε η μελέτη της έκθεσης *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές* (1972), η οποία ανέδειξε ερωτήματα σχετικά με το κατά πόσο οι εκθεσιακές πρακτικές του Ινστιτούτου συνδέονταν με τη γενικότερη πολιτική στάση της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας απέναντι στην Ελλάδα.

Κεντρικός άξονας της εργασίας είναι η μελέτη περίπτωσης επτά Ελλήνων καλλιτεχνών (Θόδωρος, Αλέξης Ακριθάκης, Παντελής Ξαγοράρης, Κωνσταντίνος Ξενάκης, Κώστας Τσόκλης, Στάθης Λογοθέτης και Γιάννης Ψυχοπαίδης), οι οποίοι συμμετείχαν σε εκθέσεις του Ινστιτούτου και έλαβαν υποτροφίες από οργανισμούς, όπως το DAAD και το Ίδρυμα Ford. Η επιλογή τους επιτρέπει τη διερεύνηση της σχέσης ανάμεσα στις διεθνείς πολιτιστικές ανταλλαγές και τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής τους πορείας, καθώς και της επίδρασης των δυτικών πολιτιστικών δικτύων στο ελληνικό καλλιτεχνικό πεδίο.

Η έρευνα βασίζεται σε εκτενή αρχειακή μελέτη (Ινστιτούτο Γκαίτε, ΕΜΣΤ, ΑΣΚΤ, Τελλόγγλειο Ίδρυμα κ.ά.) και δευτερογενή βιβλιογραφία, επιδιώκοντας να καλύψει ένα σχετικά ανεξερεύνητο πεδίο: την εκθεσιακή πολιτική κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα αφορούν τη σύνδεση των εκθεσιακών δραστηριοτήτων και των υποτροφιών με στρατηγικές πολιτιστικής διπλωματίας της Δυτικής Γερμανίας και των ΗΠΑ, στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου.

Παράλληλα, εξετάζεται κατά πόσο οι συνθήκες λογοκρισίας και περιορισμού της ελευθερίας έκφρασης επηρέασαν την καλλιτεχνική πρακτική, οδηγώντας σε πιο υπαινικτικές και εννοιολογικές μορφές δημιουργίας. Η εργασία αναδεικνύει επίσης τον ρόλο του Ινστιτούτου ως ενδεχόμενου «ασφαλούς χώρου» καλλιτεχνικής έκφρασης.

Συνολικά, επιχειρείται η ανάδειξη της σύνθετης αλληλεπίδρασης μεταξύ πολιτικής συγκυρίας, πολιτιστικής διπλωματίας και καλλιτεχνικής παραγωγής, φωτίζοντας τις

διαδρομές της τέχνης στην Ελλάδα της δικτατορίας και τη δυναμική σχέση μεταξύ εγχώριων και διεθνών καλλιτεχνικών δικτύων.

Λέξεις κλειδιά: Ψυχρός Πόλεμος, Δικτατορία των Συνταγματαρχών, Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών, Πολιτιστική διπλωματία, υποτροφίες, DAAD, Ίδρυμα Ford

Abstract

The present study examines the cultural policy of the Goethe Institute in Athens during the period of the Greek military dictatorship (1967–1974), focusing on its role as an agent of cultural mediation within an authoritarian political context. The research was prompted by the study of the exhibition *Young Greek Realists* (1972), which raised questions about whether the Institute’s exhibition practices were connected to the broader political stance of the Federal Republic of Germany toward Greece.

The core of the study is a case analysis of seven Greek artists (Thodoros, Alexis Akriothakis, Pantelis Xagoraris, Konstantinos Xenakis, Kostas Tsoklis, Stathis Logothetis, and Yannis Psychopaidis), who participated in exhibitions at the Institute and received scholarships from organizations such as the DAAD and the Ford Foundation. Their selection enables an exploration of the relationship between international cultural exchanges and the development of their artistic trajectories, as well as the influence of Western cultural networks on the Greek art scene.

The research is based on extensive archival work (Goethe Institute, EMST, Athens School of Fine Arts, Teloglion Foundation, among others) and secondary literature, aiming to address a relatively understudied field: exhibition policy during the dictatorship. The main research questions concern the extent to which exhibition activities and scholarship programs were part of broader cultural diplomacy strategies of West Germany and the United States within the Cold War context.

At the same time, the study investigates how censorship and restrictions on freedom of expression affected artistic practices, encouraging more indirect and conceptual forms of expression. It also highlights the role of the Goethe Institute as a potential “safe space” for artistic expression.

Overall, the study seeks to illuminate the complex interplay between political conditions, cultural diplomacy, and artistic production, shedding light on the trajectories of art in dictatorship-era Greece and the dynamic relationship between local and international artistic networks.

Keywords: Cold War, Greek military dictatorship Goethe Institute Athens, Cultural Diplomacy, Scholarships, DAAD, Ford Foundation

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος.....	9
Εισαγωγή.....	10
1.1.Μεθοδολογία της έρευνας	11
1.2 Ερευνητικά ερωτήματα και στόχοι.....	12
1.3 Διάρθρωση της εργασίας.....	14
2. Ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο της περιόδου	16
2.1 Ελληνογερμανικές σχέσεις, μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου: Μια ανασκόπηση .22	
2.2. Το Ινστιτούτο Γκαίτε ως χώρος Αντίστασης και πολιτισμικής διαπραγμάτευσης	32
2.3. Υποτροφίες και Ψυχροπολεμική Πολιτιστική Διπλωματία: Οι περιπτώσεις των Ιδρυμάτων Ford και DAAD	39
3. Έλληνες καλλιτέχνες στη Γερμανία κατά τη Δικτατορία: Υποτροφίες, Δίκτυα και Πολιτικές Διαστάσεις της Τέχνης	51
3.1. Οι περιπτώσεις του Αλέξη Ακριθάκη και του Γιάννη Ψυχοπαίδη.....	55
3.2. Οι περιπτώσεις του Στάθη Λογοθέτη και του Κωνσταντίνου Ξενάκη	67
3.3 Οι περιπτώσεις του Θόδωρου και του Κώστα Τσόκλη.....	79
3.4. Η περίπτωση του Παντελή Ξαγοράρη	92
Συμπεράσματα	101
Βιβλιογραφικός κατάλογος	111
Παράρτημα.....	123

Πρόλογος

Αφορμή και σημείο εκκίνησης της παρούσας μελέτης υπήρξε η εργασία με τίτλο *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές: Η τέχνη της αντίστασης*, που εκπονήθηκε στο πλαίσιο του μαθήματος *Ιστορία των εκθέσεων και των εκθεσιακών πρακτικών* με διδάσκουσες τις κυρίες Αρετή Αδαμοπούλου και Λουίζα Αυγήτα κατά το χειμερινό εξάμηνο του ακαδημαϊκού έτους 2020-2021 στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα *Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης*. Στο πλαίσιο συγγραφής της εν λόγω εργασίας επισκέφτηκα το Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών, όπου και μελέτησα το διαθέσιμο αρχειακό υλικό για την έκθεση *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές*, που πραγματοποιήθηκε το 1972 στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του εν λόγω ινστιτούτου. Κατά τη διάρκεια της αρχειακής έρευνας προέκυψε το ερώτημα κατά πόσο το Ινστιτούτο ακολουθούσε μια συνειδητή εκθεσιακή πολιτική, η οποία σχετιζόταν και επηρεαζόταν από τη γενικότερη πολιτική στάση της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας απέναντι στην Ελλάδα εκείνη την περίοδο.

Η ιστορική συγκυρία της επιβολής της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974) προσδίδει ξεχωριστή βαρύτητα σε πολιτιστικές διοργανώσεις τέτοιου είδους. Παράλληλα, ο ρόλος του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών και αντιστοιχων ξένων ιδρυμάτων αναδεικνύεται ως ιδιαίτερα κρίσιμος, αφού φέρονται να λειτουργούσαν ως χώροι έκφρασης και, ενδεχομένως, αντίστασης απέναντι στο απολυταρχικό καθεστώς. Κατά συνέπεια, η διερεύνηση αντιστοιχων εκθεσιακών πρωτοβουλιών κατά την επταετία συνιστά ζήτημα που χρήζει περαιτέρω διερεύνησης τόσο στο πλαίσιο της ιστορίας της τέχνης, όσο και υπό το πρίσμα της πολιτιστικής διπλωματίας ήπιας ισχύος (soft power).

Εισαγωγή

Η παρούσα μελέτη εστιάζεται στην πολιτιστική πολιτική του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών κατά την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974), μέσα από τη μελέτη περίπτωσης επτά Ελλήνων καλλιτεχνών. Πρόκειται για τους: Θόδωρο (Θόδωρος Παπαδημητρίου, 1931-2018), Αλέξη Ακριθάκη (1939-1994), Παντελή Ξαγοράρη (1929-2000), Κωνσταντίνο Ξενάκη (1931-2020), Κώστα Τσόκλη (1930), Στάθη Λογοθέτη (1925-1997) και Γιάννη Ψυχοπαίδη (1945), που συμμετείχαν με εκθέσεις τους στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου την περίοδο 1967-1974, ενώ παράλληλα έλαβαν υποτροφίες για σπουδές στο εξωτερικό μέσω των προγραμμάτων ακαδημαϊκών ανταλλαγών Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) και του ιδρύματος Ford.

Η επιλογή των επτά καλλιτεχνών ως περιπτώσιολογικό δείγμα δεν είναι τυχαία· αποτελούν δημιουργούς που αφενός αναδείχθηκαν μέσα από τις δομές του Ινστιτούτου Γκαίτε, αφετέρου αξιοποίησαν τις διεθνείς τους επαφές για να εξελίξουν το έργο τους στη Δυτική Γερμανία και στις ΗΠΑ. Επιπλέον, η μελέτη της καλλιτεχνικής τους εξέλιξης επιτρέπει την κατανόηση των τρόπων με τους οποίους οι θεσμοί της ΟΔΓ και των ΗΠΑ συνδιαμορφώνουν το ελληνικό καλλιτεχνικό τοπίο, αλλά και του βαθμού στον οποίο οι καλλιτέχνες επηρεάζονται ή αναδιαμορφώνουν τις αισθητικές και ιδεολογικές τους αναφορές μέσα από τα δίκτυα διεθνούς ανταλλαγής. Παράλληλα, η διερεύνηση της εκθεσιακής πολιτικής του Ινστιτούτου Γκαίτε κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας καθιστά εμφανές το πώς ο οργανισμός αυτός λειτούργησε ως διάυλος πολιτισμικής μεσολάβησης μέσα στο κατασταλακτικό πλαίσιο της εποχής και στο ψυχροπολεμικό συγκείμενο.

Συνολικά, η μελέτη επιχειρεί να συνδυάσει την ιστορική έρευνα με την ανάλυση της καλλιτεχνικής παραγωγής, διερευνώντας πώς το αυταρχικό πολιτικό πλαίσιο, οι δομές πολιτιστικής διπλωματίας και οι διεθνείς καλλιτεχνικές ζυμώσεις επηρέασαν τους Έλληνες δημιουργούς στην περίοδο της δικτατορίας. Μέσα από την εξέταση των συγκεκριμένων παραδειγμάτων, στόχος είναι να φωτιστούν οι πολύπλοκες διαδρομές της τέχνης στην Ελλάδα της δικτατορίας και να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο η διεθνής πολιτιστική πολιτική διασταυρώθηκε με τις ανάγκες, τις επιλογές και τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις των δημιουργών.

1.1.Μεθοδολογία της έρευνας

Για τις ανάγκες της έρευνας αναζητήθηκε αρχειακό υλικό σχετικό με την καλλιτεχνική δραστηριότητα των υπό μελέτη καλλιτεχνών και πραγματοποιήθηκε κριτική μελέτη αφιερωματικών και ιστορικών δημοσιευμάτων για τις εικαστικές τέχνες κατά την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών.

Συγκεκριμένα, πραγματοποιήθηκε αυτοψία στο Αρχείο του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών, στο Αρχείο του Ινστιτούτου Σύγχρονης Τέχνης, καθώς και στο καλλιτεχνικό αρχείο του ΕΜΣΤ (Αρχείο Θόδωρου, Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη). Επιπλέον, αξιοποιήθηκαν τεκμήρια που ανευρέθηκαν στο αταξινόμητο αρχείο του Χρήστου Ιωακειμίδα, στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Ιδιαίτερα καθοριστικές για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας υπήρξαν και οι επισκέψεις μου στο Αρχείο της Βιβλιοθήκης του Τελλογλείου Ιδρύματος Τεχνών του ΑΠΘ (Αρχείο Τώνη Σπητέρη) και το Μουσείο Κωνσταντίνου Ξενάκη, τα οποία μου επέτρεψαν την πρόσβαση σε σημαντικό αρχειακό υλικό, σχετικό με τις ατομικές και ομαδικές εκθέσεις των καλλιτεχνών που μελετώνται στην εργασία.

Στο σημείο αυτό, πρέπει να σημειωθεί ότι παρά το γεγονός πως το ερευνητικό πεδίο γύρω από τις πολιτιστικές και εκπαιδευτικές δραστηριότητες κατά την περίοδο της Δικτατορίας έχει διευρυνθεί σημαντικά τα τελευταία χρόνια, απουσιάζουν μελέτες εστιασμένες στην εκθεσιακή πολιτική της περιόδου. Εξαιρετικά σημαντική πηγή για τη διερεύνηση του ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου της εποχής αποτελεί ο τόμος *Οι τέχνες στη δικτατορία: Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την Επταετία 1967-1974*, που αποτελεί πρακτικά επιστημονικής ημερίδας με αφορμή την επέτειο των 50 χρόνων από το πραξικόπημα του 1967. Τέλος, αξιοποιήθηκε η διδακτορική διατριβή της Ελένης Στόικου, που διερευνά την καλλιτεχνική δραστηριότητα και την πολιτική και κοινωνική θεματολογία της εργογραφίας των Ελλήνων καλλιτεχνών που δραστηριοποιήθηκαν στο Βερολίνο κατά τη δεκαετία 1960-1970 καθώς και το βιβλίο *America and the Intellectual Cold Wars in Europe* του Volker R. Berghahn, που αναλύει πως οι ΗΠΑ χρησιμοποίησαν πολιτιστικά και πνευματικά δίκτυα στην Ευρώπη κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου, για να επηρεάσουν ιδέες, διανοούμενους και θεσμούς προς όφελος της δυτικής φιλελεύθερης τάξης.

1.2 Ερευνητικά ερωτήματα και στόχοι

Το βασικό ερευνητικό ερώτημα της παρούσας εργασίας αφορά τη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ συγκεκριμένων εκθέσεων που διοργανώθηκαν από το Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών και της συνολικής πολιτικής της ΟΔΓ στην Ελλάδα κατά την περίοδο της Δικτατορίας (1967-1974). Πιο συγκεκριμένα, εξετάζεται αν το εκθεσιακό πρόγραμμα του Ινστιτούτου και η παροχή υποτροφιών σε Έλληνες καλλιτέχνες από την ΟΔΓ και τις ΗΠΑ κατά την περίοδο της δικτατορίας (1967-1974) αποτελούσαν μέρος μιας ευρύτερης στρατηγικής πολιτιστικής διπλωματίας, ενταγμένης στο ιδεολογικό και γεωπολιτικό πλαίσιο που επιβάλλει το ψυχροπολεμικό κλίμα της εποχής. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην επιλογή των καλλιτεχνών, που έλαβαν τις υποτροφίες, και στον ρόλο που διαδραμάτισαν οι πολιτιστικοί φορείς της Δυτικής Γερμανίας και των ΗΠΑ στην προώθηση συγκεκριμένων αξιών και αφηγήσεων εντός της ελληνικής κοινωνίας της εποχής.

Παράλληλα, η εργασία θέτει το ερώτημα κατά πόσο η ίδια η συγκυρία της Δικτατορίας λειτούργησε ως παράγοντας αναπροσανατολισμού της καλλιτεχνικής πρακτικής των υπό μελέτη καλλιτεχνών και αναδιαμόρφωσης του προγράμματος του Εργαστηρίου Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών. Εξετάζεται το κατά πόσο το αυταρχικό πολιτικό πλαίσιο, οι μηχανισμοί λογοκρισίας και ο περιορισμός της δημόσιας έκφρασης ώθησαν τους υπό μελέτη καλλιτέχνες στην αναζήτηση νέων αισθητικών διεξόδων, μέσω πιο υπαινικτικών και εννοιολογικών μορφών έκφρασης. Στόχος είναι, μέσω της μελέτης αυτών των περιπτώσεων, να αναδειχθεί η εικαστική τους παραγωγή, να εξεταστεί πώς αυτή διαμορφώνεται ή ενδεχομένως μεταβάλλεται υπό την επίδραση της υποτροφίας, και παράλληλα να διερευνηθεί η σχέση τους με τα εγχώρια και δυτικά καλλιτεχνικά δίκτυα της εποχής. Παράλληλα, διερευνάται κατά πόσο και το ίδιο το Εργαστήριο προχώρησε σε αναπροσαρμογές του πολιτιστικού του προγράμματος, λειτουργώντας, ενδεχομένως, ως σχετικά ασφαλής χώρος καλλιτεχνικής έκφρασης και διαλόγου μέσα σε ένα περιβάλλον περιορισμών.

Υπό αυτό το πρίσμα, οι υποτροφίες και η επαφή με τα δυτικογερμανικά καλλιτεχνικά και αμερικανικά περιβάλλοντα δεν εξετάζονται μόνο ως εργαλεία πολιτιστικής διπλωματίας, αλλά και ως πιθανοί καταλύτες μετασχηματισμού της εικαστικής γλώσσας των καλλιτεχνών, σε μια περίοδο όπου η εσωτερική πολιτική

συνθήκη ενίσχυε την ανάγκη για νέες μορφές καλλιτεχνικής αυτοτοποθέτησης και επαναπροσδιορισμού του ρόλου τους στο δημόσιο πεδίο.

1.3 Διάρθρωση της εργασίας

Προκειμένου να εξασφαλιστεί μια συστηματική και ολοκληρωμένη προσέγγιση, κρίθηκε σκόπιμο η εργασία να διαρθρωθεί σε τέσσερα κεφάλαια, με επιμέρους υποενότητες. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το γενικό πλαίσιο της έρευνας: η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε, τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν, οι σκοποί, η δομή και η διάρθρωσή της.

Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρείται μια συνοπτική και περιεκτική επισκόπηση του ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Με αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύοντας ζητήματα, όπως ο κρατικός παρεμβατισμός, η επιβολή της λογοκρισίας σε όλο το φάσμα των τεχνών, καθώς και οι διώξεις καλλιτεχνών και θεσμικών προσώπων. Μελετώνται οι εικαστικές τέχνες της περιόδου καθώς και η στάση που υιοθέτησαν οι Έλληνες καλλιτέχνες απέναντι στο δικτατορικό καθεστώς, ώστε να διερευνηθούν ενδελεχώς οι φορείς που στήριζαν την ελληνική εικαστική παραγωγή διαμαρτυρίας και αντίστασης. Πρόκειται κυρίως για μη κρατικούς φορείς, οι οποίοι δραστηριοποιούνται στο πεδίο της ιδιωτικής πρωτοβουλίας, όπως οι ιδιωτικές γκαλερί και τα ξένα πολιτιστικά Ινστιτούτα.

Στο υποκεφάλαιο 2.1. εξετάζονται οι ελληνογερμανικές σχέσεις μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, με ιδιαίτερη έμφαση στην υπό μελέτη περίοδο. Με αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύεται η θέση και επίδραση της ΟΔΓ στην ελληνική πολιτική σκηνή, καθώς και στους μηχανισμούς συνεργασίας και επιρροής της στο πλαίσιο του αυταρχικού καθεστώτος. Έχοντας θέσει αυτό το πλαίσιο, είναι δυνατόν να αναδειχθεί καλύτερα ο ρόλος προγραμμάτων υποτροφιών όπως της DAAD και του Ιδρύματος Ford.

Στο υποκεφάλαιο 2.2. εξετάζεται ο ρόλος και η αποστολή του Ιδρύματος Γκαίτε στην Ελλάδα. Το Ινστιτούτο μελετάται τόσο ως εν δυνάμει διάυλος πολιτιστικής αντίστασης ή προσαρμογής, όσο και ως πεδίο πολιτισμικής διαπραγμάτευσης στο πλαίσιο του ελληνογερμανικού διαλόγου. Ξεχωριστή βαρύτητα δίνεται στη δράση του Johannes Weisser, Διευθυντή του Εργαστηρίου Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου, καθώς και στην πολιτική που υιοθέτησε σχετικά με το εκθεσιακό πρόγραμμα του Ιδρύματος.

Ομοίως, στο υποκεφάλαιο 2.3. επιχειρείται μια ανάλογη διερεύνηση του θεσμού των υποτροφιών του Ιδρύματος Ford. Η συγκεκριμένη πρωτοβουλία διερευνάται σε σχέση με το πρόγραμμα ανταλλαγών DAAD, με στόχο να αναδειχθεί η εξυπηρέτηση μιας ευρύτερης πολιτικής στόχευσης που συνδέεται με το ιστορικό ψυχροπολεμικό πλαίσιο.

Στο τρίτο κεφάλαιο πραγματοποιείται η επιμέρους διερεύνηση του καλλιτεχνικού έργου των εικαστικών καλλιτεχνών, που υπήρξαν υπότροφοι των δύο Ιδρυμάτων κατά την εξεταζόμενη περίοδο. Οι καλλιτέχνες που μας απασχολούν μελετώνται βάσει τόσο του καλλιτεχνικού μέσου όσο και της δραστηριοποίησής τους κατά την περίοδο της δικτατορίας, με έμφαση στην πολιτική ή κοινωνική θεματολογία στο έργο τους. Πιο συγκεκριμένα, στο υποκεφάλαιο 3.1 μελετώνται οι περιπτώσεις του Αλέξη Ακριθάκη και του Γιάννη Ψυχοπαίδη. Στο υποκεφάλαιο 3.2 εξετάζονται οι περιπτώσεις του Στάθη Λογοθέτη και του Κωνσταντίνου Ξενάκη. Στο υποκεφάλαιο 3.3 καταπιανόμαστε με τον γλύπτη Θόδωρο και τις εικαστικές εγκαταστάσεις του Κώστα Τσόκλη. Τέλος, στο υποκεφάλαιο 3.4 μελετάται το εικαστικό έργο του Παντελή Ξαγοράρη, που αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση, αναφορικά με τη μοναδική καλλιτεχνική του ταυτότητα, με την εικαστική παραγωγή του να αποτελεί προϊόν συγκερασμού της εικαστικής τέχνης και της μαθηματικής επιστήμης.

Έχοντας προηγουμένως ανακεφαλαιώσει τα βασικά ερωτήματα που τέθηκαν κατά τη διάρκεια της συγγραφής και της έρευνας της εργασίας, στο τέταρτο κεφάλαιο πραγματοποιείται η διατύπωση ορισμένων πρώτων εκτιμήσεων και η εξαγωγή πορισμάτων.

2. Ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο της περιόδου

Πριν προβούμε στη μελέτη των περιπτώσεων, κρίθηκε επιβεβλημένη μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση της περιόδου της Δικτατορίας, εστιασμένη αφενός στους πολιτικούς και κοινωνικούς παράγοντες που συνέβαλαν στη διαμόρφωση των εξελίξεων και αφετέρου στην πολιτιστική πολιτική του καθεστώτος. Με αυτόν τον τρόπο, είναι δυνατόν να καταστεί σαφές το θεσμικό πλαίσιο εντός του οποίου αναπτύσσονται οι εικαστικές τέχνες της περιόδου, οι κρατικές και διακρατικές πρωτοβουλίες που μας αφορούν, καθώς και η γενικότερη προσέγγιση της πολιτισμικής πολιτικής από το καθεστώς.

Το στρατιωτικό πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου, αιφνιδίασε τις πολιτικές δυνάμεις εντός και εκτός της χώρας¹ και επέφερε την ανατροπή της κυβέρνησης Παναγιώτη Κανελλόπουλου. Οι πρωταίτιοι του πραξικοπήματος, συνταγματάρχες Γεώργιος Παπαδόπουλος, Νικόλαος Μακαρέζος και ο ταξίαρχος Τεθωρακισμένων Στυλιανός Παττακός² δεν συνάντησαν ιδιαίτερη αντίσταση από τα λαϊκά στρώματα ή από τις κυβερνητικούς αξιωματούχους της εποχής.³ Άλλωστε, η αποτυχία των πολιτικών δυνάμεων να μεταρρυθμίσουν το σύστημα κατά την περίοδο 1963-1967 αλλά και οι λαϊκιστικές εσωτερικές συγκρούσεις της περιόδου οδήγησαν το κράτος στην ακυβερνησία με αποτέλεσμα η δικτατορία να καταστεί δυνατή.⁴

Μια από τις πρώτες ενέργειες των πραξικοπηματιών ήταν η επιβολή αυστηρού κανονιστικού πλαισίου, που αποσκοπούσε στον συστηματικό έλεγχο της δημόσιας έκφρασης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας.⁵ Υπό αυτό το πρίσμα, οι

¹ Σύμφωνα με τον Ευάνθη Χατζηβασιλείου, η πραξικοπηματική επιβολή των συνταγματάρχων ήταν απρόσμενη και προκάλεσε αιφνιδιασμό σε όλες τις εσωτερικές και εξωτερικές δυνάμεις. Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, *Στρεβλή Πορεία 1960-1974. Πολιτική και κουλτούρα από τη δεκαετία του '60 στη δικτατορία*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2024, σ. 100-101.

² Όπως υποστηρίζει ο Χατζηβασιλείου, το 1967 ανέλαβε την εξουσία μια στενή κλίκα ακραίων αξιωματικών, και όχι ανώτατων, που ήταν εκτός του πολιτικού συστήματος, καθώς δεν διέθετε την κατάρτιση ή την αρμοδιότητα να αξιολογήσει το ευρύτερο πολιτικό και στρατηγικό πλαίσιο και να λάβει κρίσιμες αποφάσεις και, για αυτό, δεν είχε επίγνωση των προκλήσεων της διακυβέρνησης. Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, *ό.π.*, σ. 40-41 και 85-86.

³ «Σαφώς υπήρξαν συλλήψεις, εξορία για τους αντιφρονούντες αντικαθεστωτικούς, άσκηση βίας και φυλακίσεις, αλλά δεν υπήρξε οργανωμένη και αποφασιστική αντίδραση από την πλευρά του λαού, που εξακολουθούσε να είναι διχασμένος από το αστικό πολιτικό περιβάλλον των μεταπολεμικών χρόνων». Αναγνώστου, Γρηγόρης, «Το ιστορικό περίγραμμα», *Εικαστικές Τέχνες και Αντίσταση* κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας, 2017, σ. 27 και Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, *ό.π.*, σ. 258-259.

⁴ Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, *ό.π.*, σ. 62 και 86.

⁵ Θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι οι κανονιστικοί περιορισμοί της λογοκρισίας που θεσμοθετήθηκαν από το καθεστώς της 21ης Απριλίου δεν αποτελούσαν πρωτοφανές φαινόμενο για την ελληνική

πραξικοπηματίες υιοθετούν αυταρχικές πρακτικές· καταστέλλεται η ελευθερία του Τύπου, σημειώνονται διώξεις καλλιτεχνών και διανοούμενων και επιβάλλεται προληπτική λογοκρισία, με σκοπό τον έλεγχο κάθε πολιτισμικής έκφανσης της κοινωνίας.⁶

Κατά την πρώτη τριετία της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1970), παρατηρείται μια προσπάθεια των εγχώριας διανοήσης να αντιταχθεί τόσο στην παράλογη, προληπτική λογοκρισία που επιβάλλονταν, όσο και στο ίδιο το αυταρχικό καθεστώς, μέσα από τη μη δημοσίευση νέων κειμένων. Πρόκειται για μια ενέργεια, με χαρακτήρα αυτόβουλης απόσυρσης, που έμεινε γνωστή με τον άτυπο όρο ως «περίοδος της σιωπής» ή όπως το είχε θέσει ο Ρόδης Ρούφος «αυθόρμητη σιωπηρή απεργία»⁷ λόγω της οποίας δεν κυκλοφορούσαν λογοτεχνικά περιοδικά και νέα βιβλία⁸ ενώ ορισμένα έντυπα, όπως η *Επιθεώρηση Τέχνης*⁹ και οι *Εποχές*¹⁰ διέκοψαν ή ανέστειλαν την έκδοσή τους.

Αντίστοιχα, η πλειονότητα των εικαστικών καλλιτεχνών αποφασίζει αυθόρμητα να μην συμμετέχει σε κρατικές εκδηλώσεις και να μην εκθέτει ατομικά ή ομαδικά.¹¹ Σύμφωνα με τον Δημήτρη Μπαλαμπανίδη, αυτή η παύση της εικαστικής παραγωγής αποτελούσε κυρίως μούδιασμα απέναντι στη νέα πραγματικότητα παρά οργανωμένη στράτευση των εικαστικών ενάντια στο καθεστώς.¹² Ταυτόχρονα, η Μάρθα Έλλη Χριστοφόγλου περιγράφει τη σιωπή και την αδράνεια στα καλλιτεχνικά πράγματα της χώρας τα δυο πρώτα χρόνια της δικτατορίας ως μια «τεχνητή παύση», «μια άνω τέλεια» που, όμως, σύμφωνα με την ίδια, η δυναμική της δεν στάθηκε

πραγματικότητα. Σε αρκετούς τομείς της πολιτισμικής δραστηριότητας παρέμεναν ενεργές προγενέστερες νομοθετικές ρυθμίσεις περί ελέγχου και εποπτείας των δημόσιων καλλιτεχνικών εκφράσεων. Πιο συγκεκριμένα, επρόκειτο για την επαναφορά του «μεταξικού νόμου για τη λογοκρισία», δηλαδή του ν. 1092/1938 «Περί Τύπου», καθώς και του κατοχικού 1108/1942 «Περί θεαμάτων», ο οποίος θεσπίζει Επιτροπές Ελέγχου (λογοκρισίας). Τζαννετάκος, Π. Γιάννης, «Η κατάλυση της ελευθερίας του τύπου», *Η Καθημερινή*, 19/06/2017.

⁶ Αναγνώστου, Γρηγόρης, ό.π., σ. 27.

⁷ Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, ό.π., σ. 279.

⁸ Ρώτα, Μαρία, «Η έκδοση των 'Δεκαοχτώ κειμένων'», *Καθημερινή*, 24/07/2018.

⁹ <http://politix.eu.org/> [τελευταία ανάκτηση 12/09/2025].

¹⁰ Μπουρνάζος, Στρατής, *Η ιστορία μιας ματαιώσης*, Αντίποδες, Αθήνα, 2024, σ. 358.

¹¹ Το καλοκαίρι μόνο του 1968, με αφορμή τη δολοφονία του Ρόμπερτ Κένεντι, συζητιέται η προσπάθεια για συνολική (επαν)εμφάνιση των εικαστικών, με έργα που αφορούν το συγκεκριμένο θέμα, αλλά δεν καρποφορεί. Βλ. Μπαλαμπανίδη, Δημήτρης, «Η αδύνατη επανάσταση της 21^{ης} Απριλίου στις εικαστικές τέχνες και στην αρχιτεκτονική», στο *Οι τέχνες στη Δικτατορία: Εικαστική και Αρχιτεκτονική Παραγωγή στην Ελλάδα κατά την Επταετία 1967-1974* (επιμ. Γυϊόκα, Χαρίκλεια και Μπίκας Παναγιώτης), Αθήνα: Εταιρία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, 2021, σ. 19.

¹² Μπαλαμπανίδη, Δημήτρης, ό.π., σ. 19.

αρκετή για να εμποδίσει τις καλλιτεχνικές εξελίξεις, που ακολούθησαν.¹³ Συνεπώς, η εν λόγω περίοδος σιωπής, έστω και μη απολύτως συντονισμένη, λειτούργησε ως καθρέφτης των περιορισμών της εποχής και ως υπενθύμιση της ανάγκης της τέχνης για ελευθερία και έκφραση.

Όπως παρατηρεί η Νικολέττα Δημητρούκα, αυτή η πολιτική καταστολή της πνευματικής ελευθερίας κατά την περίοδο 1967-1969 οδήγησε στην παρακμή της πολιτιστικής ζωής της χώρας και περιόρισε τις πολιτιστικές σχέσεις με το εξωτερικό.¹⁴ Οι απολύσεις Ελλήνων καθηγητών και οι περιορισμοί της ελευθερίας της σκέψης προκάλεσαν τις επικρίσεις πανεπιστημιακών κύκλων της ΟΔΓ και του γερμανικού και διεθνούς Τύπου, καθώς και τις αντιδράσεις της κοινής γνώμης, της νεολαίας και των διανοουμένων της Ευρώπης, και ενέτειναν τη διεθνή πολιτισμική απομόνωση της χώρας, η οποία εκφράστηκε με σοβαρή μείωση του αριθμού των ευρωπαίων διανοουμένων και καλλιτεχνών, οι οποίοι επισκέπτονταν την Ελλάδα.¹⁵

Η συρρίκνωση της πολιτιστικής ζωής δεν συνδέεται μόνο με τους άμεσους περιορισμούς που επέβαλε το καθεστώς, αλλά και με τον τρόπο λειτουργίας των λογοκριτικών μηχανισμών, οι οποίοι συχνά αδυνατούσαν να κατανοήσουν τη φύση και τα πολλαπλά νοήματα του καλλιτεχνικού έργου. Η έλλειψη καλλιτεχνικής παιδείας¹⁶ των κρατικών αντιπροσώπων, που στελέχωναν τους λογοκριτικούς φορείς, όπως οι επιτροπές λογοκρισίας, σε συνδυασμό με την αμφισημία και τα πολυδιάστατα νοήματα του έργου τέχνης αποτέλεσε σημαντικό εμπόδιο στην κατανόηση και την αξιολόγηση της «επικινδυνότητας» των έργων. Ως αποτέλεσμα, οι λογοκριτικές παρεμβάσεις δεν βασίζονταν πάντοτε σε σαφή κριτήρια, αλλά συχνά

¹³ Χριστοφόγλου, Μάρθα Έλλη, «Η πρόκληση του αντικαδημαϊσμού στις εικαστικές τέχνες (1949-1967)» στο (επιμ.) Ουρανία Καϊάφα, *1949-1967, Η εκρηκτική εικοσαετία: Επιστημονικό Συμπόσιο*, Αθήνα, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2002, σ. 92-93.

¹⁴ Δημητρούκα, Νικολέττα, «Ελληνογερμανικές πολιτιστικές σχέσεις στη διάρκεια της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967-1974)», *Online-Compedium der deutsch-griechischen Verflechtungen*, 07/2/2022. Διαθέσιμο στο: <https://comdeg.eu/essay/109480/> [τελευταία ανάκτηση 04/03/2026]

¹⁵ Δημητρούκα, Νικολέττα, *ό.π.*

¹⁶ Διαβάζουμε στις προκαταρκτικές παρατηρήσεις για την έκδοση του περιοδικού *Εποχές* το 1962 από τον Χρήστο Λαμπράκη: «Όταν μιλάμε για την Ελλάδα, ως χώρα υποανάπτυκτη, από κοινωνικό-οικονομική άποψη, πρέπει να έχουμε κατά νου ότι η ίδια ακριβώς έκφραση μπορεί να χρησιμοποιηθεί για πολλές όψεις της πολιτιστικής ζωής. Το κοινό στο οποίο πρέπει μετ' επιτάσεως να απευθυνθούμε είναι ένα κοινό το οποίο, όχι μόνο αγνοεί την εξελικτική πολιτιστική διαδικασία μέσω της οποίας έχει διαμορφωθεί η εποχή μας, αλλά είναι, επίσης, υπανάπτυκτο από την άποψη της κοινωνικής και πολιτισμικής διαπαιδαγώγησης». Μπουρνάζος, Στρατής, *ό.π.*, σ. 308. Πόσο αυτή η έλλειψη κοινωνικής και πολιτισμικής διαπαιδαγώγησης στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, στην όποια αναφέρεται ο γνωστός εκδότης, είχε καλυφθεί πέντε χρόνια αργότερα;

καθορίζονταν από την υποκειμενική ερμηνεία ή την καχυποψία των αρμόδιων αρχών. Όπως επισημαίνει η Νατάσα Αβούρη, στον τομέα των εικαστικών τεχνών η λογοκρισία αντιμετώπιζε ιδιαιτερότητες που το απολυταρχικό καθεστώς ούτε μπορεί να υπολογίσει ούτε όμως να ελέγξει απόλυτα.¹⁷ Η δυσκολία γινόταν ιδιαίτερα εμφανής στις περιπτώσεις εκθέσεων που προκαλούσαν δημόσια συζήτηση ή προσλάμβαναν σαφή πολιτικά νοήματα. Πράγματι, όπως σημειώνει, οι περισσότερες εκθέσεις που έκλεισαν ενόχλησαν τους κυβερνητικούς είτε γιατί έλαβαν σημαντική δημοσιότητα είτε διότι τα μηνύματά τους ήταν τόσο ξεκάθαρα, που ακόμα και ο απλός κόσμος μπορούσε να τα κατανοήσει.¹⁸

Συνολικά, η έλλειψη καλλιτεχνικής παιδείας των λογοκριτών, σε συνδυασμό με τη δυναμική και πολυσήμαντη φύση της τέχνης, καθιστούσε την προσπάθεια ελέγχου και χειραγώγησης της εικαστικής δημιουργίας ιδιαίτερα προβληματική και συχνά αναποτελεσματική, υπογραμμίζοντας έτσι τις εγγενείς αντιφάσεις του λογοκριτικού μηχανισμού απέναντι στην καλλιτεχνική έκφραση.

Η περίοδος αυτή, λήγει συμβολικά και άτυπα στις 29 Μαρτίου 1969, αρχικά με τη δήλωση του ποιητή Γεώργιου Σεφέρη κατά της Χούντας μέσω του Βρετανικού Σταθμού (BBC), και τη σημαντική έκταση που λαμβάνει στα δυτικά ΜΜΕ.¹⁹ Αντίστοιχα, στο εσωτερικό της χώρας, η πρώτη αντίδραση συντελείται με τα

¹⁷ Αβούρη, Νατάσα, «Η εικαστική κίνηση στις αίθουσες τέχνης της επικράτειας και στις Πανελλήνιες εκθέσεις κατά την επταετία 1967-1974», *Οι Τέχνες στη Δικτατορία*, σ. 37

¹⁸ Αβούρη, Νατάσα, ό.π., σ. 39. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αντιμετώπισης της ασφάλειας απέναντι στα εκθεσιακά γεγονότα της περιόδου αποτελούν οι εκθέσεις της Μαρίας Καραβέλα. Τον Νοέμβριο του 1970 η Καραβέλα εξέθεσε στη γκαλερί Άστορ και τον Μάιο του 1971 στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών στο Χίλτον. Οι δυο εκθέσεις της αποτελούσαν εικαστικά περιβάλλοντα με σαφή ρητό αντικαθεστωτικό λόγο. Στην έκθεση στη γκαλερί Άστορ, η Καραβέλα είχε καλύψει ολόκληρο τον χώρο με μαύρο χαρτί, δημιουργώντας μια σκοτεινή ατμόσφαιρα, στην οποία κυριαρχούσε μια ανθρώπινη μορφή από γύψο, εγκλωβισμένη μέσα σε ένα κλουβί. Γύρω της υπήρχαν λευκά και κόκκινα τσουβάλια, διάσπαρτα γράμματα στο πάτωμα και διάφορα έπιπλα, ενώ ο μονότονος ήχος μιας σταγόνας που έπεφτε ενίσχυε την αίσθηση εγκλεισμού και αγωνίας. Στη δεύτερη έκθεση, η οποία τελικά καταστράφηκε, η καλλιτέχνης είχε μεταμορφώσει έναν χώρο περίπου 400 τετραγωνικών μέτρων, δημιουργώντας μικρότερα περάσματα για τον επισκέπτη. Στους τοίχους και στο δάπεδο υπήρχαν συνθήματα από τον Μάη του '68, ενώ το σκηνικό συμπλήρωναν μια καρέκλα ανακριτή και η λέξη «Βοήθεια» γραμμένη στον τοίχο. Αμφότερες οι εγκαταστάσεις είχαν έντονο πολιτικό χαρακτήρα. Ωστόσο, μόνο στην έκθεση στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών υπήρξε άμεση παρέμβαση της ασφάλειας, με αποτέλεσμα το έργο να καταστραφεί και η έκθεση να κλείσει ήδη από την επόμενη ημέρα, οδηγώντας την καλλιτέχνη να ξεκινήσει τις διαδικασίες αυτοεξορίας της. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Γερογιάννη, Ειρήνη, *Η Περφόρμανς στην Ελλάδα, 1968-1986*, Futura, Αθήνα, 2019, σ. 104-106.

¹⁹ Τη δήλωση σήριξαν 18 λογοτέχνες, που αρνούσαν τη δημοσίευση κειμένων τους «κατά διαταγήν», γνωστοποιώντας τη διαμαρτυρία τους στο BBC (23 Απριλίου 1969). Ρώτα, Μαρία, «Η έκδοση των 'Δεκαοχτώ κειμένων'», *Καθημερινή*, 24/07/2018 και Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, ό.π., σ. 279.

Δεκαοχτώ κείμενα, έναν συλλογικό τόμο, που εκδίδεται τον Ιούλιο του 1970 από τον εκδοτικό οίκο «Κέδρος», με υπεύθυνους εκδότες «σύμφωνα με τον νόμο» τους: Μανόλη Αναγνωστάκη, Αλέξανδρο Αργυρίου, Νίκο Κάσδαγλη, Αλέξανδρο Κοτζιά, Τάκη Κουφόπουλο, Ρόδη Ρούφο και Θ. Δ. Φραγκόπουλο.²⁰ Η σύνθεση αυτή συνιστά μια πρωτόγνωρη σύμπραξη φιλελεύθερων αστών, αριστερών και κομμουνιστών, αναδεικνύοντας τη σύγκλιση διαφορετικών ιδεολογικών ρευμάτων, ιδίως στον χώρο των τεχνών, απέναντι σε έναν κοινό αντίπαλο: τη δικτατορία.²¹ Τα παραπάνω, συμβάλουν στην απόφαση των καθεστωτικών για την άρση της προληπτικής λογοκρισίας τον Νοέμβριο του 1969 και την κατάργηση της λίστας των απαγορευμένων βιβλίων το καλοκαίρι του 1970.²²

Με την άρση της προληπτικής λογοκρισίας οι εικαστικοί αναθεωρούν τη στάση τους, ως στάση που δεν οδηγεί πουθενά και επιπλέον θέτει σε κίνδυνο την ήδη φτωχή εγχώρια εικαστική σκηνή, και επαναδραστηριοποιούνται στο πλαίσιο που είχε ήδη διαμορφωθεί από τις αρχές της δεκαετίας του εξήντα.²³ Συγκεκριμένα, η κατάλυση της δημοκρατίας από τους αντισυνταγματάρχες επηρέασε την ελληνική εικαστική παραγωγή, η όποια είχε ήδη ξεκινήσει να εμφανίζει τις πρώτες ενδείξεις συμπόρευσης με τη δυτική τέχνη. Και πράγματι, ο Αλέξανδρος Ξύδης εντοπίζει στις αθηναϊκές αίθουσες από το 1971 και έπειτα μια επάνοδο των καλλιτεχνών που είχαν μεταβεί στο εξωτερικό με την επιβολή του αυταρχικού καθεστώτος.²⁴ Οι αισθητικές και ιδεολογικές επιδράσεις της επιστροφής αυτής είναι άμεσα συνδεδεμένες με το αντικείμενο της παρούσας μελέτης, καθώς η αναζωογόνηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας και η εντονότερη επαφή με τα διεθνή καλλιτεχνικά ρεύματα θέτουν εκ νέου το ζήτημα της θέσης της ελληνικής τέχνης στο ευρύτερο δυτικό πολιτισμικό πλαίσιο.

²⁰ Ρώτα, Μαρία, ό.π. Το βιβλίο σημείωσε εντυπωσιακή εμπορική επιτυχία, καθώς πούλησε περισσότερα από 12.000 αντίτυπα μέσα στους πρώτους έξι μήνες της κυκλοφορίας του και μεταφράστηκε στα γαλλικά και στα αγγλικά. Η ευρεία απήχισή του οδήγησε στη δημοσίευση και άλλων έργων στο ίδιο πνεύμα, ενώ αποτέλεσε και το έναυσμα για την έκδοση του περιοδικού *Η Συνέχεια* το 1973. Για περισσότερες πληροφορίες στο Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, ό.π., σ. 281.

²¹ Μπουρνάζος, Στρατής, ό.π., σ. 358.

²² Αναγνώστου, Γρηγόρης, ό.π., σ. 27.

²³ Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973. Η εικαστική και κοινωνική παρέμβαση μιας ομάδας*, Αθήνα, Εξάντας, 1988, σ. 19-26.

²⁴ Ξύδης, Α. Γ., «Ελληνική ζωγραφική και γλυπτική: 1971-72», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, σ. 5.

Γεννάται, ωστόσο, το ερώτημα κατά πόσον η ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή της εξεταζόμενης περιόδου συγκρότησε ένα αυτόνομο εικαστικό πεδίο, ικανό να διαλεχθεί ισότιμα με τα νεωτερικά ρεύματα της Δύσης²⁵ και να αρθρώσει κριτικό λόγο μέσω της εικαστικής γλώσσας, ή αν, αντιθέτως, εντάχθηκε σε καθεστώτα καλλιτεχνικής ετερονομίας υπό την επίδραση των ιδεολογικών και αισθητικών επιταγών της ψυχροπολεμικής συγκυρίας. Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διερεύνηση του ρόλου πολιτιστικών θεσμών που δραστηριοποιούνταν στην Αθήνα την περίοδο αυτή, και ειδικότερα του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών.

²⁵ *Μεγάλη Αναταραχή: 5 ουτοπίες στο '70, λίγο πριν-λίγο μετά*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Βορειοδυτικό Σήμα, 2006, σ. 17.

2.1 Ελληνογερμανικές σχέσεις, μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου: Μια ανασκόπηση

Με το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και υπό τη βαριά σκιά των καταστροφικών συνεπειών του Εμφυλίου, η Ελλάδα βρισκόταν σε εξαιρετικά δύσκολη οικονομική θέση. Οι μεταπολεμικές κυβερνήσεις, για να εξασφαλίσουν τη βιωσιμότητα του κράτους και να αποκαταστήσουν την κοινωνική σταθερότητα, ήταν αναγκασμένες να αναζητήσουν οικονομική βοήθεια από το εξωτερικό. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το ελληνικό κράτος μετατράπηκε σε στρατηγικό σημείο ενδιαφέροντος και, κατά συνέπεια, σε πεδίο ανταγωνισμού ανάμεσα στην Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας (ΟΔΓ) και τη Λαοκρατική Δημοκρατία της Γερμανίας (ΛΔΓ). Αμφότερες επιδίωξαν να ενισχύσουν την επιρροή τους στη χώρα μέσω πολιτικών, οικονομικών και ιδεολογικών παρεμβάσεων. Ειδικότερα κατά την περίοδο της δικτατορίας, το περιορισμένο εμπορικό άνοιγμα προς τα κομμουνιστικά καθεστάτα αξιοποιήθηκε κυρίως ως διαπραγματευτικό εργαλείο και ως μοχλός πίεσης της ελληνικής κυβέρνησης απέναντι στους Δυτικοευρωπαίους εταίρους της.²⁶

Εξετάζοντας τον ρόλο της Ελλάδας στον Ψυχρό Πόλεμο, ο ιστορικός Αντρέας Στεργίου υπογραμμίζει την ιδιάζουσα σημασία της γεωγραφικής της θέσης ως το νοτιοανατολικότερο άκρο της Ευρώπης, αλλά και της ιδιαίτερης γεωφυσικής θέσης της στη Μεσόγειο που μπορούσε να καταστεί στρατηγικό πλεονέκτημα για τις ανάγκες ανεφοδιασμού του ΝΑΤΟ.²⁷ Παράλληλα, επισημαίνει ότι η κομμουνιστική απειλή τόσο από την παρουσία κομμουνιστών στην Ελλάδα και την παραμονή Ελλήνων κομμουνιστών στις χώρες του Ανατολικού Μπλοκ, όσο και η επιρροή της μαρξιστικής ιδεολογίας στην Ευρώπη, πίεζε τους θιασώτες και τους ρυθμιστές του αντικομμουνιστικού προσανατολισμού.²⁸ Μέρος της λύσης για την αντιμετώπιση του κομμουνιστικού κινδύνου ήταν σαφώς η ένταξη της Ελλάδας στο ΝΑΤΟ, το 1952.

Στο αντίποδα, οι σημαντικές αμυντικές δαπάνες του ελληνικού κράτους, οι αδιαμφισβήτητες αδυναμίες στην κοινωνική πολιτική, αλλά και η εμπλοκή των μεγάλων δυνάμεων στο Κυπριακό ζήτημα διόγκωναν τα αντιδυτικά συναισθήματα

²⁶ Τσάκας, Χρήστος, *Με το βλέμμα στην Ευρώπη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2023, σ. 237. Οι εισαγωγές από τις κομμουνιστικές χώρες δεν ξεπέρασαν ποτέ το 6-8% της αξίας των συνολικών ελληνικών εισαγωγών μετά το 1969.

²⁷ Στεργίου, Ανδρέας, «Ο ανταγωνισμός των δύο Γερμανιών και η Ελλάδα, 1949-1990». Στο *Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2018, σ. 368.

²⁸ Στεργίου, Ανδρέας, ό.π. σ. 368.

στην ελληνική κοινωνία.²⁹ Η πολιτική και κοινωνική αστάθεια αποτέλεσε το πεδίο άσκησης επιρροής των ανατολικών χωρών για την υπονόμηση της δυτικής πολιτικής. Τον ρόλο του υπονομευτή ανέλαβε η ΛΔΓ.³⁰ Εργαλείο επίτευξης των στόχων αυτών για τις σοσιαλιστικές χώρες υπήρξε η δυνατότητα απορρόφησης των ελληνικών αγροτικών προϊόντων, όπως ο καπνός, όταν αυτά πολύ δύσκολα εξάγονταν σε χώρες της δυτικής συμμαχίας.³¹

Σύμφωνα με την πολιτική λογική και στρατηγική της περιόδου, η κοινωνική ειρήνη στο εσωτερικό της Ελλάδας συνδεόταν άμεσα με την οικονομική της σταθερότητα και, κατ' επέκταση, με τις σχέσεις της με την ΟΔΓ.³² Οι μεταπολεμικές σχέσεις των δύο χωρών στηρίχθηκαν στην αμοιβαία βούληση υπέρβασης της τραυματικής κληρονομιάς της γερμανικής Κατοχής.³³ Ωστόσο, οι πρωτοβουλίες «συμφιλίωσης» δεν υπαγορεύονταν μόνο από την ανάγκη της Ελλάδας για οικονομική ενίσχυση ή από την επιθυμία της ΟΔΓ να προβάλλει στη διεθνή κοινότητα το φιλειρηνικό και δημοκρατικό της πρόσωπο, αποστασιοποιούμενη από το ναζιστικό παρελθόν· καθοριστικός παράγοντας υπήρξε το ψυχροπολεμικό περιβάλλον, στο οποίο οι ελληνικές μεταπολεμικές κυβερνήσεις και η ΟΔΓ εντάσσονταν στο ίδιο αντισοβιετικό στρατόπεδο.³⁴

Η ένταξη της ΟΔΓ εξαρχής στο δυτικό μπλοκ, με στόχο την πολιτική, οικονομική και στρατιωτική της ενσωμάτωση υπό την ηγεσία των ΗΠΑ³⁵, ενίσχυσε περαιτέρω αυτή τη σύγκλιση. Η προσχώρησή της στο NATO το 1955 και η

²⁹ Στεργίου, Ανδρέας ό.π., σ. 369.

³⁰ Στεργίου, Ανδρέας, ό.π., σ. 370.

³¹ Στεργίου, Ανδρέας, ό.π., σ. 369-370.

³² Σπηλιώτη, Σούζαν-Σοφία, «Μια υπόθεση πολιτικής και όχι δικαιοσύνης»: Η δίκη Μέρτεν (1957-59) και οι ελληνογερμανικές σχέσεις», στο *Μετά τον Πόλεμο*, (επιμ. Mark Mazower). Αθήνα: Επίκεντρο, 2004, σ. 321.

³³ Παπαναστασίου, Νίκος, «Το Ελληνικό Πρόγραμμα της Βαυαρικής Ραδιοφωνίας και η εξέλιξη των ελληνο-γερμανικών σχέσεων (1967-1974)», στο: *Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας*, Αθήνα: Επίκεντρο, 2018, σ. 388.

³⁴ Αποστολόπουλος, Κ. Δημήτρης, «Επαναπροσέγγιση και συμφιλίωση: Από την εξομάλυνση του κατοχικού παρελθόντος στην κοινή δράση για την εδραίωση της δημοκρατίας στην Ελλάδα (1950-1979)», στο: *Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2018, σ. 348.

³⁵ Ο Berghahn αναλύει πώς η αρχική πολιτική αποναζιστικοποίησης και αποστρατιωτικοποίησης της Δυτικής Γερμανίας μετασχηματίστηκε σταδιακά, καθώς οι ΗΠΑ έδωσαν προτεραιότητα στην οικονομική σταθεροποίηση και την πολιτική ενσωμάτωσή της στο δυτικό στρατόπεδο, ιδιαίτερα μέσα στο πλαίσιο της αναδύομενης ψυχροπολεμικής αντιπαράθεσης. Η ανασυγκρότηση δεν ήταν μόνο υλική (π.χ. μέσω του Σχεδίου Μάρσαλ), αλλά και ιδεολογική, με στόχο τη διαμόρφωση μιας φιλελεύθερης, αντικομμουνιστικής διανοήσης που θα ευθυγραμμιζόταν με τις δυτικές αξίες. Για περισσότερες πληροφορίες στο Berghahn, R., Volker, *America and the Intellectual Cold Wars in Europe: Shepard Stone Between Philanthropy, Academy, and Diplomacy*. Princeton: Princeton University Press, 2001, σ. 35-51.

υιοθέτηση του Δόγματος Χάλσταϊν επιβεβαίωσαν τον ρόλο της ως βασικού πυλώνα της αμερικανικής στρατηγικής ανάσχεσης του κουμμουνισμού στην Ευρώπη. Στο πλαίσιο της διατλαντικής συνεργασίας και της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης, η ΟΔΓ αναδείχθηκε σε προκεχωρημένο μέτωπο της Δύσης³⁶ απέναντι στο σοβιετικό μπλοκ, γεγονός που προσέδιδε ιδιαίτερη σημασία στις σχέσεις της με χώρες, όπως η Ελλάδα.

Μέσα σε αυτό το γεωπολιτικό και ιδεολογικό πλαίσιο εντάσσεται και η υπογραφή, τον Νοέμβριο του 1953, διμερούς συμφώνου μεταξύ Ελλάδας και Δυτικής Γερμανίας, βάσει του οποίου η τελευταία δεσμεύτηκε να παράσχει πιστώσεις ύψους 50 εκατομμυρίων δολαρίων για επενδύσεις στον ελληνικό βιομηχανικό τομέα μέσω δυτικογερμανικών επιχειρήσεων.³⁷ Η πρωτοβουλία αυτή προέκυψε από την ανάγκη οικονομικής ανασυγκρότησης της Ελλάδας μετά τον πόλεμο, αλλά και από την επιδίωξη των δύο κρατών να ενισχύσουν τη συνεργασία τους στο πλαίσιο του δυτικού στρατοπέδου. Συνεπώς, η οικονομική συνεργασία δεν λειτούργησε μόνο ως μέσο ανάπτυξης, αλλά και ως εργαλείο πολιτικής και γεωπολιτικής σύγκλισης. Στο πλαίσιο της συμφωνίας, θεσπίστηκαν σημαντικά κίνητρα και διευκολύνσεις για τις δυτικογερμανικές επιχειρήσεις, χωρίς όμως να επιβάλλεται υποχρεωτική επενδυτική δραστηριότητα.³⁸ Με τη συμφωνία, δημιουργήθηκαν ευνοϊκές συνθήκες που ενθάρρυναν τις ιδιωτικές επιχειρήσεις της Δυτικής Γερμανίας να αναλάβουν επενδυτικές πρωτοβουλίες στην Ελλάδα. Ως αποτέλεσμα, το μέτρο αυτό αποτέλεσε ορόσημο στην οικονομική συνεργασία των δύο χωρών, συμβάλλοντας ουσιαστικά στην ανασυγκρότηση της ελληνικής βιομηχανίας³⁹ κατά την περίοδο της

³⁶ Κατά τις συζητήσεις για την αποναζιστικοποίηση και οργάνωση της Δυτικής Γερμανίας μετά τον πόλεμο υπογραμμίζονταν η ανάγκη συγκρότησης μιας «οικονομικά σταθερής Γερμανίας» με στενούς δεσμούς με τα άλλα κράτη της Δυτικής Ευρώπης. Στόχος των δυτικών εταίρων ήταν η Γερμανία να «ενσωματωνόταν πλήρως στην κοινή δομή μιας ελεύθερης Ευρώπης». Για περισσότερες πληροφορίες στο Schwartz, Alan Thomas, *America's Germany: John J. McCloy and the Federal Republic of Germany*, MA: Harvard University Press, Cambridge, 1991, σ. 44 και σχετικά με τις δυτικές πολιτικές διεργασίες ανασυγκρότησης της Δυτικής Γερμανίας στο Schwartz, Alan Thomas, *ό.π.*, σ. 44,52.

³⁷ Τσάκας, Χρήστος, *ό.π.*, σ. 57.

³⁸ Αξίζει να επισημανθεί πως η διάθεση των γερμανικών κεφαλαίων δεν συνεπαγόταν αυτομάτως την πραγματοποίηση των προβλεπόμενων επενδύσεων, καθώς η ίδια η δομή του συμφώνου στηριζόταν στην πρωτοβουλία και το ενδιαφέρον που θα εκδήλωναν οι ιδιωτικοί επιχειρηματικοί όμιλοι της Δυτικής Γερμανίας για την ανάληψη του εν λόγω εγχειρήματος, Τσάκας, Χρήστος, *ό.π.*, σ. 70-71.

³⁹ Αξίζει να σημειωθεί πως στον κατάλογο των επενδύσεων κοινής ωφέλειας ενσωματώθηκαν οι πλέον σημαντικές ελληνικές προτάσεις, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονταν τα έργα της Πτολεμαΐδας για την εκμετάλλευση του λιγνίτη και την παραγωγή ηλεκτρικής ενέργειας, το εργοστάσιο παραγωγής αζωτούχου λιπάσματος, η επέκταση των εγκαταστάσεων στη Λάρυμνα για την εξόρυξη νικελίου, η ίδρυση εργοστασίου αλουμινίου, η κατασκευή διυλιστηρίου και ναυπηγικών εγκαταστάσεων, καθώς και η επέκταση του τηλεπικοινωνιακού δικτύου. Τσάκας, Χρήστος, *ό.π.*, σ. 86. Όλα τα παραπάνω

μεταπολεμικής ανάκαμψης και στην ενίσχυση των διμερών οικονομικών σχέσεων, εντασσόμενο ταυτόχρονα στο ευρύτερο πλαίσιο της ευρωπαϊκής μεταπολεμικής ανασυγκρότησης. Μολονότι κατά τα έτη που μεσολάβησαν από την υπογραφή του Συμφώνου της Βόννης το 1953 έως τα τέλη της δεκαετίας, η αξία των διακινούμενων εμπορευμάτων μεταξύ Ελλάδας και Δυτικής Γερμανίας υπερδιπλασιάστηκε, αντανakλώντας τη ραγδαία ανάπτυξη των διμερών εμπορικών σχέσεων, η αύξηση αυτή, δεν συνοδευόταν από ισόρροπη κατανομή των ωφελειών. Αντιθέτως, το ελληνικό εμπορικό έλλειμμα στο διμερές ισοζύγιο με τη Δυτική Γερμανία διογκώθηκε σημαντικά, καθώς η αυξημένη αξία των εισαγωγών βιομηχανικών προϊόντων από τη γερμανική πλευρά δεν μπορούσε να εξισορροπηθεί από τις περιορισμένης προστιθέμενης αξίας ελληνικές εξαγωγές, που εξακολουθούσαν να βασίζονται κυρίως σε αγροτικά προϊόντα.⁴⁰ Αποτέλεσμα αυτού, ήταν η ακόμη περισσότερη και εντονότερη εξάρτηση της ελληνικής οικονομίας από τη δυτικογερμανική πολιτική.

Υπό αυτό το πρίσμα, το 1958, ο Κωνσταντίνος Καραμανλής υπέγραψε διμερή συμφωνία με τον Κόνραντ Αντενάουερ, που ενίσχυε ουσιαστικά το πλαίσιο οικονομικής συνεργασίας των δύο χωρών.⁴¹ Οι πόροι αυτοί προοριζόταν για την υλοποίηση έργων υποδομής και την ενίσχυση των βιομηχανικών επενδύσεων στην Ελλάδα, επιβεβαιώνοντας τον κεντρικό ρόλο της Δυτικής Γερμανίας στη μεταπολεμική αναπτυξιακή πορεία της χώρας.

Εξάλλου, η διεύρυνση του εμπορίου με τις χώρες του ανατολικού μπλοκ, που αποτέλεσε μια στρατηγική διέξοδο της Ελλάδας από τη σοβαρή κρίση του ισοζυγίου πληρωμών που αντιμετώπισε η χώρα το 1958 σε συνδυασμό με την ενίσχυση της Αριστεράς και την ανάδειξή της, μέσω της ΕΔΑ, σε ρόλο αξιωματικής αντιπολίτευσης μετά τις εκλογές του 1958, συνιστούσε εξέλιξη με βαθιές πολιτικές και κοινωνικές προεκτάσεις.⁴² Η εν λόγω μετατόπιση της πολιτικής ισορροπίας όχι μόνο ανέδειξε την κοινωνική δυσαρέσκεια απέναντι στην υφιστάμενη αναπτυξιακή

έργα, πέραν του ότι υποσχόταν να συμβάλουν σημαντικά στην ανάπτυξη της Ελλάδας, προμήνυαν επίσης την οικονομική δέσμευση της χώρας στους δυτικογερμανικούς επενδυτικούς κύκλους.

⁴⁰ Τσάκας, Χρήστος, ό.π., σ. 126-127.

⁴¹ Τσάκας, Χρήστος, ό.π., σ. 133. Η συμφωνία προέβλεπε τη χορήγηση στην Ελλάδα κρατικού δανείου ύψους 200 εκατομμυρίων μάρκων, μακροπρόθεσμων πιστώσεων συνολικού ύψους 100 εκατομμυρίων μάρκων, καθώς και τεχνικής βοήθειας ύψους 15 εκατομμυρίων μάρκων.

⁴² Τσάκας, Χρήστος, ό.π., σ. 134-135.

στρατηγική, αλλά και περιόρισε σημαντικά τα περιθώρια εφησυχασμού για την πολιτική και οικονομική ελίτ της χώρας. Καθώς η ψυχροπολεμική συγκυρία απέδιδε ιδιαίτερο βάρος στη σταθερότητα των «προκεχωρημένων φυλακίων» της Δύσης, όπως η Ελλάδα, η ανάγκη για μια πιο πολυδιάστατη οικονομική και πολιτική στρατηγική καθίστατο επιτακτική.

Υπό αυτές τις συνθήκες, με την αλλαγή της δεκαετίας οι οικονομικές συναλλαγές μεταξύ των δυο χωρών θα αναβαθμιστούν. Πέρα από τον παραδοσιακό εμπορικό της ρόλο, η γερμανική εμπλοκή επεκτάθηκε σταδιακά και σε άμεσες επενδύσεις, ιδιαίτερα σε έργα εκβιομηχάνισης, που άλλαζαν το τοπίο της ελληνικής οικονομίας – όπως, για παράδειγμα, η κατασκευή ενός διωλιστηρίου πετρελαίου. Τα έργα αυτά δεν αποσκοπούσαν απλώς στην κάλυψη των εσωτερικών αναγκών, αλλά συνέβαλαν στην αναβάθμιση της θέσης της Ελλάδας στον διεθνή καταμερισμό εργασίας και στην ανασυγκρότηση του εξαγωγικού της προσανατολισμού.⁴³ Ήδη το διμερές εμπόριο μεταξύ Ελλάδας και Δυτικής Γερμανίας είχε γνωρίσει ραγδαία άνοδο, ως αποτέλεσμα των συμφωνιών εμπορίου και οικονομικής συνεργασίας μεταξύ των δύο χωρών· μια δυναμική που ενισχύθηκε περαιτέρω με την υπογραφή της Συμφωνίας Σύνδεσης το 1961.⁴⁴ Και αυτά τα επιχειρηματικά δίκτυα ήταν που διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στη διατήρηση της επικοινωνίας ανάμεσα στην Ελλάδα και τη ΟΔΓ κατά τη διάρκεια της δικτατορίας.⁴⁵

Στο πλαίσιο των φιλειρηνικών σχέσεων αλλά και των οικονομικών συναλλαγών τη δεκαετία του 1960 η ΟΔΓ θα προχωρήσει σε διμερείς συμφωνίες με κράτη της Μεσογείου (Ελλάδα, Τουρκία, Ιταλία, Ισπανία, Πορτογαλία, Μαρόκο, Τυνησία αλλά και τη Γιουγκοσλαβία) για τη νομιμοποίηση της μετακίνησης και προσωρινής εγκατάστασης οικονομικών μεταναστών εργατών προς εκείνη, για ενίσχυση της οικονομικής ανασυγκρότησής της.⁴⁶ Ειδικότερα, όσον αφορά την

⁴³ Τσάκας, Χρήστος, ό.π., σ. 37-38.

⁴⁴ Το 1961 υπεγράφη η Συμφωνία Σύνδεσης της Ελλάδας με την ΕΟΚ. Η συμφωνία προέβλεπε σειρά προσωρινών ευνοϊκών ρυθμίσεων, με σκοπό την προετοιμασία της ελληνικής οικονομίας για την έκθεσή της στον οικονομικό ανταγωνισμό της Κοινής Αγοράς – στόχος που, σε μεγάλο βαθμό, επιτεύχθηκε χάρη στη στήριξη της Δυτικής Γερμανίας. Τσάκας, Χρήστος, ό.π., σ. 42.

⁴⁵ Τσάκας, Χρήστος, ό.π., σ. 42-43.

⁴⁶ Ειδικότερα, όσον αφορά την Ελλάδα, η ΟΔΓ σύναψε συμφωνία με το ελληνικό κράτος το 1960 «Περί μεσολαβήσεως. Προς τοποθέτησιν Ελλήνων εργαζομένων εις την Ομοσπονδιακήν Δημοκρατίαν της Γερμανίας». Στόικου, σ. 140. Αξίζει να σημειωθεί πως η παροχή του πλεονάζοντος εργατικού δυναμικού από τις χώρες της περιφέρειας προς τις ανεπτυγμένες βιομηχανικές χώρες της Δυτικής Ευρώπης θεωρήθηκε, στο πλαίσιο της κυρίαρχης μεταπολεμικής αναπτυξιακής αντίληψης, ως ένα

Ελλάδα, η ΟΔΓ υπέγραψε το 1960 μια σειρά διμερών συμφωνιών που περιλάμβαναν: την πρόσληψη εργατών στη Δυτική Γερμανία⁴⁷, τη χορήγηση δανείου ύψους 200 εκατομμυρίων μάρκων στην Ελλάδα, και μια κατοπινή συμφωνία (1961) που ρύθμιζε ζητήματα κοινωνικής ασφάλισης των πολιτών των δύο χωρών.⁴⁸

Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '60 βρίσκουν την Ελλάδα σε τροχιά ανάπτυξης. Η υπογραφή της Συμφωνίας Σύνδεσης με την Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (ΕΟΚ), σε συνδυασμό με τη θετική έκβαση μακροχρόνιων οικονομικών διαπραγματεύσεων, λειτούργησε ως καταλύτης για την αναζωπύρωση των επενδυτικών ροών, τόσο από το εξωτερικό όσο και στο εσωτερικό της χώρας. Πράγματι, κατά την τριετία 1962–1965, καταγράφηκε σημαντική άνοδος των ιδιωτικών επενδύσεων στους τομείς της μεταποίησης και της εξορυκτικής δραστηριότητας, με τις σχετικές κεφαλαιακές τοποθετήσεις να υπερδιπλασιάζονται. Παράλληλα, η εισροή ξένων επιχειρηματικών κεφαλαίων παρουσίασε εντυπωσιακή αύξηση, τριπλασιαζόμενη σε σχέση με τα προηγούμενα επίπεδα.⁴⁹

Ωστόσο, η πολιτική αστάθεια που εκδηλώθηκε με ιδιαίτερη ένταση τον Ιούλιο του 1965, με αφορμή τη λεγόμενη «Αποστασία» και την παραίτηση της κυβέρνησης

σημαντικό πλεονέκτημα, τόσο για τις χώρες εισαγωγής με την απορρόφηση του δημογραφικού και εργασιακού πλεονάσματος από τις περιφερειακές χώρες, όσο και κυρίως για τις χώρες, όπως η Ελλάδα, καθώς συνέβαλε στη μείωση της ανεργίας, προσέφερε τεχνογνωσία στους ανειδίκευτους εργάτες και ενίσχυε την εγχώρια οικονομία με τις εισροές σε συνάλλαγμα μέσω των εμβασμάτων. Τσάκας, Χρήστος, *ό.π.*, σ. 143-144.

⁴⁷ Μετά τη σύναψη της συμφωνίας μεταξύ της Ελλάδας και της ΟΔΓ για την αποστολή ελληνικού εργατικού δυναμικού στη Δυτική Γερμανία και καθώς η πλειοψηφία του ήταν αγράμματη, η γερμανική κυβέρνηση συμπεριέλαβε στο πρόγραμμα των ραδιοφωνικών της προγραμμάτων ξενόγλωσσες εκπομπές με απώτερο σκοπό την αντιμετώπιση των δυσκολιών των ξένων εργατών στη ξένη χώρα και την πιο άμεση προσαρμογή τους στο ξένο έδαφος. Για περισσότερες πληροφορίες, Στεργίου, Ανδρέας, *ό.π.*, σ. 368. Την ευθύνη για την παραγωγή της ελληνικής εκπομπής είχε η Βαυαρική Ραδιοφωνία. Η ελληνική εκπομπή άρχισε να εκπέμπει την 1^η Νοεμβρίου 1964, μεταδιδόταν καθημερινά και στο πρόγραμμά της συμπεριελάμβανε ειδήσεις από την Ελλάδα, μαθήματα γερμανικών για αρχάριους, μουσική και πληροφορίες για το γερμανικό εργατικό περιβάλλον. Διευθυντής της ελληνικής εκπομπής ανέλαβε ο Παύλος Μπακογιάννης. Μάλιστα, από το 1965 οι Έλληνες δημοσιογράφοι ανέλαβαν όχι πια να μεταφράζουν και να εκφωνούν ειδήσεις των Γερμανών δημοσιογράφων, αλλά επωμίστηκαν οι ίδιοι την παραγωγή και το περιεχόμενο των εκπομπών τους, με την υποχρέωση να μεταφράζουν τις ειδήσεις και τον σχολιασμό τους στα γερμανικά. Ο ρόλος του Μπακογιάννη αναβαθμίστηκε και από το 1966 ανέλαβε τη δική του εβδομαδιαία εκπομπή με εκτενή σχολιασμό της επικαιρότητας. Η ελευθερία που δόθηκε στους Έλληνες συντελεστές για τη διαμόρφωση και το περιεχόμενο των εκπομπών τους αποτέλεσε σημαντικό εργαλείο για την ενημέρωση και το σχολιασμό των πολιτικών εξελίξεων την περίοδο της Επταετίας στην ελληνική κοινότητα της δυτικής Γερμανίας. Για περισσότερες πληροφορίες στο Παπαναστασίου, Νίκος, *ό.π.*, σ. 388-391.

⁴⁸ Η συμφωνία για τη δανειοδότηση, που συμπεριλάμβανε επίσης παροχή επενδύσεων 100 εκατ. μάρκων και τεχνική υποστήριξη επιτεύχθηκε κατόπιν επίσκεψης του τότε πρωθυπουργού Κωνσταντίνου Καραμανλή στη Βόννη το 1958. Για περισσότερα, βλ. Αποστολόπουλος, Κ. Δημήτρης, *ό.π.*, σ. 351 και Τσάκας, Χρήστος, *ό.π.*, σ. 133.

⁴⁹ Τσάκας, Χρήστος, *ό.π.*, σ. 179.

Παπανδρέου, σε συνδυασμό με τις εκτεταμένες κοινωνικές αντιδράσεις και τις εργατικές κινητοποιήσεις που ακολούθησαν, ανέκοψαν τη δυναμική αυτή.⁵⁰ Η αβεβαιότητα που επικράτησε, επηρέασε αρνητικά το επενδυτικό κλίμα και υπονόμεισε την εμπιστοσύνη τόσο των εγχώριων όσο και των διεθνών οικονομικών παραγόντων, δημιουργώντας συνθήκες αστάθειας οι οποίες θα αποβούν καθοριστικές για τις πολιτικές εξελίξεις που θα ακολουθήσουν. Υπό το πρόσχημα της ανάγκης εξουδετέρωσης του «κομμουνιστικού κινδύνου», οι Συνταγματάρχες επιχείρησαν να θεμελιώσουν την αναγκαιότητα της στρατιωτικής, επέμβασης και να προσδώσουν σε αυτήν στοιχεία εθνικής και ιδεολογικής νομιμοποίησης.⁵¹ Η ρητορική περί «εθνικής σωτηρίας» και αποτροπής μιας υποτιθέμενης κομμουνιστικής κατάληψης της εξουσίας αποτέλεσε τον βασικό άξονα του λόγου του καθεστώτος, εντασσόμενη πλήρως στο ψυχροπολεμικό κλίμα της εποχής. Η στρατηγική αυτή δεν απευθυνόταν μόνο στο εσωτερικό ακροατήριο, αλλά και στους δυτικούς συμμάχους της Ελλάδας, ιδίως τις Ηνωμένες Πολιτείες, οι οποίοι καθ' όλη τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου έδειχναν ανοχή –ή και στήριξη– προς αυταρχικά καθεστώτα, εφόσον αυτά διασφάλιζαν την αντικομμουνιστική τους τοποθέτηση.⁵² Αλλά και από τη δυτικογερμανική πλευρά, μόλις έναν μήνα μετά το πραξικόπημα, επισημαινόταν η χρεοκοπία των αστικών κομμάτων απέναντι στον κίνδυνο ενός λαϊκού μετώπου υπό τον Ανδρέα Παπανδρέου, και τονίζόταν ότι οι δικτάτορες που «εξουδετέρωσαν» τον κομμουνιστικό κίνδυνο είναι, σύμφωνα με τον πρέσβη Δρ. Oscar Schlitter, «προς όφελος της δυτικής συμμαχίας και των γερμανικών συμφερόντων».⁵³ Στο διάγγελμα της 21ης Απριλίου 1967, η απουσία άμεσων αναφορών στις οικονομικές διαστάσεις της κρίσης ως νομιμοποιητικού επιχειρήματος για την επέμβαση του στρατού υποδηλώνει ότι οι Συνταγματάρχες επικέντρωσαν την προβολή τους περισσότερο σε θέματα τάξης και σταθερότητας, παρά στις οικονομικές αιτίες. Ωστόσο, οι προγραμματικές δηλώσεις της νέας κυβέρνησης περιείχαν πληθώρα αναφορών στην

⁵⁰ Τσάκας, Χρήστος, ό.π., σ. 179. Κατά το έτος 1966, καταγράφηκε σαφής επιδείνωση των βασικών μακροοικονομικών δεικτών. Ο ρυθμός αύξησης του Ακαθάριστου Εγχώριου Προϊόντος (ΑΕΠ) υποχώρησε αισθητά, αγγίζοντας το 6,5%, έναντι 10,8% το προηγούμενο έτος. Παράλληλα, ο πληθωρισμός παρουσίασε άνοδο, φθάνοντας το 4,9%, εξέλιξη που αντανάκλασε την αυξανόμενη αβεβαιότητα και τις διαταραχές στο εσωτερικό οικονομικό περιβάλλον.

⁵¹ Τσάκας, Χρήστος, ό.π., σ. 186-187.

⁵² Καρακασάνης, Λάμπρος, *Η Ελλάδα στον Ψυχρό Πόλεμο: Πολιτική, ιδεολογία και εξωτερικές σχέσεις, 1947-1967*, Αθήνα: Εξάντας, 2010.

⁵³ Φλάισερ, Χάγκεν, «Όψεις της (δυτικο-) γερμανικής πολιτιστικής πολιτικής απέναντι στην Ελλάδα των Συνταγματάρχων: Ο τετραγωνισμός του κύκλου» στο *Η δικτατορία των Συνταγματάρχων και η αποκατάσταση της δημοκρατίας* (πρακτικά συνεδρίου), Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2014. σ. 360.

οικονομία, αντανακλώντας την πρόθεση των πραξικοπηματιών να διασφαλίσουν τη συνέχεια της οικονομικής ανάπτυξης που είχε επιτευχθεί στις δεκαετίες μετά το 1953.⁵⁴ Η στρατηγική αυτή υπογραμμίζει τους στόχους της δικτατορίας να διατηρήσει το υφιστάμενο οικονομικό μοντέλο συνεργασίας με τον δυτικό κόσμο, όπως η ΟΔΓ, βασισμένο σε αυξημένες βιομηχανικές επενδύσεις και σταθερό μακροοικονομικό περιβάλλον, παρά τις ριζικές πολιτικές αλλαγές. Και πράγματι, όπως παρατηρεί ο Χρήστος Τσάκας, η εμπιστοσύνη του επιχειρηματικού κόσμου προς το καθεστώς αποκαταστάθηκε σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα.⁵⁵

Αλλά και από την πλευρά της η ΟΔΓ λίγους μήνες μετά το πραξικόπημα αναγνώρισε πως η άσκηση οικονομικής και πολιτικής πίεσης δεν μπορεί να λειτουργήσει ως αποτελεσματικός μοχλός για την επιστροφή της Ελλάδας στον κοινοβουλευτισμό. Υπογραμμίζει, μάλιστα, πως οι οικονομικές σχέσεις μεταξύ των δύο χωρών πρέπει να συνεχιστούν απρόσκοπτα⁵⁶, γιατί μια πιθανή αυστηρότερη δυτική στάση απέναντι στους στρατοκράτες, θα τους εξαγρίωνε και θα απειλούσε τη σταθερότητα τόσο της ΝΑΤΟϊκής συμμαχίας όσο και των γερμανικών οικονομικών συμφερόντων.⁵⁷

Παρότι σε διακρατικό επίπεδο το νέο καθεστώς φαινόταν να γίνεται σύντομα αποδεκτό, σε επίπεδο κοινωνίας οι αντιδράσεις δεν άργησαν να εκδηλωθούν, ιδίως εκτός των συνόρων του ελληνικού κράτους. Πράγματι, η επόμενη μέρα του πραξικοπήματος έρχεται για να αναστατώσει τους Έλληνες, που είχαν απορροφηθεί ως εργατικό δυναμικό στην ΟΔΓ, ο πληθυσμός των οποίων ξεπερνούσε πλέον το μισό εκατομμύριο. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνεται σε άρθρο του Τύπου: «Σε όλες τις γερμανικές πόλεις και περιοχές που ζούσαν, εργάζονταν και σπούδαζαν Έλληνες, άρχισαν αυθόρμητα να συγκροτούνται Αντιδικτατορικές Επιτροπές, που ‘φύτρωναν’ και πολλαπλασιάζονταν καθημερινά ‘σαν τα μανιτάρια’».⁵⁸ Σύμφωνα με τον Βαγγέλη Σακκάτο, οι Επιτροπές αυτές κατόρθωσαν την οργάνωση εκδηλώσεων, την

⁵⁴ Τσάκας, Χρήστος, *ό.π.*, σ. 183.

⁵⁵ Τσάκας, Χρήστος, *ό.π.*, σ. 183-184.

⁵⁶ Τσάκας, Χρήστος, *ό.π.*, σ. 189-190.

⁵⁷ Φλάισερ, Χάγκεν, *ό.π.*, σ. 361.

⁵⁸ Σακκάτος, Βαγγέλης, «Η αντιστασιακή δραστηριότητα των Ελλήνων στη Γερμανία», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 7/5/2019.

καταγγελία διώξεων και τον συντονισμό δράσεων με γερμανικές και διεθνείς οργανώσεις υπέρ των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.⁵⁹

Το 1969 αποτέλεσε καμπή για τη διεθνή θέση της Ελλάδας, καθώς η χώρα αποχώρησε από το Συμβούλιο της Ευρώπης ύστερα από τις έντονες διεθνείς πιέσεις που προκάλεσαν οι παραβιάσεις των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και η αναστολή της συνταγματικής τάξης από το καθεστώς. Η εξέλιξη αυτή επιβάρυνε σημαντικά τη διεθνή εικόνα της δικτατορίας και ενίσχυσε τον κίνδυνο περαιτέρω διπλωματικής απομόνωσης. Ωστόσο, η ευνοϊκή στάση των Ηνωμένων Πολιτειών⁶⁰, σε συνδυασμό με την προσπάθεια της ελληνικής κυβέρνησης να ενισχύσει τις διπλωματικές της σχέσεις με τη Γαλλία, λειτούργησαν ως αντισταθμιστικοί παράγοντες, επιτρέποντας στο καθεστώς να διατηρήσει ορισμένα στηρίγματα στη διεθνή σκηνή και να επιτύχει βασικούς στόχους της εξωτερικής του πολιτικής.⁶¹ Παράλληλα, ο φόβος επιβολής πρόσθετων κυρώσεων από την ευρωπαϊκή κοινότητα, καθώς και η πιθανότητα αποσταθεροποίησης ενός βασικού πολιτικοοικονομικού πυλώνα, του οποίου η ισχύς συνδεόταν στενά με την ένταξη και την ενσωμάτωση της ελληνικής οικονομίας στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (ΕΟΚ), οδήγησαν το καθεστώς στην αναζήτηση νέων πολιτικών επιλογών. Για τον λόγο αυτό, η στρατιωτική ηγεσία υιοθέτησε μια στρατηγική ελεγχόμενης φιλελευθεροποίησης, επιδιώκοντας αφενός την ενίσχυση της διεθνούς νομιμοποίησης του καθεστώτος και αφετέρου την αποτροπή περαιτέρω διεθνούς απομόνωσης.⁶²

Μια αντίστοιχα δημοκρατική στάση των θεσμικών εκπροσώπων της ΟΔΓ παρατηρείται και στο εσωτερικό της χώρας, ιδιαίτερα από το 1969 και έπειτα.⁶³ Ειδικότερα, από τις αρχές του 1971, η ΟΔΓ άρχισε να απομακρύνεται από τους περιορισμούς που είχαν επιβληθεί στις διμερείς οικονομικές σχέσεις με την Ελλάδα. Η αναθεώρηση της γερμανικής πολιτικής προσέγγισης οδήγησε σε έναν κύκλο διπλωματικών επαφών μεταξύ των δύο χωρών, με σκοπό την εξομάλυνση των

⁵⁹ Σακκάτος, Βαγγέλης, ό.π.

⁶⁰ Τσάκας, Χρήστος, ό.π., σ. 203. Η αμερικανική πλευρά αφενός επιθυμούσε τη διασφάλιση της συνοχής του ΝΑΤΟ και αφετέρου ανησυχούσε για τις μελλοντικές αποφάσεις που θα έπρεπε να ληφθούν στην περίπτωση αποπομπής της Ελλάδας από τη συμμαχία του ΝΑΤΟ.

⁶¹ Τσάκας, Χρήστος, ό.π., σ. 207-208, να παγώσουν δηλαδή οι πρωτοβουλίες της Ευρωπαϊκής Επιτροπής.

⁶² Τσάκας, Χρήστος, ό.π., σ. 209-210.

⁶³ Αποστολόπουλος, Κ. Δημήτρης, «Επαναπροσέγγιση και συμφιλίωση: Από την εξομάλυνση του κατοχικού παρελθόντος στην κοινή δράση για την εδραίωση της δημοκρατίας στην Ελλάδα (1950-1979)», Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2018, σ. 360.

σχέσεών τους. Κατά τη διάρκεια του 1972, μάλιστα, η ενεργός υποστήριξη της Δυτικής Γερμανίας προς τις ελληνικές θέσεις σε εμπορικά ζητήματα συνέβαλε καθοριστικά στην αναθέρμανση των ελληνογερμανικών σχέσεων.⁶⁴ Αλλά και η εξωτερική πολιτιστική πολιτική της Δυτικής Γερμανίας αναβαθμίστηκε στο πλαίσιο της Realpolitik, αφού σύμφωνα με τον Brandt⁶⁵ αποτελούσε τον «τρίτο πυλώνα της εξωτερικής πολιτικής», δίπλα στην οικονομία και τη διπλωματία.⁶⁶

Κλείνοντας, θα πρέπει να σημειωθεί ότι κατά την περίοδο της δικτατορίας πέρα από και παρά τις οικονομικές και εμπορικές συμφωνίες Ελλάδας – ΟΔΓ σημαντικός αριθμός δυτικογερμανών πολιτών συμμετείχε ενεργά στις ενέργειες διαμαρτυρίας και αντίδρασης κατά του καθεστώτος, ενώ, παράλληλα, το Ινστιτούτο Γκαίτε, η γερμανική ραδιοφωνία και ο γερμανικός τύπος ενίσχυαν τα εναντιωματικά κινήματα.⁶⁷

⁶⁴ Τσάκας, Χρήστος, ό.π., σ. 219-220. Η στήριξη της ΟΔΓ προς την Ελλάδα αφορούσε το ζήτημα των δασμών που είχε επιβάλει η κοινότητα στην εισαγωγή κρασιών από την Ελλάδα.

⁶⁵ Ο Willy Brandt ανέλαβε την Καγκελαρία το 1969 και ένας από τους βασικούς στόχους της πολιτικής του ήταν η διατήρηση και η συνέχεια των γερμανικών οικονομικών συμφερόντων στην Ελλάδα.

⁶⁶ Δημητρούκα, Νικολέτα, ό.π., σ. 4.

⁶⁷ Στόικου, Ελεάνα, *Έλληνες καλλιτέχνες στο Βερολίνο 1961-1989: πολιτικές και κοινωνικές όψεις του έργου τους*, διδ. διατριβή, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, 2020, σ. 168.

2.2. Το Ινστιτούτο Γκαίτε ως χώρος Αντίστασης και πολιτισμικής διαπραγμάτευσης

Έχοντας ξεκινήσει τη λειτουργία του το 1952, το Ινστιτούτο Γκαίτε των Αθηνών αποτελεί το πρώτο και παλαιότερο ιστορικά παράρτημα του Goethe-Institut, που επανιδρύθηκε στο Μόναχο έναν χρόνο νωρίτερα. Η πρωτοβουλία για την ίδρυσή του έχει τοποθετηθεί εντός του πλαισίου των διμερών σχέσεων των δύο χωρών κατά τη δεκαετία του 1950, όπου παρατηρείται η ίδρυση πληθώρας αντίστοιχων ιδρυμάτων και οργανώσεων. Συγκεκριμένα, τον Μάρτιο 1950 επαναλειτούργησε το ελληνικό προξενείο στη Βόννη και τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους ιδρύθηκε το γερμανικό προξενείο στην Αθήνα το οποίο μετά από λίγους⁶⁸ μήνες έγινε πρεσβεία. Στο ίδιο πολιτικό φιλικό πλαίσιο επαναλειτούργησαν τα παραρτήματα του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου το 1951, και ιδρύθηκε η Γερμανική Σχολή Αθηνών το 1956.

Ο ουσιαστικός σκοπός της ίδρυσης του Ινστιτούτου ήταν η εκπαίδευση και η προετοιμασία δασκάλων της γερμανικής γλώσσας, οι οποίοι θα απορροφούνταν στην ΟΔΓ. Σταδιακά, όμως, διεύρυνε τη δραστηριοποίησή του συμβάλλοντας στην άσκηση στις γερμανικής πολιτιστικής πολιτικής στο εξωτερικό.⁶⁹ Το Ινστιτούτο εξελίχθηκε γρήγορα από έναν απλό φορέα παροχής μαθημάτων και εξετάσεων της γερμανικής γλώσσας, σε έναν κεντρικό πολιτιστικό παράγοντα που επιχείρησε να υιοθετήσει νέες καλλιτεχνικές τάσεις και να αντιμετωπίσει το δικό του παρελθόν.⁷⁰

Η διεύρυνση του ρόλου του Ινστιτούτου δεν υπήρξε ανεξάρτητη από τις ευρύτερες κοινωνικές και πολιτισμικές διεργασίες που συντελούνταν την ίδια περίοδο στην Ελλάδα. Όπως επισημάνθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, στις αρχές της δεκαετίας του 1960, η ελληνική κοινωνία βρισκόταν σε διαδικασία αναπροσανατολισμού του συλλογικού της φαντασιακού, γεγονός που συνοδεύτηκε από μεταβολή των κοινωνικών της διεκδικήσεων και προσδοκιών.⁷¹ Οι αλλαγές αυτές αποτυπώνονται με ιδιαίτερη ένταση στις καλλιτεχνικές εκφάνσεις της εποχής –στη

⁶⁸ Αποστολόπουλος, Κ. Δημήτρης, *ό.π.*, σ. 326.

⁶⁹ Αποστολόπουλος, Κ. Δημήτρης, *ό.π.*, σ. 338. Σύμφωνα με την επίσημη ιστοσελίδα του Goethe-Institut, σήμερα, διαθέτει 151 ινστιτούτα σε 98 χώρες σε όλο τον κόσμο [online] <https://www.goethe.de/en/wwt.html> [τελευταία ανάκτηση 2/06/2025].

⁷⁰ Lentz, Carola, Speech for the 70th anniversary of the Goethe-Institut in Athens on October 12, 2022, Goethe Institut, Οκτώβριος 2022. <https://www.goethe.de/en/uun/pub/akt/24260219.html> [τελευταία ανάκτηση 2/06/2025].

⁷¹ Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, *ό.π.*, σ. 208.

νεοελληνική λογοτεχνία, τη ζωγραφική, το τραγούδι, τον κινηματογράφο, το θέατρο και την αρχιτεκτονική, όπου διαφαίνεται η αναζήτηση νέων μορφών έκφρασης και νοηματοδότησης της συλλογικής εμπειρίας.⁷²

Παράλληλα, στην πολιτική και κοινωνική ζωή ο αντιμπεριαλιστικός λόγος αναδείχθηκε ως κεντρικό στοιχείο της πολιτικής κουλτούρας των ανερχόμενων (μικρο)αστικών στρωμάτων, λειτουργώντας ως διαπαραταξιακό σημείο αναφοράς. Εκφραζόταν κυρίως μέσω ενός έντονου αντιαμερικανισμού⁷³, ο οποίος, στο πλαίσιο της συγκυρίας του Ψυχρού Πολέμου, αποτελούσε την πιο πρόσφορη και συμβολικά φορτισμένη μορφή έκφρασής του, αν και η παρουσία του υπήρξε εντονότερη στον χώρο της κεντροαριστεράς.⁷⁴ Σε αυτό το ρευστό πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον, η θέση των ξένων πολιτιστικών ιδρυμάτων αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Τα ιδρύματα παύουν να λειτουργούν μόνο ως φορείς πολιτιστικής ανταλλαγής, αλλά μετατρέπονται σε εργαλεία πολιτιστικής διπλωματίας, μέσω των οποίων τα δυτικά κράτη επιδιώκουν να διατηρήσουν την επιρροή και την παρουσία τους στην ελληνική κοινωνία. Κατά συνέπεια, η δραστηριότητά τους οφείλει να προσαρμόζεται στις ιδιαίτερες πολιτικές συνθήκες που διαμορφώνονται κατά την περίοδο της δικτατορίας.

Κατά τη διάρκεια της Επταετίας, η Δυτική Γερμανία βρέθηκε αντιμέτωπη με ένα δύσκολο δίλημμα: από τη μία πλευρά, η στήριξη των στρατοκρατών θα εξασφάλιζε τη συνέχιση της δραστηριότητας των γερμανικών επιχειρήσεων στην Ελλάδα· από την άλλη, υπήρχε η ανάγκη να μη δοθεί η εντύπωση ότι νομιμοποιείται ένα αντιδημοκρατικό καθεστώς, γεγονός που θα υπονόμει το κύρος της Δύσης. Το θεωρητικά άλυτο αυτό δίλημμα άφηνε, ωστόσο, σημαντικό περιθώριο δράσης στον πολιτιστικό τομέα. Σε αυτό το πλαίσιο, οι διπλωμάτες της Βόννης αντιλαμβάνονταν ως βασική τους αποστολή τη διατήρηση των παραδοσιακών πνευματικών δεσμών ανάμεσα στις δύο χώρες. Γνώριζαν, όμως, ότι οι σχετικές πρωτοβουλίες έπρεπε να

⁷² Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, ό.π., σ. 208-225. Η καλλιτεχνική αυτή δραστηριότητα, η οποία άφησε ένα ιδιαίτερα έντονο αποτύπωμα και έχει περιγραφεί ως «πολιτιστική άνοιξη», αντλούσε έμπνευση από τη σημαντική πνευματική παράδοση του Μεσοπολέμου και, είτε συνέχισε τους προβληματισμούς και τις αναζητήσεις εκείνης της περιόδου είτε τις επανεξέτασε κριτικά, προτείνοντας νέες μορφές έκφρασης και ιδεολογικής τοποθέτησης.

⁷³ Ο αντιαμερικανισμός θα γνώριζε ιδιαίτερες εξάρσεις, κυρίως εξαιτίας του Κυπριακού ζητήματος και άλλων εθνικών κρίσεων, οι οποίες ενίσχυσαν την πεποίθηση περί αμερικανικής παρέμβασης στα εσωτερικά της χώρας και τροφοδότησαν τον ευρύτερο αντιμπεριαλιστικό λόγο της περιόδου. Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, ό.π., σ., 241.

⁷⁴ Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, ό.π., σ. 230-231.

υλοποιηθούν με τέτοιο τρόπο που αφενός δεν θα προκαλούσε το καθεστώς, και αφετέρου θα συνέβαλλε στη στήριξη της πνευματικής ζωής ενός απομονωμένου ελληνικού κοινού⁷⁵.

Έτσι, από τις πρώτες κιόλας ημέρες της επιβολής της δικτατορίας, πέρα από τη χορήγηση των υποτροφιών DAAD σε Έλληνες επιστήμονες, φοιτητές και εικαστικούς, παραχωρήθηκε, επίσης, το διαβατήριο *Fremdenpass* σε όσους είχαν στερηθεί την ελληνική ιθαγένεια από το καθεστώς από την ΟΔΓ. Παράλληλα, διάφορα σωματεία παρείχαν οικονομική ενίσχυση και ηθική συμπαράσταση στους Έλληνες μετανάστες που ζούσαν στη Γερμανία.⁷⁶

Συνολικά, καθόλη τη διάρκεια της Επταετίας, το Ινστιτούτο Γκαίτε φέρεται να λειτούργησε αφενός ως μέσο πολιτιστικής προσαρμογής και αντίστασης και αφετέρου ως χώρος διαπραγμάτευσης πολιτισμικών στρατηγικών και κατευθύνσεων. Όπως έχει επισημανθεί από το σύνολο της βιβλιογραφίας, το Ινστιτούτο, καθώς και ο γερμανικός τύπος τασσόταν υπέρ της αποκατάστασης της δημοκρατίας στην Ελλάδα και διευκόλυνε τις προσπάθειες της γερμανικής κυβέρνησης προς αυτή την κατεύθυνση.⁷⁷ Ο Johannes Weissert, διευθυντής του Ινστιτούτου, θεωρούσε ότι η πολιτική του Ιδρύματος στην Ελλάδα δεν έπρεπε να αποβλέπει αποκλειστικά και μόνο στην εξαγωγή πολιτισμού, αλλά και στην εξαγωγή δημοκρατικού πνεύματος στη χώρα του.⁷⁸

Στις εκδηλώσεις που οργάνωνε το Ινστιτούτο, η Πρεσβεία προτιμούσε την αποστολή «απολιτικών» επιστημόνων, ούσα ανήσυχη μήπως σταλούν οι «λάθος» εκπρόσωποι της γερμανικής κουλτούρας, που ενδεχομένως θα μπορούσαν να προκαλέσουν τριβές με το καθεστώς.⁷⁹ Παρόλες τις επιφυλάξεις και τις ανησυχίες της Πρεσβείας στην Αθήνα, ο Weissert κατάφερε να διαμορφώσει ένα πολυδιάστατο πρόγραμμα. Μια από τις πρώτες συνεργασίες μεταξύ Αθήνας και Βερολίνου και συγκεκριμένα της γερμανικής εταιρείας εικαστικών τεχνών και του Goethe Institut

⁷⁵ Φλάισερ, Χάγκεν, ό.π., σ. 361.

⁷⁶ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 168.

⁷⁷ Αποστολόπουλος, Κ. Δημήτρης, ό.π., σ. 361.

⁷⁸ Βαλτινός, Θανάσης, Γαλανάκη, Ρέα, Λάζος, Γ. Χρήστος, Παπαδημητρίου, Θεόδωρος, Eberhard, Rondholz, «Γιοχάνες Weissert (1930-2006)», *Αντί*, τχ. 867 (Απρίλιος 21, 2006), σ. 43-44.

⁷⁹ Φλάισερ, Χάγκεν, ό.π., σ. 366-367. Για τον λόγο αυτό, η Πρεσβεία δεν δίστασε τον πρώτο χρόνο επιβολής του δικτατορικού καθεστώτος να αναβάλει μια λογοτεχνική έκθεση *avant-garde*, φοβούμενη τις αντιδράσεις των ελληνικών αρχών.

Αθηνών ήταν η έκθεση (*Berlin-Berlin: Junge Berliner Maler und Bildhauer*) στο Ζάππειο από τις 24 Φεβρουαρίου έως τις 19 Μαρτίου του 1967.⁸⁰ Ανατρέχοντας στον Τύπο της εποχής, διαβάζει κανείς ότι «Η έκθεσις αυτή είναι η πνοή της μεταπολεμικής γενιάς και περιλαμβάνει 23 καλλιτέχνες από 23 έως 25 ετών.⁸¹ Μεταξύ άλλων, παρουσιάστηκαν στο ελληνικό κοινό έργα των Georg Baselitz, Karl Horst Hödicke, Bernd Koberling, και Markus Lüpertz.⁸²

Η αντίληψη του Weissert περί πολιτιστικής πολιτικής, η οποία δεν περιοριζόταν στην προβολή της γερμανικής κουλτούρας αλλά περιλάμβανε και τη διάχυση δημοκρατικών αξιών, τον έφερε συχνά σε απόσταση τόσο από τις επιφυλάξεις της γερμανικής διπλωματικής αρχής όσο και από τις επιδιώξεις του καθεστώτος. Με την υποστήριξή του, στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, τον εκθεσιακό χώρο του Ινστιτούτου Γκαίτε, βρήκαν καταφύγιο πολλοί Έλληνες διανοούμενοι και εξέθεσαν το έργο τους καλλιτέχνες, όπως ο Αλέξης Ακριθάκης, ο Κατζουράκης, ο Γαϊτής και ο Θόδωρος. Επίσης, με τη βοήθεια του Weissert έλαβαν υποτροφίες για σπουδές στη Δυτική Γερμανία καλλιτέχνες, όπως ο Βλάσης Κανιάρης, ο Στάθης Λογοθέτης, ο Ακριθάκης, ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, και ο Κωνσταντίνος Ξενάκης.⁸³ Επομένως, υπό τη διεύθυνσή του, το Ινστιτούτο υπερέβη τον περιορισμένο ρόλο ενός φορέα πολιτιστικής διπλωματίας, λειτουργώντας ως πεδίο υποστήριξης της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής και ως διάυλος επαφής Ελλήνων δημιουργών με το διεθνές, και ιδίως το δυτικογερμανικό, καλλιτεχνικό περιβάλλον.

Είναι χαρακτηριστικό ένα άρθρο του ημερήσιου Τύπου το 1969, το οποίο, σε μια απόπειρα απολογισμού των εγχώριων πρωτοβουλιών για την τέχνη, αναφέρει: «Όλο και μεγαλύτερο ρόλο στην καλλιτεχνική ζωή του τόπου παίζουν τα ξένα Ινστιτούτα των Αθηνών [...] Ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε φέτος η δραστηριότητα του Ινστιτούτου Γκαίτε. Η ποιότης των εκθεμάτων, αλλά και η φροντίδα της

⁸⁰ *Βερολίνο-Βερολίνο νέοι ζωγράφοι και γλύπτες*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, 1967.

⁸¹ Καράμπελα, Κίτσα, «Η έκθεσι Βερολίνο-Βερολίνο εγκαινιάζεται εις το Ζάππειον», *Ελεύθερος Κόσμος*, 24/2/1967.

⁸² *Η Αθήνα στο Βερολίνο*, σ. 12, όπως αναφέρει ο Χρήστος Ιωακειμίδης τα έργα δεν είχαν προλάβει να επιστρέψουν στο Βερολίνο, όταν οι Συνταγματάρχες κατέλαβαν την εξουσία.

⁸³ Κοκκίνη, Λένα, «Ο ρόλος του Γερμανικού Ινστιτούτου Γκαίτε στα χρόνια της Δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974)». Στο: Παπαδοπούλου, Μπία, (επιμ.), *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης - Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, (Συλλογικός τόμος), κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: ΕΜΣΤ, 2006, σ. 221-222.

παρουσίασης και των καταλόγων πείθουν για τη σοβαρότητα αυτής της προσπάθειας.»⁸⁴

Μετά την άρση της προληπτικής λογοκρισίας το φθινόπωρο του 1969, οι πολιτιστικές εκδηλώσεις του Ινστιτούτου αυξήθηκαν. Κάτι τέτοιο επιβεβαιώνεται και από μια επιστολή του εικαστικού Παντελή Ξαγοράρη προς τον Τώνη Σπητέρη που προέκυψε κατόπιν αυτοψίας στο Αρχείο Ιστορίας και Τέχνης στο Τελλόγλειο Ίδρυμα. Ερωτώμενος για την καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Ελλάδα, ειδικά για τη διετία 1970-1971, ο Ξαγοράρης επισημαίνει: «Ιδιαίτερα πρέπει να τονισθεί η δραστηριότητα του Ινστιτούτου Γκαίτε και του Εργαστηρίου Σύγχρονης Τέχνης, που ίδρυσε ο Γιοχάνες Βάισσερτ, εκείνη την περίοδο. Στα δύσκολα αυτά χρόνια της δικτατορίας ο Βάισσερτ οργάνωσε διαλέξεις για την ελληνική πρωτοπορία».⁸⁵

Στο πνεύμα αυτό είχαν καθιερωθεί, επίσης, συζητήσεις με το κοινό στο τέλος των διαλέξεων. Μια τέτοια συζήτηση έλαβε χώρα μετά τη διάλεξη του Bender, διηγηματογράφου και εκδότη του περιοδικού *Akzente*, για την πολιτική ποίηση στο Ινστιτούτο Γκαίτε της Αθήνας τον Νοέμβριο του 1969, αυτό όμως λίγο έλειψε να οδηγήσει σε μια επικίνδυνη κατάσταση εξαιτίας του πολιτικού προσανατολισμού των συζητητών.⁸⁶

Αποκορύφωμα των πρωτοβουλιών που φέρονται να κατέστησαν το Ινστιτούτο Γκαίτε σε έναν χώρο έκφρασης αντίστασης αποτέλεσε η πρόσκληση προς τον συγγραφέα Γκίντερ Γκρας (1927-2015) το 1972. Ειδικότερα, στις 20 Μαρτίου 1972 πραγματοποιήθηκε στο θέατρο Άλφα η διάλεξη του Γερμανού νομπελίστα υπό τον τίτλο *Λόγος εναντίον της συνήθειας*, που αποτελούσε μια σαφή καταδίκη απέναντι στο αυταρχικό καθεστώς.⁸⁷ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Eberhard Rondholz: «Παρ' όλο που, επισήμως η πρόσκληση για τον Γκρας δεν είχε έλθει από το Ινστιτούτο Γκαίτε, αλλά από κάποια Εταιρεία Σπουδής Ελληνικών Προβλημάτων, η πρόθεση και μόνο του ιδρύματος να οργανώσει πρεσ κόνφερανς στο κτήριό του με

⁸⁴ Άργος, «Καλλιτεχνική επισκόπηση του 1968-1969», *Το Βήμα*, 3/8/1969.

⁸⁵ Ξαγοράρης, Παντελής, *Επιστολή προς Τώνη Σπητέρη*, 3 Φεβρουαρίου 1977, Τελλόγλειο Ίδρυμα.

Αριθμός ευρετηρίου GR TITSrit f709_17, Τελλόγλειο Ίδρυμα Ερευνών.

⁸⁶ Δημητρούκα, Νικολέττα, *ό.π.*

⁸⁷ Για το παρασκήνιο και τα επακόλουθα της διάλεξης βλ. Τρούσας, Φώντας, «Γκίντερ Γκρας: Λόγος εναντίον της συνήθειας. Σαν σήμερα πεθαίνει ο νομπελίστας Γερμανός συγγραφέας Γκίντερ Γκρας. Δημοσιεύουμε ένα άγνωστο κείμενο που εκφωνήθηκε από τον ίδιο στην Αθήνα, τον Μάρτιο του 1972», *Lifo*, 14/3/2020 και Χάγκεν Φλάισερ, *ό.π.*, σ. 366-368.

τον συγγραφέα, που τον θεωρούσε αριστερό η πρεσβεία, την τρώμαξε και διέταξε απαγορευτικό».⁸⁸ Το περιστατικό αυτό κατέδειξε με σαφήνεια τα όρια ανοχής του καθεστώτος απέναντι σε πρωτοβουλίες που μπορούσαν να εκληφθούν ως πολιτική αμφισβήτηση. Παράλληλα, ανέδειξε τον καθοριστικό ρόλο που διαδραμάτιζαν ορισμένα πρόσωπα στο εσωτερικό του Ινστιτούτου στην προώθηση τέτοιων πρωτοβουλιών.

Η συμβολή του Weissert τόσο στην πρόσκληση του Γκρας, όσο και στην υλοποίηση της διάλεξης υπήρξε καθοριστική. Το γεγονός επέφερε σημαντικές αντιδράσεις από πλευράς του καθεστώτος, με πιο σημαντική τη «δυσμενή» μετάθεση του Weissert στο Λονδίνο την ίδια χρονιά υπό την κατηγορία της τρομοκρατικής δραστηριότητας.⁸⁹ Στην πραγματικότητα, η μετάθεσή του στο Ινστιτούτο Γκαίτε του Λονδίνου εξυπηρετούσε πολλαπλούς σκοπούς: αφενός αποσκοπούσε στην αποδυνάμωση της αντιχουντικής στάσης του Ινστιτούτου μέσω της απομάκρυνσής του από την Αθήνα, καθώς θεωρούνταν ταραχοποιός· αφετέρου στόχευε στον κατευνασμό των χουντικών αρχών. Ταυτόχρονα, η απομάκρυνσή του λειτουργούσε και ως μέτρο προστασίας για τον ίδιο, δεδομένου ότι οι επαφές του με την αντιδικτατορική αντίσταση ήταν ήδη γνωστές στην Ασφάλεια. Μια ενδεχόμενη σύλληψή του, άλλωστε, θα προκαλούσε αναπόφευκτα σοβαρό διπλωματικό επεισόδιο μεταξύ Βόννης και Αθήνας.⁹⁰ Η τελική απομάκρυνσή του από την Αθήνα επιβεβαιώνει ότι η δράση του Ινστιτούτου, υπό την καθοδήγησή του, δεν ήταν πολιτικά ουδέτερη, αλλά εντασσόταν σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αντιδικτατορικών ζυμώσεων και διεθνών πολιτιστικών ανταλλαγών.

Τέλος, κατά τη διάρκεια της θητείας του στο Ινστιτούτο, ο Weissert βρισκόταν σε στενή συνεργασία με τον Χρήστο Ιωακειμίδα και από κοινού έστειλαν Έλληνες καλλιτέχνες στο Βερολίνο, με υποτροφία της DAAD, ακολουθώντας το πνεύμα της αντίστασης κατά του φασιστικού καθεστώτος.⁹¹ Πράγματι, στην έκθεση του Ιωακειμίδα με τίτλο *Πρωτοπορία Ελλάδα* (Avantgarde Griechenland) το 1968 στο House on Lützowplatz, στο Βερολίνο, συμμετείχαν οι Ξενάκης, ο Λογοθέτης και ο

⁸⁸ Rondholz, Eberhard, «Γιοχάνες Weissert (1930-2006)», *Αντί*, σ. 44.

⁸⁹ Φλάισερ, Χάγκεν, ό.π., σ. 367.

⁹⁰ Φλάισερ, Χάγκεν, ό.π., σ. 368.

⁹¹ Ζαχαρόπουλος, Ντένης, εισαγωγικό κείμενο, *Desire of Freedom*, Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2014, σ. 24-25.

Τσόκλης, οι οποίοι, στη συνέχεια, έλαβαν την υποτροφία της DAAD για διαμονή και εργασία στο Βερολίνο.⁹²

Η συνεργασία τους δεν διεκόπη μετά την απομάκρυνση του Weissert από το Ινστιτούτο, αντιθέτως, όπως πληροφορούμαστε από το αταξινόμητο αρχείο του Χρήστου Ιωακειμίδα, συνέχισαν να διατηρούν επαγγελματικές επαφές.⁹³ Συγκεκριμένα, σε σχετική αυτοψία στο αρχείο, συναντάμε το όνομα του Weissert σε επιστολή του Ιωακειμίδα για τη διοργάνωση ενός workshop για την Πειραματική Τέχνη (Experimental Art) στο Βερολίνο.⁹⁴

⁹² Πέρα από το Βερολίνο, η έκθεση συνεχίστηκε στο Wurttembergischer Kunstverein στη Στουτγκάρδη και στη Galerie im Rahmhof στη Φρανκφούρτη. Οι υπόλοιποι καλλιτέχνες που συμμετείχαν ήταν οι: Δανιήλ (Παναγόπουλος), Καλούτσης Βαλέριος, Νίκος Κεσσανλής, Παύλος (Διονυσόπουλος), Takis (Παναγιώτης/Τάκης Βασιλάκης). Για περισσότερες πληροφορίες στο κατάλογος έκθεσης *Κωνσταντίνος Ξενάκης*, Αθήνα: Αλέξανδρος Ιόλας, Γκαλερί Τ. Ζουμπούλακη, 1974.

⁹³ Ιωακειμίδης, Χρήστος, *Επιστολή προς Caroline Tisdall*, 03/10/1973, αταξινόμητη και χωρίς αρίθμηση επιστολή στο προσωπικό αρχείο του Χρήστου Ιωακειμίδα, Βιβλιοθήκη ΑΣΚΤ.

⁹⁴ Επίσης, και στη λίστα των επίσημων συμμετεχόντων της εκδήλωσης της βράβευσης του Χρήστου Ιωακειμίδα στις 29/05/1996 ο Weissert αποτελεί ένα από τα πενήντα περίπου αναφερόμενα άτομα. Αταξινόμητο και χωρίς αρίθμηση έγγραφο από το προσωπικό αρχείο του Χρήστου Ιωακειμίδα, Βιβλιοθήκη ΑΣΚΤ.

2.3. Υποτροφίες και Ψυχροπολεμική Πολιτιστική Διπλωματία: Οι περιπτώσεις των Ιδρυμάτων Ford και DAAD

Στο παρόν υποκεφάλαιο εξετάζονται ο ρόλος και η αποστολή των υποτροφιών του Ιδρύματος Ford, καθώς και η σχέση τους με το πρόγραμμα ανταλλαγών της D.A.A.D., με στόχο να αναδειχθεί η ένταξή τους σε μια ευρύτερη πολιτική στόχευση, άρρηκτα συνδεδεμένη με το ιστορικό πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου. Η ανάλυση της αμερικανικής πολιτιστικής διείσδυσης στην Ελλάδα, μέσω της χορήγησης υποτροφιών, οφείλει να τοποθετηθεί στο ευρύτερο πλαίσιο του έντονου αντιαμερικανικού κλίματος που χαρακτήριζε τη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία. Τα προγράμματα εκπαιδευτικών και πολιτιστικών ανταλλαγών του αμερικανικού Υπουργείου Εξωτερικών αναδείχθηκαν σε βασικό εργαλείο της μεταπολεμικής αμερικανικής ηγεμονίας, λειτουργώντας ως «αυτοκρατορία ιδεών» και ως μηχανισμός μακροπρόθεσμης δημιουργίας δικτύων επιρροής⁹⁵ με στόχο αφενός την άμβλυνση του αντιαμερικανικού κλίματος και αφετέρου την ενίσχυση της πολιτισμικής διείσδυσης και επιρροής.

Ήδη από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, οι αμερικανικές στρατηγικές επιδιώξεις διατυπώθηκαν με σαφήνεια, όπως καταδεικνύει η έκθεση Πόρτερ του 1947, η οποία προσδιόριζε ως πρωταρχικό στόχο για την Ελλάδα τη σταθεροποίηση και όχι την ανάπτυξη. Η κατεύθυνση αυτή παρέμεινε κυρίαρχη στις αμερικανικές πολιτικές καθ' όλη την πρώιμη μεταπολεμική περίοδο⁹⁶ και, στα τέλη της δεκαετίας του 1950, η Αμερικανική Πρεσβεία στην Αθήνα προέβαλλε την επιτυχία των σχετικών προγραμμάτων, υποστηρίζοντας ότι οι υπότροφοί τους, επιστρέφοντας στην Ελλάδα, αναλάμβαναν «πεδία και θέσεις ζωτικής σημασίας για τη χώρα».⁹⁷ Μέσα από τα εκπαιδευτικά αυτά προγράμματα ανταλλαγών, που λειτουργούσαν ως κεντρικό μέσο πολιτιστικής διπλωματίας, επιδιωκόταν τόσο η άμβλυνση του πολιτιστικού αντιαμερικανισμού⁹⁸ όσο και η συγκρότηση δεσμών με τις ελληνικές ελίτ στους τομείς της πολιτικής, της δημοσιογραφίας, της ακαδημαϊκής ζωής και των

⁹⁵ Το πρόγραμμα εκπαιδευτικών και πολιτιστικών ανταλλαγών εγκαινιάστηκε το 1949 με πρώτο Έλληνα υπότροφο τον Ηλία Βενέζη. Λιαλιούτη, Ζηνοβία, *ό.π.*, σ. 232-233.

⁹⁶ Τσάκας, Χρήστος, *ό.π.*, σ. 51.

⁹⁷ Λιαλιούτη, Ζηνοβία, *ό.π.*, σ. 214-215. Μέχρι και το 1964 υπολογίζεται πως ο αριθμός των υποτρόφων πανελλαδικά έφτασε τους 2.500.

⁹⁸ Λιαλιούτη, Ζηνοβία, *ό.π.*, σ. 280.

τεχνών, με απώτερο στόχο την καλλιέργεια μιας θετικής στάσης απέναντι στον αμερικανισμό.⁹⁹

Οι αμερικανικές αυτές επιδιώξεις δεν πέρασαν απαρατήρητες από την ελληνική πλευρά. Κατά την εξεταζόμενη περίοδο μάλιστα δεν ήταν αμελητέες οι φωνές που υποστήριζαν ότι η επιβολή της δικτατορίας αποτέλεσε το φυσικό επακόλουθο του μεταπολεμικού καθεστώτος, στο οποίο η πραγματική εξουσία ασκούνταν από ένα παρασκηνακό τρίπτυχο, το Στέμμα, τον Στρατό και τις Ηνωμένες Πολιτείες¹⁰⁰, το οποίο λειτουργούσε ως ένα είδος παράλληλης κυβέρνησης.¹⁰¹

Συγκεκριμένα, η δικτατορία θεωρούνταν, τόσο από την Αριστερά όσο και ευρύτερα στον δημόσιο λόγο, στενά συνδεδεμένη με τις ΗΠΑ και αποδέκτης της πολιτικής και διπλωματικής τους στήριξης. Ενδεικτική είναι η αναφορά του ίδιου του ιδρύματος Ford, σύμφωνα με την οποία «η κυβέρνηση Παπαδόπουλου απολαμβάνει μεγάλη και επίσημη αναγνώριση από την κυβέρνηση των ΗΠΑ».¹⁰² Η αμερικανική αυτή στήριξη προς το καθεστώς υπήρξε εμφανής καθ' όλη τη διάρκεια της δικτατορίας¹⁰³ και επιβεβαιώθηκε περαιτέρω από τη στάση της Ουάσιγκτον απέναντι στις πρωτοβουλίες «φιλελευθεροποίησης» μετά την αναγόρευση του Παπαδόπουλου σε Πρόεδρο της Δημοκρατίας, οι οποίες παρουσιάστηκαν ως «ελπιδοφόρα βήματα» προς την πολιτική ομαλοποίηση της χώρας.¹⁰⁴

⁹⁹ Λιαλιούτη, Ζηνοβία, *ό.π.*, σ. 211.

¹⁰⁰ Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, *ό.π.*, σ. 94-96. Από την άλλη πλευρά, σύμφωνα με τους συγγραφείς, επειδή κατά τη δεκαετία του 1960 η χώρα γνώρισε σημαντική οικονομική ανάπτυξη ενώ ταυτόχρονα διατήρησε το κοινοβουλευτικό της πολιτεύμα, γεγονός που ενίσχυσε την εικόνα της ως σταθερού και αξιόπιστου μέλους του δυτικού κόσμου, έπαψε να αποτελεί προτεραιότητα για την αμερικανική πολιτική. Συνεπώς, εκμηδενίστηκε η αμερικανική βοήθεια και, συνεπακόλουθα, παρέμβαση και παρείσφρηση στα ελληνικά πράγματα. Η επίτευξη της Σύνδεσης με την Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (ΕΟΚ) το 1961, άλλωστε, επιβεβαίωσε περαιτέρω αυτήν την πορεία. Στο πλαίσιο αυτό, το 1962 τερματίστηκε οριστικά η παροχή δωρεάν αμερικανικής στρατιωτικής και οικονομικής βοήθειας προς την Ελλάδα.

¹⁰¹ Χατζηβασιλείου, Ευάνθης και Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης, *ό.π.*, σ. 25. Οι συγγραφείς θεωρούν ότι τέτοιες ερμηνείες οφείλονται στον λαϊκισμό και στην αδυναμία μιας εξαντλημένης κοινωνίας, όπως ήταν η ελληνική, να αντιμετωπίσει τις πραγματικές αιτίες των προβλημάτων της και η ανάγκη της να μεταθέσει την ευθύνη της κατάρρευσης του πολιτικού συστήματος σε εξωθεσμικούς παράγοντες.

¹⁰² Μάης, Χρήστος, «'Σφαίρες από ζάχαρη': το ίδρυμα Φορντ κατά τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών», *e-prologos*, 2021, διαθέσιμο στο: <https://www.e-prologos.gr/%CF%83%CF%86%CE%B1%CE%AF%CF%81%CE%B5%CF%82-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CE%B6%CE%AC%CF%87%CE%B1%CF%81%CE%B7-%CF%84%CE%BF-%CE%AF%CE%B4%CF%81%CF%85%CE%BC%CE%B1-%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%BD%CF%84-%CE%BA/> [τελευταία ανάκτηση 12/02/2026].

¹⁰³ Τσάκας, Χρήστος, *ό.π.*, σ. 203.

¹⁰⁴ Τσάκας, Χρήστος, *ό.π.*, σ. 225.

Παράλληλα, η πολιτική αυτή πλαισιώθηκε από ένα εκτεταμένο δίκτυο αμερικανικών φιλανθρωπικών ιδρυμάτων και ακαδημαϊκών ελίτ, βασικών φορέων χρηματοδότησης εκπαιδευτικών και πολιτιστικών προγραμμάτων, το οποίο εντάχθηκε σε ένα παγκόσμιο πλέγμα επιρροής μέσω του οποίου οι Ηνωμένες Πολιτείες επιδίωξαν να ενισχύσουν κράτη στρατηγικής σημασίας, όπως η Ελλάδα, στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου. Ιδρύματα, όπως το Ford, λειτούργησαν ως συμπληρωματικοί μηχανισμοί αυτής της στρατηγικής, χρηματοδοτώντας και υλοποιώντας προγράμματα που συνδέονταν άμεσα με τη CIA και αποσκοπούσαν στον περιορισμό του αντιαμερικανισμού και στην καλλιέργεια μιας θετικής εικόνας των ΗΠΑ, κυρίως μέσω πολιτιστικών δράσεων, υποτροφιών και της προώθησης των αμερικανικών γραμμάτων και τεχνών, με στόχο τη διαμόρφωση μελλοντικών πολιτικών και πολιτιστικών ελίτ.¹⁰⁵

Η συστηματική υποστήριξη των τεχνών και του πολιτισμού κατά τη δεκαετία του 1950 από το ίδρυμα Ford δεν υπήρξε ούτε συγκυριακή ούτε αμιγώς αισθητικής φύσεως, αλλά εντασσόταν σε μια ευρύτερη στρατηγική κατανόηση του πολιτισμού ως κρίσιμου πεδίου του Ψυχρού Πολέμου. Σε ένα διεθνές περιβάλλον όπου η αντιπαράθεση Ηνωμένων Πολιτειών και Σοβιετικής Ένωσης υπερέβαινε τα στρατιωτικά και γεωπολιτικά όρια και εκτεινόταν στο ιδεολογικό και πνευματικό επίπεδο, το Ίδρυμα αντιλήφθηκε σχετικά νωρίς ότι η διαμόρφωση συμμαχιών και η εδραίωση της ατλαντικής κοινότητας προϋπέθεταν παρέμβαση στον χώρο των ιδεών, των τεχνών και των διανοουμένων.¹⁰⁶ Η ενίσχυση πολιτιστικών θεσμών, περιοδικών, καλλιτεχνικών ανταλλαγών και διεθνών δικτύων δεν αποσκοπούσε μόνο στην αντιμετώπιση του σοβιετικού κινδύνου και στην προβολή της αμερικανικής «υψηλής κουλτούρας», αλλά και στην άμβλυνση του ευρωπαϊκού αντιαμερικανισμού και των επιφυλάξεων απέναντι στον αμερικανικό μαζικό πολιτισμό, ιδίως σε μια περίοδο που ο Μακαρθισμός είχε πλήξει το κύρος των ΗΠΑ.¹⁰⁷ Παράλληλα, τα μεγάλα ιδρύματα, χάρη στην επίφαση θεσμικής ανεξαρτησίας τους, μπορούσαν να αναλάβουν ρόλο τον οποίο η επίσημη κρατική πολιτική αδυνατούσε ή δίσταζε να διαδραματίσει άμεσα, λειτουργώντας ως ευέλικτοι φορείς πολιτιστικής διπλωματίας. Και ενώ εντός του Ιδρύματος υπήρξαν διαφοροποιήσεις ως προς το κατά πόσο ο πολιτισμός όφειλε να

¹⁰⁵ Μάης, Χρίστος, ό.π.

¹⁰⁶ Berghahn, R. Volker, ό.π., σ.176.

¹⁰⁷ Berghahn, R., Volker, ό.π., σ. 177.

λειτουργεί ως όπλο ιδεολογικής αντιπαράθεσης ή ως γέφυρα διαλόγου η επικρατούσα κατεύθυνση κατέληξε σε μια ενεργητική στρατηγική ενίσχυσης εκείνων των πολιτιστικών και πνευματικών ελίτ που θεωρούνταν ικανές να στηρίξουν και να νομιμοποιήσουν το φιλελεύθερο, αντιολοκληρωτικό αφήγημα της Δύσης.¹⁰⁸ Υπό αυτή την έννοια, η πολιτιστική δράση του Ιδρύματος Ford συνιστά χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο η φιλανθρωπία λειτούργησε ως εργαλείο άσκησης ήπιας ισχύος στο πλαίσιο της μεταπολεμικής διεθνούς τάξης.

Συγκεκριμένα, το Ίδρυμα Ford, το οποίο αποτελεί ένα από τα τρία μη κερδοσκοπικά, φοροαπαλλασσόμενα αμερικανικά ιδιωτικά ιδρύματα, τα bona fide ιδρύματα¹⁰⁹ μαζί με το Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching και το Rockefeller Foundation¹¹⁰, που, συγκροτημένα ως κρατικό-ιδιωτικά δίκτυα από τη φιλελεύθερη αμερικανική ελίτ της Ανατολικής Ακτής, συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση του λεγόμενου «αμερικανικού αιώνα» και στη διεθνή διάχυση του οικονομικού, πολιτικού, ιδεολογικού και πολιτισμικού imperium των ΗΠΑ.¹¹¹ Το Ίδρυμα Ford, ιδρυθέν στα μέσα της δεκαετίας του 1930, ανέλαβε από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 ενεργό ρόλο στη χρηματοδότηση πολιτιστικών και αναπτυξιακών πρωτοβουλιών, με τα στελέχη του να διατηρούν στενές διασυνδέσεις με αμερικανικές κρατικές υπηρεσίες, όπως το Σχέδιο Μάρσαλ και τη CIA, λειτουργώντας έτσι ως κρίσιμος φορέας άσκησης της αμερικανικής πολιτιστικής πολιτικής κατά τον Ψυχρό Πόλεμο.¹¹²

Στο πλαίσιο αυτού του ρόλου του ως φορέα άσκησης της αμερικανικής πολιτιστικής πολιτικής κατά τον Ψυχρό Πόλεμο, το Ίδρυμα δεν περιορίστηκε σε αφηρημένες στρατηγικές διακηρύξεις, αλλά προχώρησε και σε συστηματικές παρεμβάσεις στον χώρο των τεχνών. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 διεξήγαγε εκτεταμένη έρευνα με στόχο τη χαρτογράφηση της οικονομικής και κοινωνικής

¹⁰⁸ Berghahn, R., Volker, ό.π., σ. 174-175.

¹⁰⁹ Τα κατεξοχήν «Μεγάλα Τρία» που αναπτύσσουν στενούς δεσμούς με τη CIA και το State Department. Μπουρνάζος, Στρατής, ό.π., σ. 381.

¹¹⁰ Τα τρία αυτά αμερικανικά ιδρύματα έχαιραν υψηλής εκτίμησης στην Ευρώπη, «ακόμη και στους αριστερούς κύκλους του Βρετανικού Εργατικού Κόμματος, στο γερμανικό SPD και σε πολλούς διανοούμενους στη Γαλλία». Για περισσότερες πληροφορίες στο Berghahn, R., Volker, ό.π., σ. 170. Συνεπώς, η «επιλογή» του Ιδρύματος Ford για τη χορήγηση υποτροφιών στην Ευρώπη στα μέσα της δεκαετίας του 1950 δεν ήταν τυχαία.

¹¹¹ Βασιλείου, Αρετή, «'Η τέχνη στο τέλος της ιδεολογίας': το ίδρυμα Ford και το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν», *Σκηνή*, τχ. 9 (2017), σ. 56.

¹¹² Μάης, Χρίστος, 2021, ό.π.

θέσης του καλλιτέχνη, καλώντας χιλιάδες δημιουργούς να απαντήσουν σε ερωτήματα σχετικά με τις συνθήκες εργασίας και επιβίωσής τους. Επικαλούμενο τα πορίσματα αυτά και την αυξανόμενη ζήτηση για καλλιτεχνική παραγωγή¹¹³, το Ίδρυμα ανέλαβε, μέσω χρηματοδοτήσεων και υποτροφιών, την ενίσχυση και διάχυση των τεχνών, υποκαθιστώντας ουσιαστικά τον ρόλο μιας αδύναμης κρατικής πολιτιστικής πολιτικής. Η παρέμβαση αυτή, ωστόσο, δεν υπήρξε ουδέτερη, αλλά εντάχθηκε στη στρατηγική πολιτιστικής επιρροής των ΗΠΑ, μετατρέποντας την ιδιωτική φιλανθρωπία σε εργαλείο άσκησης soft power και ιδιωτικοποίησης της πολιτιστικής πολιτικής.¹¹⁴

Το Ίδρυμα ήδη από το 1957 είχε αρχίσει να αναπτύσσει προγράμματα υποτροφιών και ανταλλαγών, με στόχο τη διευκόλυνση ταξιδιών και σπουδών στις Ηνωμένες Πολιτείες και σε χώρες της Δυτικής Ευρώπης. Οι πρώτες αυτές πρωτοβουλίες εφαρμόστηκαν σε χώρες του ανατολικού μπλοκ, όπως η Πολωνία¹¹⁵ και η Γιουγκοσλαβία, και στη συνέχεια επεκτάθηκαν στην Τσεχοσλοβακία και την Ουγγαρία¹¹⁶. Μέσω αυτών των δράσεων, το Ίδρυμα επιδίωκε όχι μόνο την ενίσχυση της επιστημονικής και πολιτιστικής συνεργασίας μεταξύ Ανατολής και Δύσης, αλλά και την ανάδειξή του σε φορέα πολιτιστικής διπλωματίας, ενταγμένης στη στρατηγική της ψυχροπολεμικής αντιπαράθεσης.

Στο πλαίσιο, λοιπόν, αυτής της ευρύτερης στρατηγικής πολιτιστικής διπλωματίας, οι παρεμβάσεις του δεν περιορίστηκαν στις χώρες του ανατολικού μπλοκ, αλλά επεκτάθηκαν και σε άλλα πολιτικά και γεωγραφικά περιβάλλοντα. Στην Ελλάδα της Δικτατορίας, σύμφωνα με τις αναφορές του ίδιου του Ιδρύματος, βασικός στόχος του προγράμματός του υπήρξε η αποτροπή της «διαρροής εγκεφάλων» και η παραμονή καλλιτεχνών και διανοουμένων στην Ελλάδα ως «δύναμη διαφωτισμού».

¹¹³ Ιωαννίδης, Κώστας, *Έργα Τέχνης, Άνθρωποι και Ιδέες: Ελλάδα-ΗΠΑ και Ψυχρός Πόλεμος*, Αθήνα: Futura, 2025. σ. 37-39. Η έκθεση, που προέκυψε από την επεξεργασία των απαντήσεων, παρουσιάζεται στο Διοικητικό Συμβούλιο του Ιδρύματος και επισημαίνει την έλλειψη πόρων και εθνικής πολιτιστικής στρατηγικής, καθώς και την απουσία ενός θεσμικού φορέα ικανού να συντονίσει με αντικειμενικότητα και συνέπεια τις ποικίλες δυνάμεις που δραστηριοποιούνται στον χώρο των τεχνών.

¹¹⁴ Ιωαννίδης, Κώστας, *ό.π.*, σ. 42-43.

¹¹⁵ Τον Απρίλιο του 1957 οι *New York Times* ανακοίνωσαν τη χορήγηση «επιχορήγησης ύψους 500.000 δολαρίων από το Ίδρυμα Ford για το πρώτο πρόγραμμα που θα έφερνε Πολωνούς και αργότερα άλλους Ανατολικοευρωπαίους οικονομολόγους, κοινωνικούς επιστήμονες, ειδικούς κ.ά. στις Ηνωμένες Πολιτείες και στη Δυτική Ευρώπη για σπουδές και επιμόρφωση». Για περισσότερες πληροφορίες στο Berghahn, R., Volker, *ό.π.*, σ. 189.

¹¹⁶ Ιωαννίδης, Κώστας, *ό.π.*, σ. 232.

Κεντρικό ρόλο σε αυτή τη στρατηγική κατείχαν οι ταξιδιωτικές χορηγίες, κυρίως προς τις Ηνωμένες Πολιτείες, οι οποίες προβάλλονταν ως μέσο πνευματικής και ψυχολογικής ενδυνάμωσης μέσω της επαφής με «ανοικτές κοινωνίες». Υπό αυτό το πρίσμα, το πρόγραμμα μπορεί να ιδωθεί όχι μόνο ως πρωτοβουλία ενίσχυσης της πολιτιστικής κινητικότητας, αλλά και ως απόπειρα προβολής μιας «άλλης Αμερικής», φιλελεύθερης και πολιτισμικά ανεκτικής, σε αντιδιαστολή προς τη διεθνή εικόνα που διαμόρφωναν, αφενός, ο πόλεμος του Βιετνάμ και, αφετέρου, η στήριξη της δικτατορίας των Συνταγματαρχών.¹¹⁷

Η πρακτική εφαρμογή του προγράμματος υπήρξε ιδιαίτερα εκτεταμένη. Όπως προκύπτει από το Αρχείο του Ιδρύματος, χορηγήθηκαν υποτροφίες και επιχορηγήσεις σε περισσότερους από εκατό Έλληνες και είκοσι ελληνικούς οργανισμούς και ιδρύματα, καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών και επιστημονικών πεδίων, από τις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία έως την αρχιτεκτονική, τη φιλοσοφία και τις κοινωνικές επιστήμες. Σύμφωνα με την επίσημη ιστοσελίδα του Ιδρύματος, το συνολικό ποσό των χορηγιών ανήλθε σε 7.000.000 δολάρια, γεγονός που προβάλλεται ως το μεγαλύτερο ποσό που διατέθηκε σε χώρα εκτός των Ηνωμένων Πολιτειών την ίδια περίοδο.¹¹⁸

Κατά την Επταετία, το Ίδρυμα Ford αναδείχθηκε σε έναν από τους σημαντικότερους φορείς παροχής υποτροφιών σε Έλληνες καλλιτέχνες που επιθυμούσαν να συνεχίσουν τη δραστηριότητά τους στις ΗΠΑ.¹¹⁹ Από το 1970, κεντρικό ρόλο στο ελληνικό πρόγραμμα ανέλαβε η Καίτη Μυριβήλη, πρώην στέλεχος της USIS, σε στενή συνεργασία με τον McNeil Lowry, επικεφαλής του Τμήματος Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών του Ιδρύματος, ο οποίος διατηρούσε τον τελικό λόγο στη διαμόρφωση και έγκριση των χορηγιών. Αν και το πρόγραμμα παρουσιάστηκε από ορισμένους υποστηρικτές του ως προσωπική πρωτοβουλία του Lowry, η λειτουργία του εντασσόταν σαφώς στις ευρύτερες

¹¹⁷ Μάης, Χρίστος, ό.π.

¹¹⁸ Αρχείο Ιδρύματος Ford στην Ελλάδα, «Scope and Content», [online] <https://www.ascsa.edu.gr/index.php/archives/ford-foundation-records> [τελευταία ανάκτηση 22/08/2025] και Ανωνύμου, «Ένας αυτόνομος ιδιωτικός οργανισμός που συμβάλλει στην ανάπτυξη του πνεύματος και της έρευνας. Το Ίδρυμα Φορντ», *Καθημερινή*, 4/6/1975.

¹¹⁹ Κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας η αμερικανική πλευρά διαπίστωσε ότι το στρατιωτικό καθεστώς επηρέασε αρνητικά την ποιότητα των προγραμμάτων πολιτιστικών ανταλλαγών, καθώς απέκλειε πρόσωπα ενδιαφέροντα για τις ΗΠΑ αλλά «ανεπιθύμητα» για το καθεστώς. Επομένως, η δυναμική των προγραμμάτων ανταλλαγών του αμερικανικού Υπουργείου Εξωτερικών περιορίστηκε. Λιαλιούτη, Ζηνοβία, ό.π., σ. 268-269.

στρατηγικές κατευθύνσεις του Ιδρύματος και, κατ' επέκταση, της αμερικανικής εξωτερικής πολιτικής.¹²⁰

Σε αυτό το σημείο κρίνεται επιβεβλημένο να σημειωθεί ότι η συντριπτική πλειοψηφία των Ελλήνων πολιτών που έλαβε τη χρηματική υποστήριξη των 300.000 δραχμών έπρεπε, να χαρακτηρίζεται από αντικαθεστωτικά και προοδευτικά αισθήματα.¹²¹ Την ίδια στιγμή, ο Αντιπρόεδρος του Ιδρύματος και υπεύθυνος του Τομέα Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών, McNeill Lowry δήλωνε στην αθηναϊκή συνέντευξη Τύπου τον Γενάρη του 1973 ενώπιον των Ελλήνων δημοσιογράφων, ότι το Ίδρυμα δεν ενδιαφερόταν για τις πολιτικές, κοινωνικές ή άλλες πεποιθήσεις των επιχορηγούμενων, ούτε για την αναπαραγωγή απόψεων εχθρικά διακείμενων προς το καπιταλιστικό κατεστημένο των ΗΠΑ, το κεφάλαιο και το καθεστώς των χωρών των επιχορηγούμενων ή για την αναπαραγωγή ερωτικά άσεμνων/γυμνών ή βωμολοχικών σκηνών.¹²² Η διττή αυτή στάση, όμως, αναδεικνύει τις αντιφάσεις του προγράμματος, ιδίως ως προς τη σχέση του με την πολιτική συγκυρία.¹²³ Οι αντιφάσεις αυτές γίνονται ακόμη πιο εμφανείς αν ληφθεί υπόψη η στάση που τήρησε το καθεστώς απέναντι στην εφαρμογή του προγράμματος.

Παρά τις διαβεβαιώσεις για χρηματοδότηση κυρίως μη υποστηρικτών του καθεστώτος, το πρόγραμμα δεν αντιμετώπισε εμπόδια από τη δικτατορία, γεγονός που αποδεικνύει τη στενή σχέση ΗΠΑ–καθεστώς Παπαδόπουλου και τη

¹²⁰ Μάης, Χρίστος, ό.π.

¹²¹ Ζαφείρης, Χρίστος, *Αντεθνικός δρώντας...1971-1974 Η Θεσσαλονίκη στα χρόνια της χούντας και η εξέγερση του πολυτεχνείου της*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2011, σ. 13.

¹²² Βασιλείου, Αρετή, ό.π., σ. 79.

¹²³ Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να επισημανθεί πως κεντρική μορφή της αμερικανικής πολιτιστικής διπλωματίας υπήρξε ο Shepard Stone, Αμερικανός δημοσιογράφος, αξιωματούχος της αμερικανικής στρατιωτικής διοίκησης στη μεταπολεμική Γερμανία και, στη συνέχεια, υψηλόβαθμο στέλεχος του Ιδρύματος Ford. Οι επαφές του Stone με πλήθος Γερμανών και Αμερικανών δεν συγκρότησαν απλώς ένα εκτεταμένο δίκτυο γνωριμιών, αλλά αποτέλεσαν τη βάση μιας συνειδητά διαμορφωμένης δεξαμενής συνεργατών, την οποία αξιοποίησε τόσο κατά τη θητεία του στο Ίδρυμα Ford όσο και αργότερα, κατά την επιστροφή του στο Βερολίνο στα μέσα της δεκαετίας του 1970 για τη διεύθυνση του Ινστιτούτου Aspen. Η επιλογή των προσώπων δεν ήταν ουδέτερη ούτε αποκλειστικά επαγγελματική· αντιθέτως, στηριζόταν σε προσεκτική αξιολόγηση της πολιτικής τους τοποθέτησης και του ιδεολογικού τους προσανατολισμού. Οι άνδρες και οι γυναίκες που εντάσσονταν σε αυτό το δίκτυο κατατάσσονταν με γνώμονα την «καταλληλότητά» τους, συχνά σε συνάρτηση με το ναζιστικό ή αντιναζιστικό τους παρελθόν, τη στάση τους απέναντι στον φιλελευθερισμό και τη θέση τους στο μεταπολεμικό πολιτικό φάσμα. Η πρακτική αυτή αναδεικνύει μια χαρακτηριστική τακτική της αμερικανικής πολιτιστικής διπλωματίας: την επιλεκτική ενίσχυση προσώπων που θεωρούνταν πολιτικά αξιόπιστα και ιδεολογικά συμβατά με το φιλελεύθερο, αντιολοκληρωτικό αφήγημα της Δύσης. Με τον τρόπο αυτό, η συγκρότηση δικτύων συνεργασίας λειτουργούσε όχι μόνο ως μέσο πολιτιστικής ανταλλαγής, αλλά και ως μηχανισμός διαμόρφωσης και υποστήριξης «ευνουσμένων» ελίτ, ικανών να επηρεάσουν τον δημόσιο λόγο και τους θεσμούς στη μεταπολεμική Ευρώπη. Για περισσότερες πληροφορίες στο Berghahn, R., Volker, ό.π., σ. 59.

χρησιμότητα του Ιδρύματος στην προβολή των αμερικανοελληνικών πολιτιστικών σχέσεων. Η συνθήκη αυτή προκάλεσε έντονο προβληματισμό στους αντιδικτατορικούς κύκλους, τόσο απέναντι στο Ίδρυμα όσο και απέναντι στους αποδέκτες των χορηγιών του¹²⁴.

Ο προβληματισμός αυτός αποτυπώθηκε και στον δημόσιο λόγο. Κατά τα έτη 1972 και 1973 παρατηρείται πληθώρα δημοσιευμάτων στον Τύπο που εστιάζουν σε συγκεκριμένες επιχορηγήσεις του Ιδρύματος, αναδεικνύοντας τις εντάσεις που προκάλεσε η δράση του στους πνευματικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους¹²⁵. Όπως σημειώνει η Βασιλείου, βασιζόμενη και στο Αρχείο της Καίτης Μυριβήλη, η τελευταία απέδιδε τα δημοσιεύματα αυτά στο έντονο εγχώριο αντιαμερικανικό κλίμα, θεωρώντας ότι, εφόσον οι διανοούμενοι δεν μπορούσαν να στραφούν ανοιχτά κατά του καθεστώτος, κατεύθυναν την κριτική τους προς τους Αμερικανούς συνεργάτες και ειδικότερα προς τον ρόλο του Ιδρύματος Ford.¹²⁶

Το ελληνικό πρόγραμμα του Ιδρύματος κατά την Επταετία καθιστά εμφανή τη διττή φύση της δράσης του: αφενός συνέβαλε ουσιαστικά στη στήριξη της ελληνικής πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής, επιδιώκοντας, όπως προέβαλλε το ίδιο, την αποτροπή της «διαρροής εγκεφάλων» και τη διατήρηση ενός ζωντανού διανοητικού δυναμικού στη χώρα, αφετέρου εντάχθηκε σε μια ευρύτερη στρατηγική πολιτιστικής διπλωματίας των Ηνωμένων Πολιτειών, η οποία, στο πλαίσιο της ψυχροπολεμικής αντιπαράθεσης, αξιοποιούσε τις υποτροφίες και τις ανταλλαγές ως μέσα ήπιας ισχύος. Στην ελληνική περίπτωση, η απρόσκοπτη λειτουργία του προγράμματος και η προβολή μιας «άλλης», φιλελεύθερης Αμερικής συνυπήρχαν με την επίσημη αμερικανική στήριξη προς το καθεστώς Παπαδόπουλου, γεγονός που όξυνε τις αντιφάσεις και τροφοδότησε καχυποψία στους αντιδικτατορικούς κύκλους. Έτσι, το Ίδρυμα βρέθηκε στο επίκεντρο μιας ευρύτερης έντασης ανάμεσα στην πολιτιστική συνεργασία και τη γεωπολιτική στρατηγική, αναδεικνύοντας τα όρια και τις αντιφάσεις της πολιτιστικής διπλωματίας σε συνθήκες αυταρχικής διακυβέρνησης. Η περίπτωση του Ιδρύματος Ford δεν συνιστά εξαίρεση, αλλά εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλέγμα ψυχροπολεμικών στρατηγικών πολιτιστικής και εκπαιδευτικής

¹²⁴ Μάης, Χρίστος, ό.π.

¹²⁵ Βλ. ενδεικτικά: Πάρλας, Κώστας, «Το ίδρυμα Ford και το έργο του στην Ελλάδα», *Το Βήμα*, 12/1/1973, [Ανώνυμος], «Οι επιχορηγήσεις του Ιδρύματος Φορντ στην Ελλάδα το 1973», *Το Βήμα*, 30/12/1973.

¹²⁶ Βασιλείου, Αρετή, ό.π., σ. 60.

επιρροής. Στο ίδιο αυτό πλαίσιο, τα προγράμματα της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας μέσω της DAAD αξιοποίησαν τις υποτροφίες προς Έλληνες φοιτητές και ερευνητές ως αντίστοιχο μέσο πολιτιστικής εξωστρέφειας και ήπιας διπλωματίας.

Σε αντιστοιχία με τις αμερικανικές πρωτοβουλίες που αναλύθηκαν προηγουμένως, και η Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας ανέπτυξε, ήδη από τη δεκαετία του 1950, ένα πλέγμα δράσεων στο πλαίσιο των ελληνογερμανικών σχέσεων. Το 1958 εγκαινίασε στην Ελλάδα τη «Δράση για τη συμφιλίωση»,¹²⁷ ενώ μεταγενέστερα, το 2014, ιδρύθηκε το Γερμανό-Ελληνικό Ταμείο του Μέλλοντος, η διαχείριση του οποίου ανατέθηκε στη Γερμανική Υπηρεσία Ακαδημαϊκών Ανταλλαγών (DAAD), με χρηματοδότηση από το γερμανικό Υπουργείο Εξωτερικών.¹²⁸

Ήδη, ωστόσο, από τη δεκαετία του 1960, η πολιτιστική του στρατηγική αποτυπωνόταν και στο πεδίο των τεχνών. Όπως επισημαίνει ο Ντένης Ζαχαρόπουλος, Έλληνες καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνταν στο Παρίσι ή στο Βερολίνο παρουσίασαν ριζοσπαστικές μορφές έκφρασης, όπως περιβάλλοντα, περφόρμανς και εγκαταστάσεις, με την ΟΔΓ να διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτών των νέων εικαστικών αναζητήσεων μέσω των υποτροφιών της DAAD και της δράσης του Ινστιτούτου Γκαίτε της Αθήνας.¹²⁹ Η ίδρυση και η δράση των ακαδημαϊκών προγραμμάτων ανταλλαγών της ΟΔΓ δεν μπορεί να μελετηθεί ξεχωριστά από τις αντίστοιχες χορηγίες υποτροφιών του Ιδρύματος Ford. Στις αρχές της δεκαετίας του '60 σηματοδοτείται μια κρίσιμη μετατόπιση από τη στήριξη του Congress for Cultural Freedom¹³⁰, ενός οργανισμού που είχε επιβαρυνθεί από τις

¹²⁷ Κράλονά Κατερίνα και Kocian, Jiří, «Η γερμανική πολιτική της «επεξεργασίας» του παρελθόντος: Μια γενική επισκόπηση», στο *Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2018, σ. 335.

¹²⁸ Στο πρότυπο του Γερμανό-Τσεχικού Ταμείου του Μέλλοντος. Ωστόσο, το Γερμανό-Ελληνικό Ταμείο του Μέλλοντος δεν έχει τον ρόλο του διαμεσολαβητή στις οικονομικές αποζημιώσεις, όπως έχει το αντίστοιχο Γερμανό-Τσεχικό. Κράλονά Κατερίνα και Kocian, Jiří, *ό.π.*, σ. 337-338.

¹²⁹ Zacharopoulos, Dennis, «People and Places: The Art “Beyond Boundaries” in Post-War Europe», *Art in Europe since 1945. Beyond Boundaries*, κατάλογος έκθεσης, Macedonian Museum of Contemporary Art, 2014, σ.22.

¹³⁰ Το Congress for Cultural Freedom (CCF) ιδρύθηκε το 1950 στο Δυτικό Βερολίνο σε ένα διεθνές συνέδριο διανοουμένων με στόχο την υπεράσπιση της πνευματικής ελευθερίας και την αντιπαράθεση με τον κομμουνισμό στο πολιτιστικό και διανοητικό πεδίο. Μέσω περιοδικών, συνεδρίων και διεθνών δικτύων διανοουμένων, αποτέλεσε σημαντικό φορέα της δυτικής πολιτιστικής στρατηγικής κατά τον Ψυχρό Πόλεμο. Το CCF κατέκτησε διεθνή ακτινοβολία και κύρος κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960, μέσω της διοργάνωσης συνεδρίων και εκθέσεων, καθώς και της έκδοσης σημαντικών περιοδικών. Μπουρνάζος, Στρατής, *Η ιστορία μιας ματαιώσεως*, Αθήνα: Αντίποδες, 2024, σ. 20.

αποκαλύψεις για τη χρηματοδότησή του μέσω της CIA¹³¹, προς τη δημιουργία νέων, θεσμικά «καθαρότερων» πολιτιστικών δομών. Η ιδέα ενός πολιτιστικού κέντρου στο Δυτικό Βερολίνο, με έμφαση στις παραστατικές και εικαστικές τέχνες και με διεθνή χαρακτήρα, εντάσσεται ακριβώς σε αυτή τη στρατηγική αναπροσαρμογή. Η ιδέα αυτή άρεσε στον δήμαρχο του Δυτικού Βερολίνου Willy Brandt, ο οποίος είχε το δικό του σχέδιο για «μια σημαντική εξέλιξη της πολιτιστικής και καλλιτεχνικής ζωής» της πόλης. Έτσι, αντί να ενισχύεται ένας οργανισμός με αμφιλεγόμενες διασυνδέσεις, προκρινόταν η ίδρυση ενός νέου σχήματος που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως βιτρίνα της ατλαντικής πολιτιστικής συνεργασίας χωρίς το βάρος της μυστικής κρατικής εμπλοκής¹³². Σε αυτό το πλαίσιο μπορούν να ιδωθούν και οι απαρχές του Berliner Künstlerprogramm, ως μέρος μιας ευρύτερης προσπάθειας αναδιάταξης της πολιτιστικής πολιτικής του Ιδρύματος Ford στη Γερμανία, με έμφαση στη διεθνή κινητικότητα καλλιτεχνών και στη συμβολική ανάδειξη του Δυτικού Βερολίνου ως προπύργιου της ελευθερίας και της πολιτιστικής δημιουργίας στον Ψυχρό Πόλεμο.

Αναμφίβολα, το πλέον συναφές με την παρούσα έρευνα πρόγραμμα είναι το Berliner Künstlerprogramm, ένα από τα σημαντικότερα διεθνή προγράμματα φιλοξενίας καλλιτεχνών του 20ού αιώνα. Ιδρύθηκε το 1962 στο Δυτικό Βερολίνο με πρωτοβουλία του Ford Foundation, σε μια περίοδο κατά την οποία η πόλη λειτουργούσε ως συμβολικό και γεωπολιτικό επίκεντρο της ψυχροπολεμικής αντιπαράθεσης, ιδίως μετά την ανέγερση του Τείχους το 1961¹³³. Ήδη από το 1963 προσκλήθηκαν οι πρώτοι εικαστικοί καλλιτέχνες, συγγραφείς και συνθέτες να παραμείνουν και να εργαστούν στο Βερολίνο¹³⁴, εγκαινιάζοντας ένα μοντέλο

¹³¹ Το σκάνδαλο αποκαλύφθηκε μέσω δημοσιευμάτων στον αμερικανικό Τύπο. Συγκεκριμένα τα δημοσιεύματα των *New York Times*, του *Ramparts* και του *New York Review of Books* μεταξύ των ετών 1966-1967 αποκάλυψαν και ανέλυσαν τη μυστική χρηματοδότηση του CCF από τη CIA, μετατρέποντας ένα περιορισμένο ζήτημα σε ευρύ δημόσιο σκάνδαλο. Ιδίως το *Ramparts* και το *New York Review of Books* παρουσίασαν πιο ερευνητικά και επικριτικά στοιχεία, κλιμακώνοντας την κρίση και πλήττοντας σοβαρά την αξιοπιστία του οργανισμού. Για περισσότερες πληροφορίες στο Berghahn, R., Volker, ό.π., σ. 243-245.

¹³² Berghahn, R., Volker, ό.π., σ. 234.

¹³³ Αξίζει να σημειωθεί πως η αμερικανική οικονομική υποστήριξη προς την ΟΔΓ στη μεταπολεμική περίοδο εντασσόταν σε μια ευρύτερη στρατηγική ανάσχεσης του κομμουνισμού και εδραίωσης της Δυτικής Γερμανίας στον ατλαντικό συνασπισμό. Μέσω άμεσων χρηματοδοτήσεων, ενίσχυσης του Τύπου και πολιτιστικών θεσμών, καθώς και προγραμμάτων «επαναπροσανατολισμού», οι Ηνωμένες Πολιτείες επιδίωξαν όχι μόνο την οικονομική ανασυγκρότηση, αλλά και τη διαμόρφωση φιλελεύθερων δημοκρατικών ελίτ ικανών να λειτουργήσουν ως ανάχωμα έναντι της σοβιετικής επιρροής στην Ευρώπη. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω το ίδρυμα Ford ήταν βασικός συντελεστής και παράγοντας υλοποίησης του σχεδίου αυτού. Για περισσότερες πληροφορίες στο Berghahn, Volker R., ό.π., σ. 215.

¹³⁴ *Η Αθήνα στο Βερολίνο*, ό.π., σ. 6.

καλλιτεχνικής φιλοξενίας που συνέδεε την πολιτιστική παραγωγή με τη διεθνή δικτύωση και την ενίσχυση της ατλαντικής πολιτιστικής κοινότητας. Από το 1965 το πρόγραμμα εντάχθηκε στη δομή της Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD)¹³⁵, γεγονός που το τοποθέτησε ακόμη σαφέστερα στο πλαίσιο της δυτικογερμανικής πολιτιστικής διπλωματίας και της στρατηγικής ανάδειξης του Δυτικού Βερολίνου ως χώρου ελευθερίας και δημιουργίας. Στόχος του προγράμματος υπήρξε η ενίσχυση της καλλιτεχνικής ελευθερίας και του διαπολιτισμικού διαλόγου, προβάλλοντας το Δυτικό Βερολίνο ως τόπο δημιουργικής συνάντησης καλλιτεχνών από διαφορετικά πολιτικά και πολιτισμικά περιβάλλοντα. Σε ετήσια βάση, το πρόγραμμα χορηγούσε υποτροφίες σε δημιουργούς από τα εικαστικά, τη λογοτεχνία, τη μουσική και, αργότερα, τον κινηματογράφο, προσφέροντάς τους τη δυνατότητα να ζήσουν και να εργαστούν στην πόλη για περίπου έναν χρόνο. Η επιλογή των υποτρόφων γινόταν από ειδική επιτροπή, στην οποία συμμετείχαν εκπρόσωποι βερολινέζικων πολιτιστικών ιδρυμάτων και διακεκριμένοι ειδικοί από την Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας και άλλες ευρωπαϊκές χώρες.¹³⁶

Μέσω αυτής της δομής το Berliner Künstlerprogramm αναδεικνύεται ως εμβληματικό παράδειγμα πολιτιστικής διπλωματίας, όπου η καλλιτεχνική ελευθερία, η πρωτοπορία και ο διαπολιτισμικός διάλογος συνδέθηκαν άμεσα με τον ψυχροπολεμικό ανταγωνισμό Ανατολής–Δύσης, προσφέροντας στους Έλληνες καλλιτέχνες πρόσβαση σε διεθνή δίκτυα και νέες καλλιτεχνικές γλώσσες. Επιπλέον, η Στόικου σημειώνει πως η DAAD προσκάλεσε διεθνούς φήμης συγγραφείς, συνθέτες και εικαστικούς καλλιτέχνες, όπως οι Igor Strawinsky, Damien Hirst, John Cage, Jim Jarmusch και Marina Abramović.¹³⁷ Επιπροσθέτως, η DAAD, υποστηρίζοντας την κριτική στάση κατά του αυταρχικού καθεστώτος, που έδειχνε ο Weissert, διευθυντής του Goethe στην Αθήνα, παρείχε σε Έλληνες καλλιτέχνες τη δυνατότητα να μετακινηθούν στο Δυτικό Βερολίνο και να έρθουν σε επαφή με τις ανανεωτικές καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής.¹³⁸ Η παρουσία του Ιωακειμίδη, που

¹³⁵ DAAD, 2003, Berliner, 2024.

¹³⁶ *Η Αθήνα στο Βερολίνο*, κατάλογος έκθεσης, Καλλιτεχνικό Πρόγραμμα του Βερολίνου της DAAD, Βερολίνο, 1986, σ. 6. Πιο συγκεκριμένα, η επιτροπή λάμβανε περίπου 250-300 αιτήσεις εικαστικών καλλιτεχνών για 7 θέσεις ανά χρόνο, ενώ είχε το περιθώριο να κάνει και δικές της προτάσεις υποψηφίων.

¹³⁷ Στόικου, Ελέανα, ό.π., σ. 59.

¹³⁸ Στόικου, Ελέανα, ό.π., σ. 59.

ήταν μέλος της επιτροπής επιλογής των καλλιτεχνών της DAAD, έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην παροχή των υποτροφιών σε Έλληνες καλλιτέχνες.¹³⁹

Συμπερασματικά, οι υποτροφίες και τα προγράμματα ανταλλαγών των Ιδρυμάτων Ford και DAAD δεν λειτούργησαν απλώς ως ουδέτεροι μηχανισμοί καλλιτεχνικής ή ακαδημαϊκής στήριξης, αλλά ως κεντρικά εργαλεία ψυχροπολεμικής πολιτιστικής διπλωματίας, ενταγμένα σε ευρύτερες στρατηγικές επιρροής και ιδεολογικής ηγεμονίας. Μέσα από την ενίσχυση της κινητικότητας των καλλιτεχνών, διαμορφώθηκαν δίκτυα εξάρτησης, συμβολικού κύρους και πολιτιστικής νομιμοποίησης, τα οποία επηρέασαν καθοριστικά το ελληνικό καλλιτεχνικό και πνευματικό πεδίο, ιδίως κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου και της δικτατορίας.

¹³⁹ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 69.

3. Έλληνες καλλιτέχνες στη Γερμανία κατά τη Δικτατορία: Υποτροφίες, Δίκτυα και Πολιτικές Διαστάσεις της Τέχνης

Το παρόν κεφάλαιο επικεντρώνεται στην παρουσίαση και την ανάλυση επιλεγμένων μελετών περίπτωσης Ελλήνων καλλιτεχνών μέσα από την εξέταση αρχειακών τεκμηρίων (προσκλήσεις εκθέσεων, αλληλογραφία καλλιτεχνών, έντυπα και διοικητικά έγγραφα). Οι καλλιτέχνες αυτοί συμμετείχαν σε εκθέσεις στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε και υπήρξαν υπότροφοι του προγράμματος ακαδημαϊκών ανταλλαγών DAAD και του Ιδρύματος Ford κατά την περίοδο της Επταετίας, στο ευρύτερο πλαίσιο της ψυχροπολεμικής πολιτιστικής διπλωματίας. Τη συγκεκριμένη περίοδο, ο θεσμός των υποτροφιών αποτέλεσε σημαντικό μοχλό δημιουργικής ελευθερίας και διεθνούς δικτύωσης για τους Έλληνες καλλιτέχνες. Συγκεκριμένα, αρχικά μελετώνται ο Αλέξης Ακριθάκης, που έλαβε την υποτροφία DAAD το 1968 και ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, που έλαβε την υποτροφία DAAD κατά τα έτη 1977-1978. Στη συνέχεια, καταπιανόμαστε με τις περιπτώσεις του Στάθη Λογοθέτη που έλαβε την υποτροφία του γερμανικού Ινστιτούτου Γκαίτε Θεσσαλονίκης για το Μόναχο ήδη από το 1956, καθώς και αυτή της DAAD το 1973 και του Κωνσταντίνου Ξενάκη, που έλαβε την υποτροφία DAAD το 1970. Έπειτα, εξετάζονται ο γλύπτης Θόδωρος, ο οποίος εξασφάλισε υποτροφία από το Ίδρυμα Ford το 1972 και ο Κώστας Τσόκλης, που έλαβε την υποτροφία της DAAD για τα έτη 1971-1972. Τέλος ασχολούμαστε με την περίπτωση του Παντελή Ξαγοράρη που αναχώρησε για τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής με υποτροφία του Ιδρύματος Ford το 1973.

Η παραμονή τους στη Δυτική Γερμανία και τις ΗΠΑ επέτρεψε τον πειραματισμό με νέες μορφές έκφρασης και την ένταξη σε ευρύτερα ευρωπαϊκά ρεύματα, ενώ παράλληλα αναδεικνύεται η σχέση τέχνης και πολιτικής όχι μόνο μέσω του περιεχομένου, αλλά και μέσω της ίδιας της μορφής και της λειτουργίας της. Μέσα από τη μελέτη περιπτώσεων επιχειρείται να αναδειχθεί η εικαστική τους παραγωγή, να εξεταστεί πώς αυτή διαμορφώνεται ή ενδεχομένως μεταβάλλεται υπό την επίδραση της υποτροφίας, και παράλληλα να διερευνηθεί η σχέση τους με τα εγχώρια και δυτικά καλλιτεχνικά δίκτυα της εποχής.

Η ομαδοποίηση των καλλιτεχνών πραγματοποιείται, έχοντας λάβει υπόψη τόσο το καλλιτεχνικό μέσο που αξιοποιούν, όσο και τη δραστηριοποίησή τους κατά

την περίοδο της δικτατορίας, με έμφαση στην πολιτική ή κοινωνική θεματολογία του έργου τους. Στόχος, επίσης, είναι να φανεί πώς κάθε περίπτωση αναδεικνύει μια διαφορετική προσέγγιση στον ρόλο της τέχνης ως πολιτικής πράξης. Παράλληλα, φωτίζεται ο ρόλος του επιμελητή Χρήστου Ιωακειμίδα, που συχνά υπερβαίνει αυτόν του απλού οργανωτή εκθέσεων και αναδεικνύεται ως ενεργός παράγοντα επιλογής και ερμηνευτικής πλαισίωσης των επιλεγμένων Ελλήνων καλλιτεχνών στη Γερμανία.

Προκειμένου να γίνουν σαφείς οι συνθήκες κάτω από τις οποίες πραγματοποιήθηκε η μετεγκατάσταση των εξεταζόμενων καλλιτεχνών στη Γερμανία θα πρέπει να σημειωθεί ότι κατά τα έτη 1986-1987 πραγματοποιήθηκε στην Ελλάδα μια σειρά εκδηλώσεων υπό τον τίτλο «Η Αθήνα στο Βερολίνο /Athen in Berlin» υπό την αιγίδα της Υπουργού Πολιτισμού, Μελίνας Μερκούρη. Στο πλαίσιο αυτών των εκδηλώσεων υλοποιήθηκε στην πινακοθήκη Πιερίδη η έκθεση *Η Αθήνα στο Βερολίνο, Το Καλλιτεχνικό Πρόγραμμα του Βερολίνου της DAAD και οι Έλληνες φιλοξενούμενοί του*.¹⁴⁰ Στην έκθεση παρουσιάστηκαν έργα των: Ακριθάκη, Κανιάρη, Λογοθέτη, Ξενάκη, Τσόκλη και Ψυχοπαίδη, τα οποία είχαν δημιουργηθεί κατά την περίοδο που εξετάζουμε. Στους χαιρετισμούς τους τόσο η Ελληνίδα Υπουργός Πολιτισμού όσο και ο Πρέσβυς της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας αναφέρονται στους δεσμούς, στην επικοινωνία, στη φιλία και στις ανταλλαγές των δύο χωρών¹⁴¹ επικυρώνοντας τους λόγους οργάνωσης των εκδηλώσεων.

Αναμφίβολα, η έκθεση, έχοντας τον χαρακτήρα μεταγενέστερης αναδρομικής αφήγησης συμβάλλει σημαντικά στη θεσμική και ιστορική νομιμοποίηση της καλλιτεχνικής εμπειρίας ως πράξης αντίστασης και διεθνούς αλληλεγγύης κατά τη Δικτατορία. Ουσιαστικά, η έκθεση επαναπλαισιώνει τη δράση των καλλιτεχνών μέσα από ένα θεσμικό αφήγημα αντίστασης και διεθνούς αλληλεγγύης, στο οποίο ο Ιωακειμίδης διαδραματίζει εκ νέου ρόλο ερμηνευτικού εγγυητή της ιστορικής τους σημασίας.

Στο κείμενό του, στον κατάλογο της έκθεσης ο ιστορικός τέχνης Wieland Schmied αναφέρει χαρακτηριστικά πως οι 12 Έλληνες υπότροφοι φιλοξενήθηκαν με έξοδα της ΟΔΓ την περίοδο της δικτατορίας, «όταν η πνευματική ζωή στην Ελλάδα δεν είχε πια τη δυνατότητα να αναπτυχθεί ελεύθερα». Σημειώνει, επίσης, ότι και το

¹⁴⁰ *Η Αθήνα στο Βερολίνο*, κατάλογος έκθεσης, ό.π.

¹⁴¹ *Η Αθήνα στο Βερολίνο*, κατάλογος έκθεσης, ό.π., σ. 4.

γερμανικό κράτος μερίμνησε, ώστε να προσφερθεί «φιλοξενία πάντοτε στους καλλιτέχνες εκείνους, που στην πατρίδα τους βρίσκονται εκτεθειμένοι σε διώξεις»¹⁴², ενώ, ταυτόχρονα, παραδέχεται πως ο Χρήστος Ιωακειμίδης, που υπήρξε συνεπιμελητής της εν λόγω έκθεσης, υποστήριξε με άσβεστη θέρμη τους Έλληνες καλλιτέχνες κατά τα χρόνια της στρατιωτικής δικτατορίας.¹⁴³ Η αναφορά αυτή δεν συνιστά απλώς προσωπική μαρτυρία, αλλά επιβεβαιώνει τον ρόλο του Ιωακειμίδα ως κεντρικού κόμβου διασύνδεσης ανάμεσα στην καλλιτεχνική παραγωγή, τους γερμανικούς πολιτιστικούς θεσμούς και το ιδεολογικό πλαίσιο της δυτικής πολιτιστικής πολιτικής. Παράλληλα, παρουσιάζεται ο ρόλος της ΟΔΓ ως «θεματοφύλακα» της ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής, ο οποίος, παρά τις αντίξοες πολιτικές συνθήκες, συνδέεται με τη διαφύλαξη και την προστασία του έργου συγκεκριμένων Ελλήνων καλλιτεχνών.

Πέρα από την εξασφάλιση συνθηκών δημιουργικής ελευθερίας, η παραμονή τους στη Δυτική Γερμανία τους έδωσε τη δυνατότητα να πειραματιστούν με νέες μορφές έκφρασης και να ενταχθούν σε διεθνή καλλιτεχνικά δίκτυα. Όπως παρατηρεί η Στόικου, οι περισσότεροι Έλληνες καλλιτέχνες που μετέβησαν στο Δυτικό Βερολίνο για τη διερεύνηση των εικαστικών αναζητήσεων τους, το έπραξαν την περίοδο της Δικτατορίας.¹⁴⁴ Οι καλλιτέχνες αυτοί βιώνουν την απαρχή της δεκαετίας του 1970 στη Δυτική Γερμανία. Η συγκεκριμένη εποχή, πέρα από τις ραγδαίες πολιτικές μεταβολές, σηματοδοτείται και από τη μετάβαση στη μαζική κατανάλωση και στην εποχή της εικόνας μέσα από την τηλεόραση, τη διαφήμιση και τη μόδα.¹⁴⁵ Σημαντική μερίδα των υπό μελέτη εικαστικών, όπως οι Τσόκλης, Ακριθάκης και Ψυχοπαίδης, μαζί με Γερμανούς καλλιτέχνες, συντάχθηκαν με το ρεύμα του Νεορεαλισμού, που αντιδρούσε στην καταναλωτική κουλτούρα και, κατά συνέπεια, στην εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης.

Σε σχετική διάλεξή του με τίτλο «Η Τέχνη στην κοινωνία», που δόθηκε στο πλαίσιο σεμιναρίου που οργανώθηκε από το Ινστιτούτο Γκαίτε τον Απρίλιο του 1977, ο Ιωακειμίδης αναφέρεται σε μια γενιά καλλιτεχνών που αναζητά νέους τρόπους έκφρασης, ως απόρροια μιας γενικευμένης δυσφορίας γύρω από το νόημα της τέχνης

¹⁴² *Η Αθήνα στο Βερολίνο*, κατάλογος έκθεσης, ό.π., σ. 8.

¹⁴³ *Η Αθήνα στο Βερολίνο*, κατάλογος έκθεσης, ό.π., σ. 8.

¹⁴⁴ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 41.

¹⁴⁵ Μπαλαμπανίδης, Δημήτρης, ό.π., σ. 20.

–δυσφορία που έχει αρχίσει ήδη από τη δεκαετία του 1960, σε συνθήκες κρίσης της δομής της αστικής κοινωνίας.¹⁴⁶ Ο ίδιος ανιχνεύει τα νέα πρότυπα στον πολιτικό ντανταϊσμό, στη «Διαμεσική τέχνη» και στο κίνημα Fluxus, όπως διαμορφώθηκε από το 1962 και έπειτα, στη Δυτική Γερμανία.¹⁴⁷ Καταλήγει: «Αυτοί οι καλλιτέχνες προσπαθούν να επεκτείνουν τον προβληματισμό από τον ειδικό στον αποδέκτη γενικότερα και πρόθεσή τους δεν είναι να κάνουν ‘πολιτική τέχνη’, αλλά να κάνουν την τέχνη πολιτική».¹⁴⁸ Πρόκειται, σαφώς, για κομβική σημασίας δήλωση, καθώς συνοψίζει εύγλωττα τη στάση του Ιωάκειμίδη, δημιουργώντας ένα πλαίσιο όπου η τέχνη δεν αντιμετωπίζεται ως εικονογράφηση πολιτικών γεγονότων, αλλά ως πολιτική πράξη καθαυτή. Αναμφίβολα, αυτή του η στάση δεν συνεπάγεται καθοδήγηση της καλλιτεχνικής πρακτικής, αλλά συγκρότηση ενός πλαισίου πρόσληψης εντός του οποίου η πολιτική διάσταση του έργου καθίσταται θεσμικά αναγνώσιμη.

Επιπροσθέτως, η απομάκρυνση από τις παραδοσιακές καλλιτεχνικές φόρμες και η σύνθεση διαφορετικών εκφραστικών μέσων, σε συνδυασμό με την άνθιση της λογοτεχνίας στο Βερολίνο, συνέβαλαν στην ανάδειξη πειραματικών μορφών τέχνης, οι οποίες εναντιώνονται τόσο στην εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης όσο και στη ρεαλιστική αναπαράσταση της κοινωνικής πραγματικότητας.¹⁴⁹ Τέλος, ορισμένοι εκ των υπό μελέτη καλλιτεχνών καταπιάνονται με κοινές θεματικές, όπως η αναπαράσταση των οικονομικών και πολιτικών παραγόντων που συνέβαλαν στην επιλογή της μετανάστευσης και επικεντρώνονται στην αποτύπωση των συνθηκών της νέας ζωής των μεταναστών.

¹⁴⁶ Ιωακειμίδης, Μ., Χρήστος, «Η Τέχνη στην Κοινωνία», Πρωτόκολλο του Σεμιναρίου, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, Απρίλιος 1977. Αριθμός ευρετηρίου GR TITSpit 116A_56, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών.

¹⁴⁷ Ιωακειμίδης, Μ. Χρήστος, ό.π.

¹⁴⁸ Ιωακειμίδης, Μ. Χρήστος, ό.π.

¹⁴⁹ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 375.

3.1. Οι περιπτώσεις του Αλέξη Ακριθάκη και του Γιάννη Ψυχοπαίδη

Στο παρόν υποκεφάλαιο θα επιχειρήσουμε τη μελέτη των περιπτώσεων δύο εικαστικών, οι οποίοι αξιοποίησαν τη ζωγραφική ως το κατεξοχήν μέσο της καλλιτεχνικής δημιουργίας τους. Επιπλέον, αμφότεροι οι καλλιτέχνες έχουν αρθρώσει έναν πιο σαφή πολιτικό λόγο μέσα από την εργογραφία τους συνολικά, αλλά και κατά την περίοδο που μάς αφορά. Ο Ακριθάκης θίγει ζητήματα όπως η μετανάστευση των Ελλήνων στη Γερμανία και η ελληνική ταυτότητα. Την ίδια στιγμή, ο Ψυχοπαίδης παραπέμπει σαφέστερα στο δικτατορικό καθεστώς και σκιαγραφεί την ελληνική «πραγματικότητα» της περιόδου, γεγονός που συμπίπτει με την εμπλοκή του με την καλλιτεχνική ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών (1971-1973).¹⁵⁰

Ο Αλέξης Ακριθάκης έλαβε μέρος στην ομαδική έκθεση *Πανελλήνια* το 1967, εξέθεσε το έργο του σε ατομική έκθεση στο Ινστιτούτο Γκαίτε το 1968 και την ίδια χρονιά έλαβε την υποτροφία της DAAD για δύο χρόνια, ωστόσο παρέμεινε στη Γερμανία ως το 1984.¹⁵¹ Η περίπτωση του εντάσσεται σε ένα πλαίσιο καλλιτεχνικής κινητικότητας, στο οποίο η προσωπική επιλογή της μετανάστευσης δεν προηγείται, αλλά συνδιαμορφώνεται από θεσμικούς μηχανισμούς πολιτιστικής πολιτικής, με την υποτροφία της DAAD να λειτουργεί ως καταλυτικός παράγοντας θεσμικής νομιμοποίησης της μετακίνησης.

Πριν από την αναχώρησή του για το Δυτικό Βερολίνο –ως υπότροφος του γερμανικού προγράμματος DAAD– παρουσιάζει την ατομική έκθεση *Τέμπερες και Μελάνια* στο Εργαστήριο Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε (Εικόνα 1). Σύμφωνα με την αφίσα της έκθεσης, που φυλάσσεται στο αρχείο του Ι.Σ.Ε.Τ., αυτή έλαβε χώρα στις 3 με 22 Οκτωβρίου του 1968.¹⁵² Η έκθεση αυτή, που προλογίστηκε από τον Χρήστο Ιωακειμίδα, κατάφερε να συγκεντρώσει ποικίλες κριτικές. Από τη μία θα υπάρξει αδιαφορία της κοινής γνώμης, ενώ από την άλλη, πολλοί νέοι θα

¹⁵⁰ Πέραν του Ψυχοπαίδη, η ομάδα αποτελούταν από τον Χρόνη Μπότσογλου, τον Γιάννη Βαλαβανίδη, τον Κυριάκο Κατζουράκη και την Κλεοπάτρα Δίγκα. Οι πέντε τους ήταν σχεδόν συνομήλικοι, είχαν προσφάτως αποφοιτήσει από την ΑΣΚΤ και διατηρούσαν σχέσεις με διάφορες παρατάξεις του αριστερού χώρου.

¹⁵¹ *Η Αθήνα στο Βερολίνο*, κατάλογος έκθεσης, ό.π., σ. 16.

¹⁵² Ακριθάκης, Αλέξης, *Αφίσα έκθεσης*, Εργαστήρι Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης. Ινστιτούτο Γκαίτε, 1968. Αριθμός ευρετηρίου: EXH03881_C_00001, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης.

αναγνωρίζουν το αντικομορμιστικό πνεύμα, όπως και το έργο του Έλληνα καλλιτέχνη.¹⁵³

Χαρακτηριστικά, ο ανώνυμος συντάκτης σημειώνει στην εφημερίδα *Το Βήμα* ότι «παρ' όλη την πολυχρωμία που βασιλεύει σε αυτήν την έκθεση, ο μπαρόκ διακοσμητισμός των μαυρόασπρων μένει τελικά πιο εντυπωσιακός».¹⁵⁴ Παράλληλα, ο Σπ. Παναγιώτου της εφημερίδας *Έθνος*, προβαίνει σε ένα σύντομο σχόλιο για «παραμυθένιους κόσμους, εικόνες φωτεινές και χαρούμενες και συνθέσεις διασκεδαστικές».¹⁵⁵ Στο ίδιο πλαίσιο, ο Τώνης Τσιρμπίνος στη φιλοκαθεστωτική εφημερίδα *Νέα Πολιτεία*, κάνει λόγο για μια καθαρά ποιητική δουλειά.¹⁵⁶ Ωστόσο, ο Μίλτης Παρασκευαΐδης, στην εφημερίδα *Ελεύθερος Κόσμος*, το έτερο φιλοκαθεστωτικό έντυπο, παρομοιάζει τον νευρικό κλονισμό που προκαλεί η θέαση των έργων με τις ταινίες γκραν γκινιόλ.¹⁵⁷ Καταλήγει ενημερώνοντας του αναγνώστες ότι «υπάρχουν μόνον ελάχιστοι πίνακες, στους οποίους μπορούμε να διαπιστώσουμε κάποια ρομαντική νοσταλγία της κλασικής απλότητας και των καλλιτεχνικών παραδόσεων του Ελληνισμού».¹⁵⁸ Σε αυτό το σημείο, πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι η ποικιλομορφία των κριτικών δεν αντανακλά απλώς αισθητικές διαφοροποιήσεις, αλλά καταδεικνύει και ποια ήταν τα όρια μέσα στα οποία μπορούσε να κινηθεί η καλλιτεχνική έκφραση και η συζήτηση για την τέχνη χωρίς να θεωρηθεί μη αποδεκτή από το δικτατορικό καθεστώς

Πρέπει, επίσης, να σημειωθεί ότι η εγκατάσταση του εικαστικού καλλιτέχνη στο Δυτικό Βερολίνο, λίγο πριν την απαρχή της δεκαετίας του 1970 πραγματοποιείται σε μια μεταβατική εποχή για την κοινωνική πραγματικότητα εν γένει. Κατά συνέπεια, ένα από τα βασικά θέματα που τον απασχολούν είναι η μετανάστευση, στην οποία σύμφωνα με τη Στόικου, προσδίδει αλληγορική διάσταση μέσα από τη χρήση συμβόλων.¹⁵⁹ Ο Ακριθάκης μετέβη στο Βερολίνο ως υπότροφος του Καλλιτεχνικού Προγράμματος το 1968, μετά από έκθεση έργων του που είχε επιμεληθεί ο Χρήστος

¹⁵³ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 187.

¹⁵⁴ [Ανώνυμος], «Οι πρώτες εκθέσεις της νέας περιόδου», *Το Βήμα*, 15/10/1968.

¹⁵⁵ Παναγιώτου, Σπ., «Η κριτική των εκθέσεων», *Έθνος*, 11/10/1968.

¹⁵⁶ Τσιρμπίνος, Τώνης, «Αλέξης Ακριθάκης. Ένας ζωγράφος εκπρόσωπος της σύγχρονης εποχής μας» *Νέα Πολιτεία*, 4/10/1968.

¹⁵⁷ Παρασκευαΐδης, Μίλτης, «Η έκθεση ζωγραφικής Ακριθάκη», *Ελεύθερος Κόσμος*, 19/10/1968.

¹⁵⁸ Παρασκευαΐδης, Μίλτης, ό.π.

¹⁵⁹ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 158.

Ιωακειμίδης στη βερολινέζικη γκαλερί Hammer.¹⁶⁰ Η συγκεκριμένη πρωτοβουλία του Ιωακειμίδα λειτουργεί ως κομβικό σημείο μετάβασης, καθώς συνδέει τον Έλληνα εικαστικό με τα δίκτυα της δυτικογερμανικής καλλιτεχνικής σκηνής και προετοιμάζει τη θεσμική του ένταξη στο πλαίσιο του Καλλιτεχνικού Προγράμματος του Δυτικού Βερολίνου και της υποτροφίας της DAAD. Πρόκειται για την πρώτη ατομική έκθεση του Ακριθάκη στο εξωτερικό, γεγονός που φαίνεται να κέρδισε την προσοχή όχι μόνο του γερμανικού, αλλά και του εγχώριου Τύπου. Είναι άξιο αναφοράς ένα άρθρο της Λίλιας Μαράκα, στο οποίο αναφέρει: «η ατομική του έκθεση στη γκαλερί Χάμμερ έκανε από τη μια μέρα στην άλλη ευρύτατα γνωστό».¹⁶¹

Σε συνέντευξη που παραχώρησε στον Γιώργο Ιωάννου με αφορμή την έκθεση στο Ινστιτούτο Γκαίτε, ο Ακριθάκης κατέστησε σαφή την επιθυμία του να ζήσει και να εργαστεί καλλιτεχνικά στο Βερολίνο. Αναφέρει: «Σήμερα το Βερολίνο είναι μια μικρή Ν. Υόρκη. Οι ζωγράφοι της νέας γενιάς έχουν μια συγγενική πνευματική επαφή, που δημιουργεί το προβάδισμα στους σύγχρονους προβληματισμούς της τέχνης».¹⁶² Πέρα, όμως, από την ατμόσφαιρα καινοτομίας και καλλιτεχνικής ανησυχίας, υπερασπιζόμενος την αναχώρησή του για τη δυτικογερμανική πρωτεύουσα κάνει λόγο για «ηθική υποστήριξη» που παρέχεται στους καλλιτέχνες τόσο από τη γερμανική κυβέρνηση όσο και από τη γερμανική εταιρεία Καλών Τεχνών μέσα από «μεγάλες διεθνείς εκθέσεις, αναδρομική έκθεση μουσειακών καλλιτεχνών, καθώς και αναδρομικές εκθέσεις εκπροσώπων των σημαντικότερων Σχολών της τέχνης».¹⁶³

Εξάλλου, από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, γίνεται αντιληπτή μια διακριτή μεταβολή στην καλλιτεχνική κατεύθυνσή του. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί όλο και λιγότερα χαρακτηριστικά στοιχεία των πρώιμων έργων του και μεγεθύνει τη λεπτομερειακή γραφή που τον χαρακτηρίζει σε διακριτά μεταξύ τους σχήματα με έντονα περιγράμματα και χρώματα. Επιπλέον, κατά τα έτη 1967-1971, ασχολείται και με τη φωτογραφία, παράλληλα με το εικαστικό του έργο.¹⁶⁴

¹⁶⁰ *Η Αθήνα στο Βερολίνο*, Κατάλογος έκθεσης, ό.π., σ. 12.

¹⁶¹ Μαράκα, Λίλια, «Ένας Έλληνας ζωγράφος κατέκτησε το Βερολίνο. Επαινετικά σχόλια επιφανών τεχνοκριτών», *Έθνος*, 25/6/1970.

¹⁶² Ιωάννου, Γιώργος, «Ο Αλέξης Ακριθάκης στο Ινστιτούτο Γκαίτε», *Άλφα*, 24 Οκτωβρίου 1968.

¹⁶³ Ιωάννου, Γιώργος, ό.π.

¹⁶⁴ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 82.

Το 1971, στο πλαίσιο της υποτροφίας του από τη DAAD, η οποία διαμορφώνει καθοριστικά τις συνθήκες της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας, παρουσιάζει ατομική έκθεση στη γκαλερί Ζουμπουλάκη, με τη συνεργασία του Αλέξανδρου Ιόλα.¹⁶⁵ Ωστόσο, όπως σημειώνει η Στόικου, η συνειδητή του άρνηση να ενταχθεί στους μηχανισμούς εμπορευματοποίησης της τέχνης, η οποία εκφράζεται μέσα από τον πειραματισμό του με ετερόκλητα υλικά, οδηγεί τελικά σε ρήξη με τον Ιόλα.¹⁶⁶ Το γεγονός αυτό σηματοδοτεί και την αποχώρησή του από τις γκαλερί Ζουμπουλάκη και Bernier στην Αθήνα. Ως εκ τούτου, η περίοδος αυτή αποδεικνύεται καθοριστική για τη διαμόρφωση της εικαστικής του ταυτότητας, καθώς συμπυκνώνει τη μετάβασή του σε ένα πιο αυτόνομο και συνειδητά αποστασιοποιημένο από τους θεσμικούς περιορισμούς καλλιτεχνικό ιδίωμα.

Στη συγκεκριμένη έκθεση παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό το μοτίβο της «βαλίτσας» –ένα στοιχείο που εμφανίζεται αρχικά στη ζωγραφική του Ακριθάκη και στη συνέχεια στις κατασκευές του– και το οποίο φαίνεται να συμβολίζει, με έναν τρόπο, τη διάθεση φυγής του καλλιτέχνη (Εικόνα 2). Ο ίδιος ο Ακριθάκης σημειώνει στον κατάλογο της έκθεσης:

«Η βαλίτσα και η γραφή στα έργα της τωρινής έκθεσης είναι η μεγέθυνση μιας λεπτομέρειας από προηγούμενα έργα, με σκοπό να γίνει ορατή, και κατά συνέπεια, αγωγός επικοινωνίας. Είναι τοποιογραφία μιας ζωής κάτω από ένα καταπιεστικό σύστημα, μα και συγχρόνως ένα ελπιδοφόρο σινιάλο».¹⁶⁷

Η Στόικου σημειώνει εύστοχα ότι με αυτό τον τρόπο ο καλλιτέχνης καταφέρνει να μεταμορφώσει τον φόβο και τη μοναξιά σε μια εύθυμη κατάσταση και τελικά το αδιέξοδο με τα ανακυκλώσιμα βέλη σε ελευθερία κατορθώνει να μεταπλάθει τον φόβο και τη μοναξιά σε μια σχεδόν εύθυμη κατάσταση, μετατρέποντας τελικά το αδιέξοδο σε ελευθερία –με τη βοήθεια των χαρακτηριστικών «ανακυκλώσιμων βελών» του– απομακρυνόμενος από τον εγκλωβισμό της πραγματικότητας.¹⁶⁸

Βέβαια, ο ίδιος, σε συνέντευξή του το 1994, θα αναφέρει: «Δεν έχω πολλά πράγματα για τα σύμβολά μου, ίσως τα ψάξω πάλι λίγο πριν πεθάνω... Ακόμη και οι

¹⁶⁵ *Akrithakis: Drawings/ Paintings*. Alexandre Iolas – Galerie T. Zoumboulakis, Athens, 1971, κατάλογος έκθεσης. Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), A/A 1583 – ΕΚ ΑΚΡ, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

¹⁶⁶ Στόικου, Ελέανα, ό.π. σ. 27.

¹⁶⁷ *Akrithakis: Drawings/ Paintings*. Ό.π..

¹⁶⁸ Στόικου, Ελέανα, ό.π., σ. 159.

ιστορίες που είχαν γράψει τότε με αφορμή την έκθεση του 1971 για ένα από τα σύμβολά μου «τη βαλίτσα» ήταν μια παρεξήγηση. Δεν υπήρχε ποτέ «βαλίτσα». Ήταν ένα βαρίδιο –αυτά τα μεγάλα βαρίδια με το χερούλι– εγώ το είχα κάνει για να σχολιάσω το χαρακτήρα ενός φίλου μου. Το είδαν όμως αλλιώς και αλλιώς το κατάλαβαν». (Εικόνα 3) ¹⁶⁹. Η εκ των υστέρων αποστασιοποίηση από τις ερμηνείες που αποδόθηκαν στο έργο του καταδεικνύει την απόσταση ανάμεσα στην πρόθεση του καλλιτέχνη και στην πρόσληψη της δουλειάς του, καθώς και την αδυναμία πλήρους ελέγχου των σημασιών που ενεργοποιούνται σε ένα περιβάλλον πολιτικής φόρτισης και εμπειρίας μετανάστευσης. Η παρερμηνεία του μοτίβου της «βαλίτσας» μπορεί έτσι να ιδωθεί ως ένδειξη της έντασης που συνοδεύει τη συνθήκη της μετακίνησης και της εξορίας, ακόμη και όταν αυτή δεν αρθρώνεται συνειδητά ή προγραμματικά από τον ίδιο τον δημιουργό.

Πάντως, η εγχώρια κριτική φαίνεται να εκτίμησε τη στροφή αυτή, η οποία συμπίπτει με την επανεμφάνιση του καλλιτέχνη στον ελληνικό χώρο ως ήδη διαμορφωμένης και θεσμικά αναγνωρισμένης καλλιτεχνικής παρουσίας. Σε σχετική κριτική αποτίμηση της έκθεσης, στον Τύπο, διαβάζουμε ότι «τα σύμβολά του γίνονται περισσότερο αφαιρετικά και γεωμετρημένα», ενώ γίνεται λόγος για «ρεύματα από μικροσχήματα κλειστά που γίνονται ο χάρτης ενός κόσμου αντιφατικού και διεσπαρμένου».¹⁷⁰ Ταυτόχρονα, η Ελένη Βακαλό σημειώνει, στην εφημερίδα *Τα Νέα*: «Ίσως αυτή η τελευταία εκδοχή της δουλειάς του, με τις απλουστευμένες κατασκευές και μορφές, έχοντας περισσότερη αντιστοιχία με τα σύμβολα της γραφής του να τα τονώνει. Γιατί δεν μένουν σημεία απλώς συμπλοκής μιας συνθέσεως, αλλά στην απλότητά τους συνδέονται με τη σημασία της αποδοχής και μπορεί να τα κάνει να λειτουργήσουν ευρύτερα».¹⁷¹

¹⁶⁹ Δασκαλάκη, Σίσσυ, «Τέχνη είναι ο βαθύς πόνος...», *Αυγή*, 25/09/1994.

¹⁷⁰ Πρόκειται για απόκομμα εντύπου, άτιτλου δημοσιεύματος, που εντοπίστηκε στα Αρχεία Ιστορίας και Τέχνης του Τελλόγλειου Ιδρύματος Α.Π.Θ και, μέχρι στιγμής, δεν κατέστη δυνατό να ταυτοποιηθεί. Ειδικότερα, αποτιμώνται εκθέσεις ζωγραφικής τις περιόδου 1971-1972, όπως του Ακριθάκη στη γκαλερί Ζουμπουλάκη, του Βαγγέλη Δημητριάδη στην Άστορ, του Σωτήρη Σόρογκα στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Χίλτον, του Δ. Κοκκινίδη, του Αλέκου Φασιανού στη γκαλερί Ζουμπουλάκη και του Νίκου Χουλιαρά στη γκαλερί Άστορ. Ο αρθρογράφος αναφέρει, μάλιστα, ότι: «Η παρουσία του ανθρώπου δηλώνεται περισσότερο με τα ανιχνευτικά πέλματα και τις βαλίτζες (sic) και φέρνει το ελπιδοφόρο μήνυμα της ανθρώπινης επιμονής να συνεχίσει τον αγώνα». *Χρονικό*, 1972, σ. 113. Αριθμός ευρετηρίου GR TITSpit f934_82, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών.

¹⁷¹ Βακαλό, Ελένη, «Κριτική Εκθέσεων του Μ. Αργυράκη και του Α. Ακριθάκη», *Τα Νέα*, 27/12/1973. Αριθμός ευρετηρίου GR TITSpit f62_68, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών.

Έχει επισημανθεί ότι ο Ακριθάκης υπήρξε ένας από τους πρώτους Έλληνες καλλιτέχνες που αντέδρασαν εικαστικά στο πραξικόπημα του 1967, εκφράζοντας την αντίθεσή του με έναν προσωπικό και ιδιαίτερο τρόπο. Αν και δεν εντάχθηκε ποτέ σε κάποια οργανωμένη μορφή αντίστασης, η στάση του ήταν σαφώς επικριτική απέναντι στο καθεστώς.¹⁷² Από την πρώτη κιόλας ημέρα της δικτατορίας, δημιούργησε μια αφίσα ως μορφή αντίδρασης: ένα τύπωμα με λινόλεουμ σε χαρτί, στο οποίο απεικονίζονται στο κάτω μέρος σχηματοποιημένα σύμβολα –όπως λουλούδια και πουλιά– και στην κορυφή δεσπόζει η ελληνική σημαία, επάνω στην οποία είναι τοποθετημένο ένα τανκ (Εικόνα 4). Η σύνθεση συνοδεύεται από τη φράση: «Ανοίγω το παράθυρο να δω την κοινωνία κι ο φύλακας με τράβηξε ντουγρού στα Πειθαρχεία», αποδίδοντας με ποιητικό τρόπο την καταπίεση της ελευθερίας και της έκφρασης.¹⁷³

Η στάση του αυτή καθιστά το έργο του συμβατό με το αφήγημα της Δυτικής Γερμανίας ως χώρου καλλιτεχνικής ελευθερίας και φιλελεύθερου πλουραλισμού, χωρίς να θέτει ευθέως ζητήματα σύγκρουσης ή ριζοσπαστικής πολιτικής τοποθέτησης. Επομένως θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η υποστήριξη της DAAD προς τον Ακριθάκη μπορεί να ιδωθεί ως προώθηση ενός τύπου καλλιτέχνη που ενσαρκώνει την εμπειρία της εξορίας και της ατομικής ελευθερίας, λειτουργώντας ταυτόχρονα ως πολιτιστικό αντίβαρο στα αυταρχικά καθεστώτα του ανατολικού μπλοκ και της δικτατορίας, χωρίς να επιχειρεί έντονες πολιτικές συνδηλώσεις.

Εν τέλει, ο Ακριθάκης συγκροτεί ένα παράδειγμα καλλιτέχνη που συμπυκνώνει καίριες όψεις της ψυχροπολεμικής πολιτιστικής διπλωματίας: τον καλλιτέχνη-μετανάστη, τον φορέα ατομικής ελευθερίας, τον δημιουργό που αντιστέκεται χωρίς να καταγγέλλει ευθέως. Η περίπτωση του, καταδεικνύει πώς η τέχνη μπορεί να λειτουργήσει ταυτόχρονα ως προσωπική έκφραση, πολιτική στάση και εργαλείο διεθνούς πολιτιστικής στρατηγικής.

Ο Γιάννης Ψυχοπαίδης έλαβε την υποτροφία της DAAD κατά τα έτη 1977-1978, ωστόσο, την τετραετία 1971-1975 πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου με υποτροφία του γερμανικού

¹⁷² Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 185.

¹⁷³ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 185.

κράτους.¹⁷⁴ Προηγουμένως, είχε κατακτήσει ειδικό έπαινο Στον «Α΄ Διαγωνισμό Ζωγραφικής Νέων» που διοργάνωσε η γκαλερί Άστορ τον Ιούνιο του 1969.¹⁷⁵ Κατά την τετραετία (1971-1975) της παραμονής του στο Μόναχο θα εκθέσει έργα του στη Galerie Art Appeal του Μονάχου το 1973 (Jannis Psychopedis) και στην Galerie Poll του Βερολίνου το 1974 (Jannis Psychopedis: «Zeichnungen»). Έπειτα, έλαβε πρόσκληση για συμμετοχή στο Καλλιτεχνικό Πρόγραμμα του Δυτικού Βερολίνου, παραμένοντας εκεί έως και το 1986. Η ένταξή του στο Καλλιτεχνικό Πρόγραμμα του Δυτικού Βερολίνου μέσω της υποτροφίας της DAAD δεν συνιστά απλώς ατομική αναγνώριση, αλλά εγγράφεται σε μια στρατηγική επιλογής καλλιτεχνών με υψηλό πολιτικό και συμβολικό κεφάλαιο, ικανών να συγκροτήσουν μια διεθνώς αναγνώσιμη καλλιτεχνική ελίτ στο πλαίσιο της δυτικής πολιτιστικής πολιτικής.

Το έργο του είναι σαφώς πιο άμεσο και καταγγελτικό ως προς τη δικτατορία, παραμένει ωστόσο ενταγμένο σε ένα εικαστικό λεξιλόγιο που αντλεί από τη φωτογραφία-ντοκουμέντο και τη ρεαλιστική αναπαράσταση. Με τον τρόπο αυτό, ο πολιτικός του λόγος αποκτά χαρακτήρα μαρτυρίας και ιστορικής καταγραφής, στοιχείο που τον καθιστά αποδεκτό στο πλαίσιο της δυτικής δημοκρατικής αφήγησης περί ελευθερίας της έκφρασης και κριτικής του ολοκληρωτισμού. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η υποτροφία της DAAD τον ενσωματώνει σε ένα πλαίσιο «νόμιμης» πολιτικής κριτικής, συμβατής με τις αξίες της δυτικής φιλελεύθερης κουλτούρας.

Πριν από τη δικτατορία του 1967, συμμετείχε ενεργά στις δραστηριότητες του συλλόγου των φοιτητών και στις κινητοποιήσεις της νεολαίας, ήταν μέλος της «Ομάδας Τέχνης Α» και συνεργαζόταν με την *Επιθεώρηση Τέχνης*.¹⁷⁶ Στις 14 Μαρτίου 1972, πραγματοποιείται στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε η ομαδική έκθεση της καλλιτεχνικής ομάδας *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές* (Εικόνα 5). Στην έκθεση παρουσιάστηκαν συνολικά τριάντα τρία έργα (Βαλαβανίδης 2, Δίγκα 4, Κατζουράκης 9, Μπότσογλου 7 και Ψυχοπαίδης 11).¹⁷⁷ Η πλειοψηφία των έργων αναπαριστούσε πρόσωπα και καταστάσεις της σύγχρονης τους εποχής, γεγονός που

¹⁷⁴ *Η Αθήνα στο Βερολίνο*, κατάλογος έκθεσης, ό.π., σ. 56.

¹⁷⁵ [Ανώνυμος], «Διαγωνισμός Ζωγραφικής Νέων», *Φαντάζιο*, 19/06/1969. Πρβλ. και Σπυρέλλη, Βασιλική, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές (Η τέχνη της Αντίστασης)*, μεταπτυχιακή εργασία, σ. 12.

¹⁷⁶ Βιογραφικό, «Γιάννης Ψυχοπαίδης», *Ψηφιακή Πλατφόρμα Ινστιτούτου Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης*, [online] <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=1510&tab=main> [τελευταία ανάκτηση 3/7/2025]

¹⁷⁷ Κουνενάκη, Πέγκυ, ό.π., σ. 51-52.

γίνεται εύκολα αντιληπτό ήδη από την πρόσκληση της έκθεσης, που εντοπίσαμε στο αρχείο του Ι.Σ.Ε.Τ. (Εικόνα 6).

Μέσω του έργου τους αποσκοπούσαν να ασκήσουν κριτική στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, σχολιάζοντας, παράλληλα, τη σύγχρονη ελληνική κοινωνική πραγματικότητα.¹⁷⁸ Η αισθητική ιδεολογία τους σαφώς έχει πολιτικά ερείσματα, απηχώντας κυρίως τα προτάγματα της ρωσικής πρωτοπορίας για τον ρόλο του έργου τέχνης στην κοινωνική αναμόρφωση του λαού και στην καλλιτεχνική συμμετοχική εργασία.¹⁷⁹ Υπό αυτό το πρίσμα, αξίζει να εστιάσουμε σε ένα δακτυλογραφημένο κείμενο, με ημερομηνία 29 Φεβρουαρίου 1972, δηλαδή δύο εβδομάδες πριν τα εγκαίνια της έκθεσης, που προκύπτει ως αρχειακό τεκμήριο μετά από έρευνα στο Αρχείο του Ι.Σ.Ε.Τ. και συνυπογράφουν οι Ψυχοπαίδης, Κατζουράκης και Βαλαβανίδης.¹⁸⁰ Η εύρεση του εν λόγω τεκμηρίου μάς επιτρέπει την άμεση πρόσβαση στις θεωρητικές και πολιτικές θέσεις των καλλιτεχνών πριν τη δημόσια παρουσίασή τους. Το κείμενο κάνει λόγο για πρόβλημα περιεχομένου και μορφής του σύγχρονου έργου τέχνης, αρθρώνοντας μια σαφώς πολιτικοποιημένη αντίληψη της τέχνης, η οποία απορρίπτει τόσο την αισθητική αυτάρκεια όσο και τη θεσμική μεσολάβηση της αγοράς και των ελίτ. Διαβάζουμε: «Έτσι, ενώ το έργο τέχνης επιδιώκει να θέσει σε αμφισβήτηση τους μηχανισμούς, που το περιορίζουν σε καταναλωτικό προϊόν διαμορφωμένων ελίτ, η αμφισβήτηση αυτή μοιραία δεν απευθύνεται παρά στην ίδια αυτή κοινωνική μερίδα».¹⁸¹ Επομένως, διακρίνεται μια ξεκάθαρη θέση πως η τέχνη απευθύνεται μόνο σε ένα περιορισμένο κοινωνικό ακροατήριο, καθώς η πρόσβαση σε μουσεία, χώρους εκθέσεων και γκαλερί προϋποθέτει πολιτισμικό και κοινωνικό κεφάλαιο που διαθέτουν κυρίως οι ελίτ. Ως αποτέλεσμα, ακόμη και όταν η τέχνη ασκεί κριτική στις ίδιες αυτές δομές εξουσίας, η κριτική αυτή παραμένει εγκλωβισμένη εντός ενός κύκλου «εκλεκτών» αποδεκτών.¹⁸² Επιπλέον, η έμφαση μετατοπίζεται από το καλλιτεχνικό αντικείμενο στη διαδικασία

¹⁷⁸ Σπυρέλλη, Βασιλική, ό.π. σ. 18.

¹⁷⁹ Κουνενάκη, Πέγκυ, ό.π., σ. 45.

¹⁸⁰ Ψυχοπαίδης, Γιάννης, Κατζουράκης, Κυριάκος, Βαλαβανίδης, Γιάννης «Χωρίς τίτλο», 29 Φεβρουαρίου 1972. Αριθμός ευρετηρίου: EXH02699_C_01 και EXH02699_C_02 Αρχείο Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης.

¹⁸¹ Ψυχοπαίδης, Γιάννης, Κατζουράκης, Κυριάκος, Βαλαβανίδης, Γιάννης, ό.π., σ. 1.

¹⁸² Την παραπάνω διαπίστωση θα διατυπώσει, περίπου τρεις δεκαετίες αργότερα, η Claire Bishop, υποστηρίζοντας ότι οι εκθέσεις σύγχρονης τέχνης προσελκύουν σταθερά το ίδιο, περιορισμένο κοινό: μια κλειστή ομάδα θεατών εξοικειωμένων με τους κώδικες της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής. Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics» The MIT Press, τχ. 110, October (Φθινόπωρο 2004), σ. 51-79.

της παραγωγής και της κοινωνικής του λειτουργίας, από την αναπαράσταση στην κριτική αντιπαράθεση επιπέδων και από τον καλλιτέχνη ως μεμονωμένη αυθεντία σε συλλογικές και ανώνυμες μορφές δημιουργίας.¹⁸³ Συνεπώς, η τέχνη νοείται ως πρακτική απο-φυσικοποίησης της ιδεολογικά κατασκευασμένης πραγματικότητας και ως εργαλείο άμεσης κοινωνικής επικοινωνίας.¹⁸⁴

Τον επόμενο χρόνο η ομάδα εξέθεσε νέα έργα στη γκαλερί Κοχλίας του Κώστα Λαχά, στη Θεσσαλονίκη, που είχε ιδρυθεί τον Σεπτέμβριο του 1961.¹⁸⁵ Η έκθεση προγραμματίστηκε για το διάστημα 9 με 22 Απριλίου 1973.¹⁸⁶ Οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες εξακολουθούσαν να παραμένουν στο εξωτερικό για σπουδές και, έτσι, στην έκθεση μετέβησαν οι Μπότσογλου, ο Ψυχοπαίδης και, προς το τέλος της, ο Βαλαβανίδης. Τα έργα, που παρουσιάστηκαν στον Κοχλία, ήταν λιγότερα, αλλά η πολιτική θεματολογία και το φωτογραφικό μέσο παρέμεναν τα ίδια: ο Βαλαβανίδης συμμετείχε με τρία, η Δίγκα με τέσσερα, ο Κατζουράκης με ένα, ο Μπότσογλου με ένα και ο Ψυχοπαίδης με πέντε.¹⁸⁷ Στο πιο περιορισμένο κοινό της

¹⁸³ «Το δεύτερο πρόβλημα, της λειτουργίας, συνδέεται με τον εμπορευματικό χαρακτήρα του έργου τέχνης στη σύγχρονη κοινωνία. [...] Η μεσολάβηση της γκαλερί ακυρώνει το βασικό ρόλο του έργου τέχνης, δηλ. την άμεση επικοινωνία με το κοινό, και την αποκαθιστά με τρόπο έμμεσο και νόθο. [...] Η κατάργηση του 'καλλιεργημένου φιλότεχνου' σημαίνει και κατάργηση του 'καλλιτέχνη' σαν μεμονωμένης αυθεντίας. Θα πρέπει να είναι δυνατές ομαδικές και ανώνυμες δημιουργίες σε χώρους της καθημερινής ζωής και σε απευθείας διάλογο με μη προκαθορισμένους δέκτες». Ψυχοπαίδης, Γιάννης, Κατζουράκης, Κυριάκος, Βαλαβανίδης, Γιάννης, ό.π. σ.1.

¹⁸⁴ «Το πρόβλημα είναι μάλλον να ξεκινήσουμε απ' την πραγματικότητα, όπως αυτή ερμηνεύει τον εαυτό της, και να δείξουμε την πλαστότητα μιας τέτοιας ερμηνείας. Η αυτοπαρουσίαση της κοινωνίας, διοχετεύεται δραστικά μέσα από τη φωτογραφία, τη διαφήμιση, γενικά μέσα από τα μέσα πλατείας επικοινωνίας. Η πρώτη ύλη που συγκροτεί τον ερεθισμό του σύγχρονου ανθρώπου είναι ήδη μεσολαβημένη και διαμορφωμένη από τα μέσα αυτά. Η καλλιτεχνική δημιουργία δεν μπορεί να αγνοήσει αυτή την πραγματικότητα, ίσα ίσα πρέπει να ξεκινήσει από αυτή. Το πρόβλημα για την τέχνη είναι να αναδιπλασιάσει την πλαστογραφημένη πραγματικότητα, αναπαράγοντας την απομονωμένη εικόνα, που το μέσο επικοινωνίας επέλεξε και πρόβαλε (POP-ART), αλλά μάλλον να φωτίσει σχέσεις που η απομονωμένη απεικόνιση κρύβει. Σε αντίθεση με το απλό «ντοκουμεντάρισμα», μια ουσιαστική αποκατάσταση της πραγματικότητας επιτυγχάνεται με την κριτική αντιπαράθεση επιπέδων.». Ψυχοπαίδης, Γιάννης, Κατζουράκης, Κυριάκος, Βαλαβανίδης, Γιάννης, ό.π., σ. 2.

¹⁸⁵ Να σημειωθεί ότι δύο χρόνια μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας (1976), ο Ψυχοπαίδης θα επιστρέψει στον Κοχλία με ατομική έκθεση. Είχε προηγηθεί η ατομική έκθεση «Σημειώσεις πάνω στον Ρενουάρ», στο Κέντρο Εικαστικών Τεχνών στην Αθήνα, έναν χρόνο νωρίτερα. Οι δύο εκθέσεις προκαλούν ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθώς αποτελούν μοναδικές περιπτώσεις ατομικών εκθέσεων του καλλιτέχνη στην Ελλάδα, μετά την πρώτη του έκθεση (μαζί με τον Κυριάκο Κατζουράκη) στην Αίθουσα Κεραία, το 1966, δηλαδή σχεδόν μια δεκαετία νωρίτερα. Η απουσία ατομικών εκθέσεων του καλλιτέχνη κατά την Επταετία είναι ένα σημαντικό ζήτημα.

¹⁸⁶ Κουνενάκη, Πέγκυ, ό.π., σ. 72.

¹⁸⁷ Σπυρέλλη, Βασιλική, ό.π., σ. 23.

Θεσσαλονίκης οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες οργάνωσαν, παράλληλα, με την έκθεση, συζητήσεις και εργαστήριο μεταξοτυπίας.¹⁸⁸

Όπως επισημάνθηκε και παραπάνω, ο Ψυχοπαίδης αποτελεί ένα παράδειγμα εικαστικού που ασκεί κριτική και εναντιώνεται στο δικτατορικό καθεστώς μέσα από το εικαστικό του έργο. Παράγει ένα μεγάλο μέρος σχεδίων, τα οποία είναι φωτορεαλιστικά και απεικονίζουν διαδηλώσεις, σκηνές του δρόμου, πολιτικά ή ανώνυμα πρόσωπα, προερχόμενα κυρίως από εφημερίδες και περιοδικά (Εικόνα 7).¹⁸⁹ Κατά την περίοδο της δικτατορίας, που μάς αφορά, το περιεχόμενό τους εμπλουτίζεται με εικόνες ένστολης καταστολής, διαδηλώσεις πολιτών και του δικτάτορα Γιώργου Παπαδόπουλου (Εικόνα 8).¹⁹⁰ Σύμφωνα με τη Στόικου, ο Ψυχοπαίδης εμπνέεται από τα πολιτικά κινήματα και τις δυνάμεις καταστολής της εποχής του και παρουσιάζει στο εικαστικό του έργο το σκληρό και κυνικό πρόσωπο της καθημερινότητάς του με σκοπό να ασκήσει κριτική.¹⁹¹

Πιο συγκεκριμένα, ο Ψυχοπαίδης παράγει πολιτικοποιημένη ζωγραφική, η οποία επηρεάζεται από την ασπρόμαυρη αισθητική της φωτογραφίας-ντοκουμέντου. Με αυτόν τον τρόπο, καταφέρνει να επιτύχει τον κριτικό σχολιασμό της πολιτικής κατάστασης της εποχής του μέσα από την εικαστική μεταφορά της πολιτικής συνθήκης της καταστολής και της απαγόρευσης των πολιτικών δικαιωμάτων.¹⁹² Η Στόικου επισημαίνει ότι πίσω από τη μαζική αναπαραγωγή και τη διάχυση των εικόνων στον έντυπο Τύπο, υπάρχει βία, καταστολή, προπαγάνδα, καταπίεση, τις οποίες ο Ψυχοπαίδης επιχειρεί να αποκαλύψει ζωγραφίζοντας τις ίδιες τις αντικειμενικές πηγές.¹⁹³ Επίσης, επιχειρεί, μέσα από το έργο του, να αποδώσει εικαστικά αυτό που ο Δημήτριος Σωτηρόπουλος το περιγράφει ως το τελικό στάδιο της μετάβασης της ελληνικής κοινωνίας σε μια μαζική, καταναλωτική μορφή, όπου αναδεικνύεται πλέον η ατομικότητα έναντι της συλλογικότητας.¹⁹⁴ Θα μπορούσε να πεις κανείς πως στο εικαστικό έργο του Ψυχοπαίδη εγγράφεται μια πρώιμη μορφή παγκοσμιοποίησης;

¹⁸⁸ Σπυρέλλη, Βασιλική, ό.π., σ. 23.

¹⁸⁹ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 199.

¹⁹⁰ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 199.

¹⁹¹ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 88.

¹⁹² Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 211.

¹⁹³ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 234.

¹⁹⁴ Σωτηρόπουλος, Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης ό.π., σ. 260-261.

Εν τέλει, ο Ψυχοπαίδης αναδεικνύεται σε μια καίρια περίπτωση καλλιτέχνη του οποίου η πολιτική στράτευση δεν έρχεται σε ρήξη με το θεσμικό πλαίσιο της δυτικής πολιτιστικής πολιτικής, αλλά ενσωματώνεται σε αυτό. Η τέχνη του λειτουργεί ως οπτική απόδειξη της αυταρχικής βίας, επιβεβαιώνοντας εκ των υστέρων την ηθική υπεροχή του δημοκρατικού λόγου της Δύσης. Υπό αυτή την έννοια, η DAAD δεν χρηματοδοτεί απλώς έναν αντιδικτατορικό καλλιτέχνη, αλλά αξιοποιεί την εικαστική του παραγωγή ως μέρος μιας ευρύτερης στρατηγικής πολιτιστικής νομιμοποίησης των θέσεών της ενάντια στον αυταρχισμό.

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι οι περιπτώσεις του Ακριθάκη και του Ψυχοπαίδη δεν συγκροτούν απλώς δύο διαφορετικές καλλιτεχνικές στάσεις, αλλά δύο θεσμικά παραγόμενα πρότυπα «κατάλληλου» καλλιτέχνη στο πλαίσιο της δυτικής πολιτιστικής πολιτικής: αφενός τον καλλιτέχνη της υπαρξιακής εξορίας και της αλληγορικής διαμαρτυρίας και, αφετέρου, τον πολιτικά συνειδητοποιημένο δημιουργό που λειτουργεί ως εικαστικός μάρτυρας της καταστολής. Οι δύο περιπτώσεις δεν αντιτίθενται, αλλά μπορούν να συμπληρώσουν το φάσμα των μορφών πολιτικής έκφρασης που η πολιτιστική διπλωματία της Δυτικής Γερμανίας ήταν διατεθειμένη να υποστηρίξει. Παράλληλα, συγκροτούν μια καλλιτεχνική ελίτ υψηλού ηθικού και συμβολικού κεφαλαίου, ικανή να εκπροσωπήσει διεθνώς την ελληνική εμπειρία της δικτατορίας, χωρίς ωστόσο να αμφισβητεί ριζικά το κυρίαρχο ιδεολογικό και θεσμικό πλαίσιο της δυτικής πολιτιστικής πολιτικής.

Συνολικά, οι δύο καλλιτέχνες αναδεικνύουν ότι η DAAD δεν επιχείρησε να αποφύγει τον πολιτικό λόγο καθαυτό. Τουναντίον, φέρεται να προκρίνει μορφές πολιτικής έκφρασης που δεν αμφισβητούν ριζικά το θεσμικό και ιδεολογικό πλαίσιο εντός του οποίου προσφέρονται οι υποτροφίες. Η πολιτική διάσταση των έργων του Ακριθάκη και του Ψυχοπαίδη γίνεται αποδεκτή στο μέτρο που μετασχηματίζεται είτε σε αλληγορική, υπαρξιακή εμπειρία (Ακριθάκης), είτε σε τεκμηριωτική, σχεδόν αρχειακή αναπαράσταση της καταστολής (Ψυχοπαίδης). Με αυτόν τον τρόπο, η υποτροφία της DAAD λειτουργεί ως μηχανισμός κανονικοποίησης της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, επιβεβαιώνοντας ότι η διεθνής καλλιτεχνική κινητικότητα της περιόδου δεν υπήρξε πολιτικά ουδέτερη, αλλά βαθιά ενταγμένη στις στρατηγικές πολιτιστικής πολιτικής του Ψυχρού Πολέμου.

3.2. Οι περιπτώσεις του Στάθη Λογοθέτη και του Κωνσταντίνου Ξενάκη

Στο συγκεκριμένο υποκεφάλαιο μελετώνται οι περιπτώσεις του Στάθη Λογοθέτη και του Κωνσταντίνου Ξενάκη, δύο εικαστικών καλλιτεχνών που τείνουν να αξιοποιούν πιο πειραματικά καλλιτεχνικά μέσα για τα δεδομένα της ελληνικής εικαστικής παραγωγής της περιόδου. Παράλληλα, παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον η συμβολή του Χρήστου Ιωακειμίδα στην πορεία των δύο καλλιτεχνών.

Ο Στάθης Λογοθέτης, με καταγωγή από τη Θεσσαλονίκη έλαβε την υποτροφία του γερμανικού Ινστιτούτου Γκαίτε Θεσσαλονίκης προκειμένου να συνεχίσει τις σπουδές του στο Μόναχο ήδη από το 1956. Η πρόωγη αυτή υποτροφία δεν μπορεί να ιδωθεί απλώς ως ατομική εκπαιδευτική επιλογή, αλλά εγγράφεται σε ένα ευρύτερο πλέγμα πολιτιστικής διπλωματίας της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας, στο πλαίσιο του οποίου το Ινστιτούτο λειτουργεί ήδη από τη δεκαετία του 1950 ως μηχανισμός παραγωγής και διαχείρισης πολιτιστικού κεφαλαίου. Η υποστήριξη νέων καλλιτεχνών, όπως ο Λογοθέτης, από την περιφέρεια της Ευρώπης εξυπηρετεί τη συγκρότηση ενός μεταπολεμικού αφηγήματος ευρωπαϊκής ανανέωσης, στο οποίο η πειραματική τέχνη προβάλλεται ως φορέας δημοκρατικών αξιών και καλλιτεχνικής ελευθερίας. Η περίπτωση του ξεχωρίζει στο σύνολο των εικαστικών που εξετάζονται καθώς, πριν στραφεί στην εικαστική δημιουργία, είχε πραγματοποιήσει σπουδές στη μουσική, φοιτώντας στη Μουσική Ακαδημία της Βιέννης (1952-1953), έχοντας προηγουμένως λάβει δίπλωμα βιολιού από το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης.

Το 1968 συμμετείχε στην ομαδική έκθεση *Avantgarde Griechenland*, σε επιμέλεια του Χρήστου Ιωακειμίδα. Η έκθεση εγκαινιάστηκε στην αίθουσα Haus am Lützowplatz του Βερολίνου και την επόμενη χρονιά παρουσιάστηκε στη Στουτγκάρδη (*Württembergischer Kunstverein*) και τη Φρανκφούρτη (*Galerie im Rahmhof*). Σύμφωνα με την πρόσκληση της έκθεσης που διατηρείται σε καλή κατάσταση στο I.S.E.T., στην έκθεση συμμετείχαν συνολικά οκτώ Έλληνες καλλιτέχνες: ο Λογοθέτης, ο Βαλέριος Καλούτσης, ο Δανιήλ (Παναγόπουλος), ο Κώστας Τσόκλης, ο Ιάννης Ξενάκης, ο γλύπτης Τάκης, ο Παύλος (Διονυσόπουλος) και ο Νίκος Κεσσανλής.¹⁹⁵ Η παρουσίαση αυτή, η οποία στόχευε στην ανάδειξη της

¹⁹⁵ *Avantgarde Griechenland* έντυπο έκθεσης, Βερολίνο, Γερμανία, 1968, Αριθμός ευρετηρίου GR TITSpit f799_13, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών.

ελληνικής τέχνης στο διεθνές καλλιτεχνικό πεδίο, προκάλεσε το ενδιαφέρον και τα σχόλια μεγάλου μέρους του εγχώριου Τύπου. Όπως πληροφορούμαστε από τον συντάκτη της ακραιφνώς εθνικοφρονούσας εφημερίδας *Ελεύθερος Κόσμος*, το Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών δια στόματος Weissert φρόντισε να δώσει στους Έλληνες δημοσιογράφους πληροφορίες γύρω από τις ειδικές λεπτομέρειες της έκθεσης και τη μεγάλη απήχησή της, που είχε ως συνέπεια παράταση επτά εβδομάδων.¹⁹⁶ Επιπλέον, σύμφωνα με τον ανώνυμο συντάκτη του *Βήματος*, «η έκθεση είχε έναν επίσημο χαρακτήρα και έγινε με τη συμβολή του Υπουργείου Μορφώσεως και με τη βοήθεια διεθνών γκαλερί και ιδιωτών που δάνεισαν τα έργα».¹⁹⁷

Στις 13 με Μαρτίου του 1969 ακολούθησε η ατομική έκθεση των έργων του Λογοθέτη στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτο Γκαίτε της Αθήνας και ακολούθησε ακόμη μια ατομική έκθεση περισσότερων από 40 έργων στις 20 Μαρτίου με 8 Απριλίου 1970, στο Ινστιτούτο Γκαίτε της Θεσσαλονίκης. Η έκθεση, που εγκαινιάστηκε στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, αποτέλεσε την πρώτη ατομική έκθεση έργων του Λογοθέτη στην πρωτεύουσα (Εικόνα 9). Με βάση το βιβλίο επισκεπτών που φυλάσσεται στο Ινστιτούτο Γκαίτε, μεταξύ εκείνων που παρακολούθησαν την έκθεση συγκαταλέγονται: ο Παντελής Ξαγοράρης, ο ποιητής Ηλίας Πετρόπουλος, ο ηθοποιός Θάνος Βελούδιος και ο Γιάννης Κυριακάκος.¹⁹⁸ Ο τελευταίος, μάλιστα, σημείωσε: «Εκείνο το κόκκινο. Αίμα ζωντανό. Νομίζω πως μόλις τώρα έτρεξε από μια βαθιά ανθρώπινη πληγή. Και η σάρκα που είναι εξίσου ζωντανή. Και όλα μέσα σε έναν πολυδιάστατο αισθησιασμό. Δεν έχει χαρά ούτε πόνο, όπως λέει ο Φατούρος. Έχει ζωντανή ανθρώπινη ματωμένη σάρκα».¹⁹⁹

Ανατρέχοντας στον κατάλογο της έκθεσης, που βρίσκεται στο Αρχείο του Ι.Σ.Ε.Τ., ο Δημήτρης Α. Φατούρος τονίζει σε κείμενό του ότι η πράξη της κατασκευής μετατρέπεται σε στοχασμό πάνω στην ύλη, την ανθρώπινη εμπειρία και τη μνήμη.²⁰⁰ Υπογραμμίζει, επίσης, ότι μέσα από τη γεωμετρική πειθαρχία

¹⁹⁶ [Ανώνυμος], «Οκτώ Έλληνες Καλλιτέχναι εντυπωσιάζουν το Βερολίνον» *Ελεύθερος Κόσμος*, 8/1/1969.

¹⁹⁷ [Ανώνυμος], «Έλληνες Καλλιτέχνες εκθέτουν στο Βερολίνο», *Το Βήμα*, 5/12/1968.

¹⁹⁸ Βιβλίο επισκεπτών, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, χωρίς αρίθμηση σελίδων.

¹⁹⁹ Βιβλίο επισκεπτών, ό.π.

²⁰⁰ Φατούρος, Α. Δημήτρης, *Στάθης Λογοθέτης*, κατάλογος έκθεσης, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, 1969. Αριθμός ευρετηρίου ΕΧΗ03101_C_01, Ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ Βλ. και [Ανώνυμος], «Για τον ζωγράφο Στάθης Λογοθέτη, ο καθηγητής Δημήτρης Α. Φατούρος», *Δράση* (Θεσσαλονίκης), 2/3/1968.

(αποτύπωση ορθογώνιων σχημάτων ή και διαίρεση του έργου σε ορθογώνια σχήματα) και τη σωματική ένταση των μορφών, ο Λογοθέτης προκαλεί τον θεατή να συμμετάσχει ενεργά σε μια αισθητική και υπαρξιακή διαδικασία αποκάλυψης.²⁰¹ Στην έκθεση κυριαρχεί το κόκκινο και το μαύρο χρώμα (Εικόνα 10), ενώ, όπως παρατηρεί ο ανώνυμος συντάκτης του *Βήματος*, «τα εκθέματα ανήκουν στο είδος των έργων, που ενώ κρέμονται στον τοίχο, έχουν και τη διάσταση ενός αναγλύφου», «σαν βαλσαμωμένα μέλη ή αποσπάσματα μελών ενός σώματος» (Εικόνα 11).²⁰²

Όπως σημειώνει ο Χρύσανθος Χρήστου, ο Λογοθέτης διερευνά την εικαστική του γλώσσα μέσα από τη χρήση ιδιαίτερων για την ελληνική εκθεσιακή σκηνή αντικείμενων και υλικών, όπως σχοινιά, υφάσματα, τσουβάλια και τσίγκους.²⁰³ Πράγματι, σε σχετικό κριτικό σημείωμα εφημερίδας της εποχής, διαβάζουμε ότι η έκθεση στο Ινστιτούτο Γκαίτε «μπορεί να θεωρηθεί η πιο προχωρημένη ζωγραφική δουλειά που έχει παρουσιασθεί ως τώρα στην Αθήνα».²⁰⁴ Ο ίδιος, δήλωνε, στον συντάκτη: «Προετοιμάζω το τελάρο όπως στην κανονική ζωγραφική και μετά αρχίζω την καταστροφή του με μπαλτά, με μαχαίρι, με φωτιά. Μετά αναζητάω την αναδημιουργία σε φτηνά και ταπεινά υλικά, όπως το πανί, το τσουβάλι, ο τενεκές» (Εικόνα 12).²⁰⁵ Η έμφαση στο τραύμα, το σώμα και την ύλη μετατοπίζει τον πολιτικό λόγο από το επίπεδο της άμεσης καταγγελίας στο επίπεδο της υπαρξιακής εμπειρίας, καθιστώντας το έργο του Λογοθέτη πολιτικά φορτισμένο αλλά θεσμικά αποδεκτό.

Αναδεικνύεται, επομένως, μια ανάγκη του ίδιου να αναπαραστήσει το δίπολο καταστροφή-αναδημιουργία, γεγονός που αποκτά ξεχωριστή σημασία στην πλειοψηφία των κατοπινών έργων του. Η Στόικου παρατηρεί ότι μέσω της καταστροφής-αναδημιουργίας επιδιώκει την αποκατάσταση της σχέσης πράγματος-ανθρώπου και ύλης-πνεύματος, τονίζοντας την ανάγκη του για αποδόμηση και αναδόμηση του ανθρώπινου σώματος, την αναπαράσταση του ιστορικού τραύματος, της πληγής.²⁰⁶

²⁰¹ Ο.π.

²⁰² [Ανώνυμος], «Έργα του Λογοθέτη στο Γερμανικό Ινστιτούτο Γκαίτε», *το Βήμα*, 29/3/1969.

²⁰³ Χρήστου, Χρύσανθος, «Στάθης Λογοθέτης, μια καλλιτεχνική δημιουργία πρωτοποριακών τάσεων και πειραματικών τύπων», Κατάλογος έκθεσης, σ. 21.

²⁰⁴ Τ.,Τ., «Υπερμοντέρνα ζωγραφική στο Ινστιτούτο Γκαίτε», *Νέα Πολιτεία*, 13/3/1969.

²⁰⁵ Τ.,Τ., ό.π.

²⁰⁶ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 239.

Το 1972-1973 ο Λογοθέτης εγκαταστάθηκε στο Βερολίνο, λαμβάνοντας την υποτροφία της DAAD. Η ένταξη του Λογοθέτη στο πρόγραμμα της DAAD σηματοδοτεί μια κρίσιμη μετατόπιση από το εθνικό στο διεθνές καλλιτεχνικό πεδίο, επιβεβαιώνοντας τον ρόλο των υποτροφιών ως μηχανισμών επιλογής και κατεύθυνσης της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Η εμπειρία του Βερολίνου, σε συνδυασμό με τη συμμετοχή σε θεσμικές εκθέσεις, ενισχύει τη μετάβαση από τη ζωγραφική πράξη στη χωρική και σωματική εμπλοκή, εδραιώνοντας μια αντίληψη της τέχνης ως διαδικασίας και βιωματικού γεγονότος. Στο σημείο αυτό, κρίνεται επιβεβλημένο, να τονιστεί η μεταστροφή που πραγματοποιεί, αναφορικά με την τεχνική του, αφού μετά το 1972, παύει να χρησιμοποιεί το λάδι και στρέφεται στα ακρυλικά.²⁰⁷ Σε αυτή τη φάση, εξέθεσε στη «Γκαλερί του 20ού αιώνα» σε συνεργασία με το Καλλιτεχνικό Πρόγραμμα του Βερολίνου, ενώ έλαβε μέρος στην ομαδική έκθεση *Szene Berlin '72* το 1972 στη Στουτγκάρδη και στην ομαδική έκθεση *Ελεύθερη Καλλιτεχνική Έκθεση Βερολίνου* στο Βερολίνο το 1973.²⁰⁸ Η παραμονή του καλλιτέχνη στο Βερολίνο αποτέλεσε την πιο κομβική στιγμή στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του ταυτότητας και στη σχέση του με την ίδια τη διαδικασία της δημιουργίας. Σύμφωνα με τη Στόικου, για τον ίδιο η τέχνη αποτελεί μια βιολογική και πνευματική αναγκαιότητα, καθώς μέσα από τη διαδοχή των φάσεων «βούληση–δράση–σκέψη» επιδιώκει να αποτυπώσει τη συνισταμένη της δημιουργικής ορμής, μεταβαίνοντας από τη ζωγραφική πράξη στη χωρική σύνθεση και από το άμορφο στη μορφή, με έργα που υπερβαίνουν τα όρια του τελάρου και εξελίσσονται σε δράσεις, performances και εκφράσεις ζωντανής τέχνης όπου ο ίδιος καθίσταται αναπόσπαστο μέρος του έργου.²⁰⁹

Στις 18 Οκτωβρίου 1973 πραγματοποιείται η ατομική έκθεση του Λογοθέτη στην αίθουσα Τέχνης Δεσμός στην Αθήνα, σε συνεργασία με το Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε. Μάλιστα, παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον μια επιστολή με αποδέκτη τον καλλιτέχνη και ημερομηνία 28 Μαΐου 1973 με αποστολέα τη νέα καλλιτεχνική διεύθυνση του Ινστιτούτου, που βρέθηκε κατόπιν έρευνας στο Αρχείο του Ι.Σ.Ε.Τ. και είναι ενδεικτική της διαδικασίας θεσμικής στήριξης και των πρακτικών όρων με τους οποίους το Ινστιτούτο

²⁰⁷ *Στάθης Λογοθέτης, 1963-1988*, κατάλογος έκθεσης Θεσσαλονίκη: Δημοτική Πινακοθήκη, 1994. σ. 22.

²⁰⁸ *Η Αθήνα στο Βερολίνο*, κατάλογος έκθεσης, ό.π., σ. 32.

²⁰⁹ Στόικου, Ελέανα, ό.π., σ. 239.

αντιμετώπισε τον καλλιτέχνη. Στην επιστολή προτείνεται στον Λογοθέτη η γκαλερί και εσωκλείεται σχεδιάγραμμα των αιθουσών της, ώστε να κατατοπιστεί σχετικά με τις διαστάσεις και τους χώρους και να λάβει γνώση των όρων που θέτει ο Μάνος Παυλίδης, γύρω από το ποσοστό της προμήθειας που θα κρατήσει.²¹⁰

Αποτιμώντας το σύνολο του έργου του, ο Ιωακειμίδης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η Τέχνη σας, που είναι για εμένα μια έκφραση του άγχους που μας περιζώνει και μια καταγγελία του παράλογου στον χώρο της ύπαρξης, ήταν η πιο αληθινή και πιο δυνατή καλλιτεχνική δημιουργία που είδα».²¹¹ Πρόκειται σαφώς για μια θεσμικά φορτισμένη αποτίμηση, που συμβάλει περαιτέρω στο πλαίσιο αναγνώρισης και νομιμοποίησης της ριζοσπαστικής πρακτικής του. Παράλληλα, αποδεικνύεται καθοριστική, καθώς μεταφράζει τη ριζοσπαστική, υλικοκεντρική πρακτική του Λογοθέτη σε ένα διεθνώς αναγνώσιμο αφήγημα περί ελληνικής τέχνης, συμβατό με τους θεσμούς της δυτικογερμανικής πολιτιστικής πολιτικής.

Ο Κωνσταντίνος Ξενάκης έλαβε την υποτροφία DAAD το 1970 και βρέθηκε στο Βερολίνο κατά τη διετία 1971-1973, όπου δίδαξε στο Schiller College και στη Hochschule für Bildende Künste. Αποτελεί, επίσης, περίπτωση καλλιτέχνη που εξέθεσε έργα του στην έκθεση *Avantgarde Griechenland (Ελληνική Πρωτοπορία)*²¹². Συγκεκριμένα, το 1968 αποτελεί σταθμό για την καλλιτεχνική πορεία του Ξενάκη, καθώς ο Χρήστος Ιωακειμίδης²¹³ τον προσκαλεί να συμμετάσχει στην έκθεση, η οποία παρουσιάζεται σε διάφορες πόλεις της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας.²¹⁴ Ο ρόλος του Ιωακειμίδα σε αυτή τη φάση δεν μπορεί να ταυτιστεί με έναν θεσμικό μηχανισμό πολιτιστικής διαπραγμάτευσης, αλλά αφορά μια προσωπική

²¹⁰ Blümlein G., *Επιστολή προς τον Στάθη Λογοθέτη*, 28 Μαΐου 1973. Αριθμός ευρετηρίου: AR0223_LT_01 Ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.

²¹¹ Πρόκειται για δίπτυχο έντυπο, που τυπώθηκε με αφορμή Έκθεση Στάθη Λογοθέτη, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία Τέχνη στη Θεσσαλονίκη με χειρόγραφη τη διατύπωση του Ιωακειμίδα, που εντοπίστηκε στο πλαίσιο έρευνας στο αρχείο Ιστορίας και Τέχνης, στο Τελλόγλειο ίδρυμα. Αρ. ευρετηρίου: GR TITSpit f556_13, Τελλόγλειο ίδρυμα Τεχνών και *Η Αθήνα στο Βερολίνο*, κατάλογος έκθεσης, ό.π. σ. 23-24.

²¹² *Avantgarde Griechenland*, έντυπο έκθεσης, ό.π.

²¹³ Στο αταξινόμητο αρχείο του Χρήστου Ιωακειμίδα εντοπίσαμε χριστουγεννιάτικη ευχετήρια κάρτα του Κωνσταντίνου Ξενάκη προς τον επιμελητή. Στην κάρτα δυστυχώς δεν αναγράφεται χρονολογία, ωστόσο, από το τύπωμα και την καλή κατάσταση του χαρτιού υποθέτουμε πως είναι αρκετά μεταγενέστερη της περιόδου που μελετάμε, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως καλλιτέχνης και επιμελητής εξακολούθησαν να διατηρούν φιλικές και επαγγελματικές σχέσεις. Αταξινόμητο και χωρίς αριθμηση έγγραφο από το αρχείο του Χρήστου Ιωακειμίδα, Βιβλιοθήκη ΑΣΚΤ.

²¹⁴ Η έκθεση με τίτλο «Πρωτοποριακή Ελλάδα» θα παρουσιαστεί στο Βερολίνο, Φρανκφούρτη και Στουγάρδη. Κατάλογος έκθεσης *Κωνσταντίνος Ξενάκης*, Αθήνα: Αλέξανδρος Ιόλας, Γκαλερί Τ. Ζουμπολακη, 1974.

στρατηγική επιλογή καλλιτεχνών που ανταποκρίνονταν στις αναζητήσεις της διεθνούς πρωτοπορίας.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο διευθυντής του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης του Βερολίνου έρχεται σε επαφή με το έργο του Ξενάκη και εκφράζει την επιθυμία να αποκτήσει μέρος της δουλειάς του για τη συλλογή του μουσείου.²¹⁵ Σε σχετική ανταπόκριση στον ελληνικό τύπο, μάλιστα, διαβάζουμε: «Ο τελευταίος στον κατάλογο των εκθετών είναι ο Κωνσταντίνος Ξενάκης, άγνωστος σχετικά στο αθηναϊκό κοινό. Αυτός φαίνεται να μεταχειρίζεται μηχανικά και φωτιστικά μέσα για να αναδείξει τις κατασκευές του».²¹⁶ Η συμμετοχή του Ξενάκη στην έκθεση αυτή αποδεικνύεται καθοριστική, καθώς μέσα από αυτή την περιοδεία του δίνεται η ευκαιρία να εξασφαλίσει την υποτροφία του προγράμματος DAAD. Η υποτροφία τού προσφέρει τη δυνατότητα διαμονής στο Βερολίνο, πρόσβαση σε ατομικό εργαστήριο, καθώς και οικονομική στήριξη για ένα εκτεταμένο χρονικό διάστημα.²¹⁷ Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η ένταξη του Ξενάκη σε αυτά τα διεθνή δίκτυα δεν συνεπάγεται άμεση πολιτική στράτευση, αλλά καθιστά δυνατή μια ελεγχόμενη μορφή καλλιτεχνικής κριτικής, η οποία εκδηλώνεται μέσω της μορφής, της ύλης, της δράσης και της ενεργοποίησης του θεατή.

Σαφώς, η επιβολή της Δικτατορίας δεν άφησε αδιάφορο τον Ξενάκη. Το 1970 δημιουργεί το έργο *Πρόταση για μια Ελληνική Σημαία*, μια σύνθεση κολλάζ με έντονο πολιτικό περιεχόμενο. Στο έργο απεικονίζονται δύο κίονες του Παρθενώνα τοποθετημένοι παράλληλα, ο ένας πάνω από τον άλλον, ενώ ανάμεσά τους παρεμβάλλονται κόκκινα και πράσινα αστέρια, σε άμεση αναφορά προς την αμερικανική σημαία. Το σύνολο περικλείεται από συρματοπλέγματα στο άνω και κάτω μέρος της εικόνας, τονίζοντας το αίσθημα εγκλεισμού και καταστολής. Το φόντο είναι μαύρο, ενώ πάνω σε αυτό εμφανίζονται γερμανικές φράσεις όπως: *Vorschlag für die neue griechische Fahne* (πρόταση για μια νέα ελληνική σημαία), *Entwurf des Stacheldrahtes* (σχέδιο συρματοπλέγματος), *Entwurf der Realität* (σχέδιο της πραγματικότητας), και *Reproduktion eines Farbbildes der griechischen Säule*

²¹⁵ Κουνενάκη, Πέγκυ, *Κωνσταντίνος Ξενάκης: ο δημιουργός ενός οπτικού αλφάβητου*, Αθήνα, Τα Νέα, [μεταξύ 2006-2012], σ. 48. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Ξενάκης αρνήθηκε να πωλήσει μέρος του έργου του λέγοντας πως δεν είναι δυνατόν το έργο να κατακεραματιστεί και να πωληθεί σε μεμονωμένα μέρη.

²¹⁶ [Ανόνομος], «Ελληνες Καλλιτέχνες εκθέτουν στο Βερολίνο», *Το Βήμα*, 5/12/1968.

²¹⁷ Κουνενάκη, Πέγκυ, *Κωνσταντίνος Ξενάκης: ο δημιουργός ενός οπτικού αλφάβητου*, ό.π., σ. 48.

(αναπαραγωγή έγχρωμης εικόνας του ελληνικού κίονα). Μέσα από αυτές τις επιγραφές, ο Ξενάκης καθορίζει με σαφήνεια την ερμηνεία του έργου, αποκλείοντας σχεδόν κάθε εναλλακτική προσέγγιση.²¹⁸

Στις 2 Δεκεμβρίου του 1971 πραγματοποιήθηκε στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε η έκθεση *Κωνσταντίνος Ξενάκης – Environment, Action, Film* (Εικόνα 13 και Εικόνα 13α). Πρόκειται για την πρώτη ατομική έκθεση έργου του Ξενάκη στο ελληνικό κοινό. Στο πλαίσιο της έκθεσης μοιράστηκε στους θεατές ένα έντυπο που είχε τυπωθεί στα πρότυπα ενός περιοδικού με αρχισυντάκτη τον ίδιο τον καλλιτέχνη (Εικόνα 14), το οποίο σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο Ξενάκη στις Σέρρες.²¹⁹ Σε αντίθεση με μεταγενέστερες βιβλιογραφικές προσεγγίσεις, το συγκεκριμένο τεκμήριο καταγράφει τη σκέψη του Ξενάκη τη στιγμή της παραγωγής και παρουσίασης του έργου, προσφέροντας πολύτιμες πληροφορίες για τη σχέση μορφής, λόγου και θεατή. Στις σελίδες του εντύπου, ο Ξενάκης θέτει τους βασικούς άξονες της σκέψης του, ενώ, συμπεριλαμβάνονται κείμενο του Γάλλου αρχιτέκτονα Yona Friedman «Urbanisme», μια συνομιλία του καλλιτέχνη με τον Χρήστο Ιωακειμίδη με τίτλο «Ρεπορτάζ. Ποιος είναι ο Κ. Ξενάκης» και κείμενο του καλλιτέχνη Marcel Marceau με τίτλο «Spectacle».

Στο πλαίσιο της έκθεσης, οι θεατές κλήθηκαν να «δράσουν», συμμετέχοντας σε μια σειρά από δρώμενα, που έλαβαν χώρα μέσα και έξω από το κτήριο της οδού Ομήρου. Το στοιχείο που κυριαρχούσε ήταν ο κώνος²²⁰, καθώς και μια σειρά από σήματα του κώδικα οδικής κυκλοφορίας (Εικόνα 15). Συγκεκριμένα, οι θεατές έλαβαν την οδηγία να κατευθυνθούν προς τον υπαίθριο χώρο στάθμευσης του κτηρίου, όπου τοποθετήθηκαν 80 κίτρινοι κώνοι, μέσα από τους οποίους άρχισε να

²¹⁸ Στόικου, Ελεάνα, ό.π. σ. 197.

²¹⁹ Ξενάκης, Κωνσταντίνος, «Σκέψη-Δράση», *Κωνσταντίνος Ξενάκης – Environment, Action, Film*, Αθήνα, Ινστιτούτο Γκαίτε, 1971. Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη, (Δωρεά 2001), Α/Α 3267, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης.

²²⁰ Ο κώνος εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο του Lund το 1967 και, σε συνδυασμό με το ιδεόγραμμα, αποκτά συμβολική σημασία ως εργαλείο κριτικής απέναντι στον σύγχρονο τρόπο επικοινωνίας. Μέσω αυτών των οπτικών συμβόλων, ο καλλιτέχνης επιχειρεί να αναδείξει τις στρεβλώσεις και την αλλοίωση που χαρακτηρίζουν τη διαμεσολαβημένη επικοινωνία στο πλαίσιο της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας. Η χρήση σημάτων που προέρχονται από τον κώδικα οδικής κυκλοφορίας –ένα σύστημα αναγνωρίσιμο από όλους– επιτρέπει την άμεση πρόσληψη του μηνύματος από το κοινό, το οποίο καλείται να συμμετάσχει ενεργά και να αλληλεπιδράσει με το έργο. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, αποκαλύπτονται οι μηχανισμοί που διαμορφώνουν τις κοινωνικές σχέσεις και τη συλλογική αντίληψη. Για περισσότερες πληροφορίες στο Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 78-79.

αναδύεται καπνός μια ώρα αργότερα.²²¹ Η Κουνενάκη επισημαίνει ότι η αστυνομία δεν αντέδρασε, πιθανότατα λόγω του ιδιαίτερου νομικού καθεστώτος του Ινστιτούτου αλλά και του γεγονότος πως ο Ξενάκης είχε πλέον αποκτήσει φήμη αναγνωρισμένου καλλιτέχνη.²²²

Η παρατήρηση της Κουνενάκη σχετικά με την απουσία αντίδρασης της αστυνομίας δεν αφορά απλώς μια συγκυριακή στάση ανοχής, αλλά αναδεικνύει μια ευρύτερη δυναμική που χαρακτηρίζει τη σχέση των καθεστωτικών μηχανισμών τόσο με τη θεσμική υπόσταση του Ινστιτούτου, όσο και με τους καλλιτέχνες οι οποίοι, έχουν κατοχυρώσει ήδη ένα προφίλ διεθνούς κύρους.

Βέβαια, η απουσία κρατικής παρέμβασης δεν υποδηλώνει ανοχή προς την πρωτοπορία καθαυτή, αλλά αποκαλύπτει τη σύνθετη διαπλοκή θεσμικού κύρους, διεθνών πολιτιστικών σχέσεων και πολιτικής σκοπιμότητας, μέσα στην οποία η τέχνη μπορεί να λειτουργήσει ως πεδίο κριτικής χωρίς να ενεργοποιεί άμεσους μηχανισμούς καταστολής. Υπό αυτή την έννοια, το Ινστιτούτο Γκαίτε εμφανίζεται για ακόμη μία φορά ως θεσμικό πλαίσιο ανοχής, εντός του οποίου η πειραματική πρωτοπορία μπορούσε να αρθρώσει έναν έμμεσο πολιτικό στοχασμό.

Μια ανάλογη αντιμετώπιση μπορεί να παρατηρηθεί και σε ένα ανυπόγραφο άρθρο με τη μορφή κριτικού σημειώματος, που δημοσιεύτηκε στην καθεστωτική εφημερίδα *Νέα Πολιτεία*. Ο συντάκτης, χωρίς να προβεί σε σαφή αναφορά στον τίτλο της έκθεσης ή στον χώρο διεξαγωγής της, βάλει εναντίον του καλλιτέχνη, καταλογίζοντάς του χυδαιότητα και έλλειψη έμπνευσης.²²³ Στο άρθρο, γίνεται αναφορά στο έντυπο που μοιράστηκε κατά τη διάρκεια της έκθεσης ως «αυτό το κατασκευάσμα, που ετύπωσε ο πολύς αυτός σοβαρός κύριος με τις ευλογίες του πράγματι σοβαρού Ινστιτούτου», ενώ υπογραμμίζεται ότι: «Το αρνείσθαι και το καταστρέφειν είναι τελικώς μια ωραία εφεύρεση εκείνων που δεν έχουν κάτι να προτείνουν».²²⁴ Σε κάθε περίπτωση, το άρθρο καθίσταται ενδεικτικό της αμηχανίας με την οποία η καθεστωτική κουλτούρα αντιμετωπίζει οποιαδήποτε μορφή

²²¹ Δασκαλόπουλος, Θ., «Όταν η ζωγραφική γίνεται καπνός», *Απογευματινή*, 3/12/1971. Σύμφωνα με τη Στόικου, η ίδια δράση είχε προηγηθεί την 3η Μαρτίου 1971 μπροστά στην κύρια είσοδο της Σχολής Καλών Τεχνών του Δυτικού Βερολίνου. Βλ., Στόικου, Ελεάνα, *ό.π.*, σ. 305.

²²² Κουνενάκη, Πέγκυ, *Κωνσταντίνος Ξενάκης: ο δημιουργός ενός οπτικού αλφάβητου*, σ. 59.

²²³ [Ανώνυμος], [χωρίς τίτλο], *Νέα Πολιτεία*, 5/12/1971.

²²⁴ *Ο.π.*

πρωτοπορίας που δεν μπορεί να ενσωματωθεί εύκολα στο επίσημο αισθητικό πλαίσιο.

Αναφορικά με τη σημασία της έκθεσης, η Στόικου σημειώνει ότι η εφήμερη αυτή δράση του Ξενάκη μεταφέρει την τέχνη στον δημόσιο χώρο, και για την ακρίβεια στον δρόμο, για πρώτη φορά στην Ελλάδα.²²⁵ Επιπλέον, η Κουνενάκη τονίζει ότι η δράση λειτούργησε αποκαλυπτικά προσφέροντας πρωτόγνωρες εμπειρίες στο αθηναϊκό κοινό που συμμετείχε.²²⁶ Σε αυτό το πλαίσιο, η Έφη Ανδρεάδη σημειώνει στην εφημερίδα *Το Βήμα*, ότι ο καλλιτέχνης «προσφέρει ένα αλφαβητάριο από σήματα ή ιδεογράμματα με τα οποία ο θεατής θα φτιάξει ο ίδιος τους κανόνες του παιχνιδιού».²²⁷ Όπως υπογραμμίζει η Στόικου, σκοπός του καλλιτέχνη είναι να αποκαλύψει τα κενά και τα αδιέξοδα της ανθρώπινης επικοινωνίας στη σύγχρονη πραγματικότητα, αλλά και να συνδέσει το έργο του με τη σύγχρονη πολιτική και ιστορική συγκυρία του διχοτομημένου Βερολίνου.²²⁸

Ουσιαστικά, αυτό που διαφαίνεται στη συγκεκριμένη δράση είναι η επιδίωξη του καλλιτέχνη να διευρύνει την έννοια της τέχνης του εκτός του μουσείου/γκαλερί και να παραχθεί νόημα στο άμεσο περιβάλλον του ανθρώπου. Ο ίδιος ο Ξενάκης, με αφορμή την έκθεση, παραχωρεί συνέντευξη στην εφημερίδα *Τα Νέα*, όπου αναφέρει έναν διαρκή προβληματισμό γύρω από την έννοια της κίνησης, καθώς και την ανάγκη του να την αποδώσει πέρα από τις δύο διαστάσεις που επιβάλλει η ζωγραφική.²²⁹ Ως εκ τούτου, κάνει λόγο για μια συνειδητή μεταστροφή προς τον «ψυχολογικό χώρο», εντός του οποίου ο θεατής έχει την ελευθερία να κινηθεί και να αλληλοεπιδράσει με τα εκτιθέμενα έργα.²³⁰ Μάλιστα, καταλήγει δηλώνοντας στον συντάκτη: «Στον χώρο που παρουσιάζεται το δικό μου έργο με τις κατασκευές και το κινητικό αλφάβητο, το αντικείμενο έχει απόλυτη σχέση με τον θεατή. Ο θεατής έχει μεγαλύτερη ευθύνη γιατί συμμετέχει όχι παθητικά, αλλά ενεργητικά».²³¹

Η συνολική πρόσληψη της έκθεσης από τους κριτικούς κρίνεται εξόχως θετική. Χαρακτηριστικά, ο συντάκτης της *Απογευματινής*, αναφέρει: «Με την έκθεσι-

²²⁵ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 307.

²²⁶ Κουνενάκη, Πέγκυ, *Κωνσταντίνος Ξενάκης: ο δημιουργός ενός οπτικού*, ό.π., σ. 9.

²²⁷ Ανδρεάδη, Έφη, «Τα 'περιβάλλοντα' του Κώστα Ξενάκη», *Το Βήμα*, 11/2/1971

²²⁸ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 75.

²²⁹ [Ανώνυμος], «Η έκθεση Κ. Ξενάκη», *Τα Νέα*, 2/12/1971.

²³⁰ «Η έκθεση Κ. Ξενάκη», ό.π.

²³¹ «Η έκθεση Κ. Ξενάκη», ό.π.

χάπενινγκ που περιλαμβάνει, όπως αναγγέλλεται: ηλεκτρονικά αντικείμενα για συμμετοχή του κοινού, 'περιβάλλοντα', σχέδια και χαρακτηριστικά, ο Ξενάκης εισάγει στην Ελλάδα τα ήθη μιας νέας εποχής.²³² Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Κουνενάκη, ο Ξενάκης επιδιώκει ο άνθρωπος/θεατής να γίνεται συμμετοχος και συνδημιουργός στο έργο τέχνης.²³³

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η περίπτωση του Ξενάκη αναδεικνύει με ιδιαίτερη σαφήνεια τα όρια και τις αντοχές της πολιτιστικής πολιτικής της περιόδου. Οι δράσεις του, παρότι κινούνται στα όρια της πρόκλησης και της θεσμικής αμφισβήτησης, πραγματοποιούνται εντός ενός πλαισίου προστασίας που παρέχει το Ινστιτούτο Γκαίτε και το διεθνές κύρος του καλλιτέχνη, καθιστώντας δυνατή μια «ελεγχόμενη ρήξη» με το καθεστώς.

Ο Ξενάκης έλαβε την υποτροφία DAAD το 1970 και βρέθηκε στο Βερολίνο κατά τη διετία 1971-1973, όπου δίδαξε στο Schiller College και στη Hochschule für Bildende Kunst.²³⁴ Κατά την περίοδο αυτή παρουσίασε δύο σημαντικές ατομικές στη Modern Art Gallery στο Βερολίνο το 1972 και στη Galerie Tanit στο Μόναχο το 1973. Η επιστροφή του στην Ελλάδα, σηματοδοτήθηκε με τα εγκαίνια ατομικής έκθεσης με την επιμέλεια του Αλέξανδρου Ιόλα στη γκαλερί Ζουμπουλάκη τον Ιανουάριο του 1974, καθώς και με την ομαδική έκθεση *Πώς βλέπουν οι καλλιτέχνες τον εαυτό τους. 50 αυτοπροσωπογραφίες Ελλήνων Καλλιτεχνών απ' το προσωπικό αρχείο του Τώνη Σπητέρη*, στην οποία έλαβαν συμμετοχή ο Ξαγοράρης και ο Τσόκλης.

Ο Yona Friedmann σχολιάζοντας το έργο του Ξενάκη στα μέσα της δεκαετίας του 1970 θα επισημάνει ότι το έργο του έχει συγγένεια με τη γραφή, εξηγώντας ότι «η γραφή είναι ένα σύστημα από ίχνη που έχουν προσυμφωνημένη σημασία. Εδώ πρόκειται για ίχνη που απογυμνώνονται από το αρχικό τους νόημα. Απομένει στον θεατή να εφεύρει καινούριες σημασίες».²³⁵ Η ταύτιση των αντικειμένων με τον εαυτό

²³² Δασκαλόπουλος, Θ., ό.π.

²³³ Κουνενάκη, Πέγκυ, «Διαδρομές ζωής και τέχνης», Κατάλογος έκθεσης *Κωνσταντίνος Ξενάκης διαδρομές*. Χανιά: Δημοτική πινακοθήκη Χανίων, 2009, σ. 10.

²³⁴ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 301.

²³⁵ Friedman, Yona, «Κωνσταντίνος Ξενάκης: η μνήμη του φετιχισμού», στο κατάλογος έκθεσης *Constantin Xenakis*. Αθήνα: Ζουμπουλάκη, 1977, χωρίς αριθμηση σελίδων.

τους αίρεται και ανατρέπεται στην εργασία του καλλιτέχνη.²³⁶ Τα αντικείμενα λειτουργούν παραπέμποντας σε άλλες, διαφορετικές και ξένες καταστάσεις από αυτές για τις οποίες δημιουργήθηκαν και ισχύουν.

Συνολικά, μπορούμε να διακρίνουμε ότι τόσο μέσα από την πορεία του Λογοθέτη, όσο και από αυτή του Ξενάκη αναδεικνύεται η δυναμική της ελληνικής τέχνης κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 και του 1970. Κάτι τέτοιο γίνεται αντιληπτό από την πειραματική χρήση νέων υλικών, τη διερεύνηση της σχέσης θεατή-έργου και την επιδίωξη της ενεργού συμμετοχής του κοινού. Η παραμονή τους στη Γερμανία, με υποτροφίες και εκθέσεις στο Δυτικό Βερολίνο και στη Στουτγκάρδη, ενίσχυσε σημαντικά την καλλιτεχνική τους ταυτότητα και επέτρεψε την επαφή τους με διεθνή κινήματα. Ταυτόχρονα, μπορεί να ανιχνευθεί και μια σημαντική επιρροή της επιβολής της δικτατορίας στην εργογραφία τους, καθώς τόσο ο Λογοθέτης όσο και ο Ξενάκης, μέσα από τη χρήση πειραματικών τεχνικών και συμβολικών δράσεων, αναδεικνύουν με κριτικό τρόπο την καταπίεση και τα κοινωνικά αδιέξοδα της εποχής. Οι δύο καλλιτέχνες αποτυπώνουν τα κοινωνικά, πολιτικά και υπαρξιακά αδιέξοδα της εποχής τους μέσα από πρακτικές καταστροφής και αναδημιουργίας, μετατρέποντας την τέχνη σε μέσο κριτικής και αυτοσυνειδησίας.

Παράλληλα, οι δύο αυτές περιπτώσεις φανερώνουν στον μελετητή ότι η ελληνική πρωτοπορία της περιόδου δεν περιορίστηκε σε μορφές αναπαραστατικής πολιτικής τέχνης, αλλά ανέπτυξε στρατηγικές πειραματικής κριτικής, όπου η μορφή, η ύλη, η δράση και η συμμετοχή του θεατή καθίστανται φορείς πολιτικού νοήματος, ενταγμένοι σε ένα διεθνές πλαίσιο πολιτιστικής διπλωματίας.

Τέλος, η παράλληλη μελέτη των δύο καλλιτεχνών δεν βασίζεται μόνο στις καλλιτεχνικές τους πρακτικές, αλλά και στο δίκτυο μέσα στο οποίο εντάσσονται, με τον Χρήστο Ιωακειμίδα να βρίσκεται στο κέντρο του ως κομβική μορφή διαμεσολάβησης ανάμεσα στην ελληνική πρωτοπορία και το διεθνές καλλιτεχνικό πεδίο. Μέσα από την επιμέλεια της έκθεσης *Avantgarde Griechenland* (1968) συνέβαλε καθοριστικά στη διεθνή ορατότητα των δύο καλλιτεχνών. Στην περίπτωση του Λογοθέτη, η ένταξη στην έκθεση, η στενή σχέση με το Ινστιτούτο Γκαίτε και η μεταγενέστερη αποτίμηση του έργου του από τον ίδιο τον Ιωακειμίδα συγκροτούν

²³⁶ Μαυρομάτης, Εμμανουήλ, «Κωνσταντίνος Ξενάκης: Εισαγωγή στην οπτική ανάγνωση» στο κατάλογος έκθεσης, *Κωνσταντίνος Ξενάκης 1980-2001*. Θεσσαλονίκη: ΚΜΣΤ, 2003, σ. 31.

ένα πλαίσιο αναγνώρισης και νομιμοποίησης της ριζοσπαστικής του πρακτικής, («Η πιο αληθινή και πιο δυνατή καλλιτεχνική δημιουργία που είδα») λειτουργεί ως κριτική επικύρωση με θεσμικό βάρος. Στην περίπτωση του Ξενάκη, ο Ιωακειμίδης συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση του λόγου γύρω από το έργο, συνδιαλέγεται με τον καλλιτέχνη μέσω συνέντευξης/ρεπορτάζ και συμβάλλει στη θεωρητική πλαισίωση των καλλιτεχνικών του δράσεων, γεγονός που τον καθιστά συμπαραγωγό του νοήματος και όχι απλώς διοργανωτή. Η ένταξή τους σε διεθνή δίκτυα μέσω υποτροφιών και εκθέσεων στη Δυτική Γερμανία, πάντα σε συνδυασμό με τον καθοριστικό ρόλο του Ιωακειμίδα, συμβάλλει στη θεσμική αναγνώριση και νομιμοποίηση της πειραματικής πρωτοπορίας, καθιστώντας δυνατή μια ελεγχόμενη αλλά ουσιαστική μορφή καλλιτεχνικής και πολιτικής κριτικής στο πλαίσιο της ψυχροπολεμικής πολιτιστικής διπλωματίας. Ο Ιωακειμίδης, μολονότι δεν λειτουργεί ως φορέας επίσημης κρατικής πολιτιστικής πολιτικής, κατέχει έναν καίριο ρόλο ως διαμεσολαβητής με αυξανόμενη θεσμική ισχύ, ο οποίος επηρεάζει καθοριστικά την πρόσληψη και τη νομιμοποίηση της ελληνικής εικαστικής δημιουργίας στο διεθνές πεδίο.

3.3 Οι περιπτώσεις του Θόδωρου και του Κώστα Τσόκλη

Τόσο ο Θόδωρος, μέσα από τη γλυπτική, όσο και ο Τσόκλης μέσα από τη δημιουργία εγκαταστάσεων, παρουσιάζουν μια συνεχώς εξελισσόμενη ατομική δημιουργία, που τείνει να ενσωματώνει στοιχεία που θίγουν την ανελευθερία που συνεπάγεται το δικτατορικό καθεστώς με έναν πιο έμμεσο τρόπο. Οι πρακτικές του Θόδωρου και του Τσόκλη δεν εντάσσονται σε μια «άμεση» πολιτική τέχνη, αλλά σε μια πολιτική που διατυπώνεται μέσω της μορφής, της συμμετοχής, των υλικών και των διαδικασιών. Η κριτική της ανελευθερίας και της βίας της δικτατορίας αναδύεται όχι ως δηλωτική καταγγελία, αλλά ως υπαινικτική, διασπαστική και συχνά αυτοαναφορική παρέμβαση στον χώρο της τέχνης. Επιπλέον, οι δύο καλλιτέχνες δραστηριοποιήθηκαν καλλιτεχνικά κατά τις δεκαετίες του 1960-1970 σε χώρες του εξωτερικού –κυρίως στη Γαλλία και τη Γερμανία, αλλά και στην Ιταλία (Τσόκλης) και τις Ηνωμένες Πολιτείες (Θόδωρος)– γεγονός που φαίνεται να επέδρασε καταλυτικά στην καλλιτεχνική τους παραγωγή. Η πολυετής διαμονή τους σε καλλιτεχνικά κέντρα επηρεάζει σαφώς την αισθητική και υλική γλώσσα του έργου τους, αλλά συμβάλει και στη διαμόρφωση δύο καλλιτεχνών με διεθνή προσανατολισμό, ικανών να κινηθούν εντός του δυτικού εκθεσιακού και θεσμικού πλαισίου. Κατά συνέπεια, στο παρόν υποκεφάλαιο εξετάζονται από κοινού.

Ο Θόδωρος αποτελεί τον μοναδικό γλύπτη ανάμεσα στους υπό εξέταση καλλιτέχνες. Έχοντας ολοκληρώσει τις σπουδές του στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, το 1959 μεταβαίνει στο Παρίσι με υποτροφία του Ι.Κ.Υ., στην Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts και στην Academie du Feu, συνεχίζοντας ως το 1962 τις σπουδές του κοντά στους Μαρσέλ Ζιμόν και Ρενέ Κολαμαρινί. Στο Αρχείο του Θόδωρου στο ΕΜΣΤ μπορεί να εντοπίσει κανείς τη σχετική Βεβαίωση με ακριβή ημερομηνία περάτωσης σπουδών την περίοδο 21/9/1959 με 20/7/1962.²³⁷

Ωστόσο, στο ίδιο Αρχείο, έχει ανευρεθεί και επιστολή που στάλθηκε στον γλύπτη από το Νομικό Συμβούλιο του ΙΚΥ, με ημερομηνία 12 Σεπτεμβρίου 1969, η οποία παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθώς το Ίδρυμα τον καλεί να μεταβεί άμεσα στην Ελλάδα, προκειμένου να εκπληρώσει προσυμφωνημένη υποχρέωση να

²³⁷ Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ), *Βεβαίωσις [επιτυχούς περάτωσης σπουδών του υποτρόφου Θεόδωρου Παπαδημητρίου στην ειδίκευση «Γλυπτική»]*, 2 Οκτωβρίου 1971. Αρχείο Θόδωρου (Παπαδημητρίου) (Δωρεά 2024), αταξινόμητο τεκμήριο, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

δραστηριοποιηθεί καλλιτεχνικά στη χώρα καταγωγής του για διάστημα πέντε ετών μετά από την εκπαίδευσή του σε χώρα του εξωτερικού.²³⁸ Με την επιστολή ο Θόδωρος καλείται να συμμορφωθεί με τον συγκεκριμένο όρο, ειδάλλως θα πρέπει να καταβάλει στο Ίδρυμα ολόκληρο το χρηματικό ποσό της υποτροφίας που έλαβε.²³⁹ Σίγουρα η στάση του ΙΚΥ, όπως αποτυπώνεται στην επιστολή, εντάσσεται σε ένα θεσμικό πλαίσιο κρατικής ρύθμισης της καλλιτεχνικής κινητικότητας, βασισμένο στη λογική της ανταποδοτικότητας της υποτροφίας. Ωστόσο, δεν μπορεί να μείνει ασχολίαστο το γεγονός της διαφοροποίησής της από εκείνη των οργανισμών που εξετάζουμε, όπως το Ίδρυμα Ford και η DAAD, καθώς εντάσσεται σε ένα εθνικό θεσμικό πλαίσιο που αντιλαμβάνεται την καλλιτεχνική υποτροφία ως μηχανισμό ανταποδοτικότητας και ελέγχου.

Η απαίτηση υποχρεωτικής επιστροφής και καλλιτεχνικής δραστηριοποίησης στη χώρα, ιδίως όταν ενεργοποιείται εν μέσω δικτατορίας, αποκτά χαρακτήρα πειθαρχικού μηχανισμού, καθώς περιορίζει την αυτονομία και τη διεθνή κινητικότητα του καλλιτέχνη. Παρότι δεν διαθέτουμε επαρκή στοιχεία για την τελική έκβαση της συγκεκριμένης υπόθεσης, αξίζει να ληφθεί υπόψη και μεταγενέστερη επιστολή του Θόδωρου προς τον γλύπτη Δανιήλ, με ημερομηνία 1971, η οποία αποτυπώνει ενδεικτικά τις εντάσεις και τις δυσχέρειες που προκάλεσε η στάση του ΙΚΥ σε καλλιτέχνες της γενιάς του. Στην επιστολή αυτή, ο Θόδωρος αναφέρεται τόσο στη δική του προηγούμενη εμπειρία όσο και στην αδυναμία ουσιαστικής θεσμικής ανταπόκρισης, φωτίζοντας τον τρόπο με τον οποίο το ζήτημα αντιμετωπίστηκε από το Ίδρυμα.²⁴⁰ Αναφέρει:

«Αγαπητέ Δανιήλ γεια σου. Έλαβα το γράμμα σου από καιρό και στεναχωρήθηκα με την τροπή που πήρε η περιπέτειά μας με το ΙΚΥ. Η ουσιαστική αντιμετώπιση του θέματος με βρίσκει απόλυτα σύμφωνο, άλλωστε κι εγώ από την ίδια σκοπιά και με τα ίδια επιχειρήματα είχα αντιμετωπίσει το θέμα

²³⁸ Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ), Επιστολή του νομικού συμβούλου Β. Κιόρτση προς τον Θεόδωρο Παπαδημητρίου, 12 Σεπτεμβρίου 1968. Αρχείο Θόδωρου (Παπαδημητρίου) (Δωρεά 2024), αταξινόμητο τεκμήριο, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

²³⁹ Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ), Επιστολή του νομικού συμβούλου Β. Κιόρτση προς τον Θεόδωρο Παπαδημητρίου, ό.π.

²⁴⁰ Θόδωρος, *Επιστολή προς Δανιήλ*, η ημερομηνία δεν είναι ευδιάκριτη, 2/07/1971(;). Πρόκειται για φωτοαντίγραφο χειρόγραφης επιστολής του Θόδωρου προς τον Δανιήλ, η πρωτότυπη εκδοχή της οποίας βρίσκεται στο Αρχείο Δανιήλ (Παπαδημητρίου), Θεόδωρος, *Επιστολή Θόδωρου προς Δανιήλ*, 2 Οκτωβρίου 1971. Αρχείο Δανιήλ, Α/Α 2165, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

πριν τρία χρόνια στην αναφορά μου, την οποία πέταξαν στο καλάθι των αχρήστων στο ΙΚΥ και αναγκάστηκα να συμπληρώσω τη διαμονή μου εδώ, που τελείωσε πριν μερικούς μήνες. Για την περίπτωσή σου ενημέρωσα παλιούς φίλους και συναδέλφους. Αν χρειαστεί, όλοι μού είπαν θα κάνουν κάτι. Πήγα επίσης στο ΙΚΥ και είχα μια μεγάλη κουβέντα για το ηθικό μέρος του πράγματος αυτού με πολύ οξύτητα προφορικά. Είχε κάποιο αντίκτυπο στους υπαλλήλους, αλλά πιο πάνω όμως... Πάντως καμία ενέργεια δική μου δεν μπορεί να είναι ανεξάρτητη από τη στάση που πήρε ο Τ. Λουμιώτης στο θέμα. Ελπίζω να βρεθεί μια λύση.»²⁴¹

Η επιστολή λειτουργεί ως πολύτιμο αρχειακό τεκμήριο όχι μόνο για την προσωπική του εμπειρία, αλλά και για την ευρύτερη κατάσταση στην οποία βρέθηκαν καλλιτέχνες της γενιάς του που είχαν επωφεληθεί από κρατικές υποτροφίες. Η μαρτυρία αυτή αποκαλύπτει τις εντάσεις που προκύπτουν όταν η καλλιτεχνική κινητικότητα συγκρούεται με έναν θεσμικό μηχανισμό που προτάσσει τον έλεγχο έναντι της δημιουργικής αυτονομίας. Παράλληλα, αναδεικνύει την απουσία ουσιαστικής θεσμικής ευελιξίας, στοιχείο που διαφοροποιεί ριζικά το ελληνικό πλαίσιο από τα διεθνή προγράμματα πολιτιστικής ανταλλαγής της ίδιας περιόδου.

Το 1969 ο Θόδωρος παρουσιάζει στην Αθήνα την ατομική έκθεση «Θόδωρος: Αναδρομική 1962-1969» στη Νέα Γκαλερί της Ελληνοαμερικάνικης Ένωσης. Σημαντικός σταθμός για την καλλιτεχνική του πορεία υπήρξε η ατομική έκθεση «Θόδωρος. Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού – Απαγορεύεται η συμμετοχή» στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε από τις 8 έως τις 30 Οκτωβρίου 1970 (Εικόνα 16). Η έκθεση αποτελούνταν από 13 έργα, τα οποία αξιοποιούν διάφορα μέσα όπως φωτογραφία, προφορικό λόγο, έντυπα κείμενα, ζωντανή δράση, φιλμ και βίντεο. Μεταξύ των έργων αυτών συμπεριλαμβανόταν και η «Ματράκ-Φαλλός»²⁴² (Matraque-Phallos), ένα από τα πιο εμβληματικά σύμβολα της καλλιτεχνικής του γλώσσας, συνιστώντας ένα πολυεπίπεδο σχόλιο επάνω στις σχέσεις εξουσίας. Ήδη από την πρόσκληση για τα εγκαίνια της έκθεσης, που

²⁴¹ Θόδωρος, *Επιστολή προς Δανιήλ*, 2/10/1971 (;), ό.π.

²⁴² Κατάλογος έργων, *Θόδωρος, Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού – Απαγορεύεται η συμμετοχή*, Αθήνα, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης Ινστιτούτου Γκαίτε, 1970. Αρχείο Θόδωρου (Παπαδημητρίου) (Δωρεά 2024), αταξινόμητο τεκμήριο, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

ανευρέθηκε στο αρχείο του Ι.Σ.Ε.Τ., ο θεατής αντικρίζει μια εικόνα του γλύπτη που κρατάει τη «Ματράκ-Φαλλό» (Εικόνα 17).²⁴³ Ουσιαστικά, η Ματράκ-Φαλλός αποτελεί ένα υβριδικό σύμβολο που συνδυάζει το αστυνομικό γκλομπ, το εργαλείο του γλύπτη και τον φαλλό, σχολιάζοντας ταυτόχρονα τη βία, τη δημιουργία και τις πατριαρχικές δομές εξουσίας. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1965, σε μια σειρά έργων που προοριζόταν για έκθεση στον δημόσιο χώρο με τίτλο «Γλυπτική για Συμμετοχή του Κοινού», στην 4^η Μπιενάλε των Νέων στο Παρίσι το 1965.²⁴⁴ Το έργο «Ξυπνητήρι του Μεσονυχτίου» από την ίδια σειρά κατασκευάστηκε το 1965 και εκτέθηκε στην ίδια έκθεση όπου και τιμήθηκε με το βραβείο Rodin.²⁴⁵

Στο πλαίσιο της έκθεσης στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, η Ματράκ-Φαλλός λειτουργεί ως μέσο επικοινωνίας και διαμεσολάβησης²⁴⁶, καθώς, σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, αποτελεί το πρωτογενές μέσο επικοινωνίας για τη δημιουργία ή την καταστροφή.²⁴⁷ Η επιλογή αυτή μπορεί να ενταχθεί στη διαρκή αναζήτηση του Θόδωρου για τον διάλογο που αναδύεται ανάμεσα στο έργο τέχνης και το ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό του περιβάλλον.

Η επιλεγμένη παρουσίαση της Ματράκ-Φαλλού στο Ινστιτούτο Γκαίτε δείχνει ότι η πολιτική κριτική μπορεί να υπάρξει και μέσα από μια «ανεπίσημη» γλώσσα, που καθιστά το έργο αποδεκτό, και, εντός του διεθνούς πλαισίου, χωρίς να το εξουδετερώνει. Σε αυτή την περίπτωση, γίνεται φανερό ότι το Ινστιτούτο παρέχει το πλαίσιο όπου η τέχνη μπορεί να λειτουργήσει ως δημόσιος διάλογος, χωρίς να προσλαμβάνεται ως άμεση αντιπολιτευτική πράξη.

Παράλληλα, ο Θόδωρος δηλώνει ότι τον απασχολεί η ισορροπία και η κλίμακα του έργου τέχνης σε σχέση με το περιβάλλον που εκτίθεται. Στο σχετικό σημείωμά του στον κατάλογο, διαβάζουμε:

²⁴³ Πρόσκληση έκθεσης, Θόδωρος, *Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού*, Αθήνα, Εργαστήριο Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών, 1970. Αριθμός τεκμηρίου EXH02888_C_3, ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.

²⁴⁴ Theodoros, Replace, Research, Δήμος Ελευσίνας, 2005, σ. 72.

²⁴⁵ Θόδωρος Παπαδημητρίου, *Αναζητήσεις στην τέχνη και την παιδεία*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π, 2012, σ. 34.

²⁴⁶ Θόδωρος, *Αλογος, Ατοπος, Αχρονος*, Αθήνα: ΕΜΣΤ, 2009, σ. 20.

²⁴⁷ Θόδωρος Παπαδημητρίου, *Αναζητήσεις στην τέχνη και την παιδεία*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π, 2012, σ. 39. Ο καλλιτέχνης εξομολογείται πως μετά την τρίμηνη διαμονή του στην Ιαπωνία και την επιστροφή του στην Ελλάδα στις αρχές του 1970, άρχισε να οργανώνει συστηματικά τον σχεδιασμό των «Χειρισμών» και η Ματράκ-Φαλλός, που λειτουργεί ουσιαστικά ως προέκταση του χεριού, να καθορίζει το επικοινωνιακό πλαίσιο.

«Αν μου επιτρεπότανε κι αν μπορούσα να διαλέξω ανάμεσα στον οίκτο και την οργή, θα διάλεγα την οργή. Αλλά οι αγαθές προθέσεις μόνες δεν δικαιώνουν τα έργα. Γι' αυτό τον τελευταίο καιρό, βασανίζομαι να βρω μια λύση σε τούτη την αριθμητική πράξη: Με κριτήρια αποτελεσματικότητας σε σχέση με αγαθές προθέσεις, ΠΟΣΑ ΕΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΝΟΥΝ ΕΝΑ ΤΑΝΚ; Όταν έργα τέχνης και τανκς ανήκουν στα μέσα που δημιουργούν πολιτιστικό περιβάλλον» (Εικόνα 18).²⁴⁸

Με αυτό το καίριο ερώτημα, ο Θόδωρος υπενθυμίζει ότι η τέχνη δεν μπορεί να παραμένει αποκομμένη από τα πολιτικά και κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής της, ιδιαίτερα σε περιόδους ιστορικής έντασης όπως αυτή της δικτατορίας. Η γλυπτική του δεν αποσκοπεί στη διακόσμηση ή την αισθητική αυτάρκεια, αλλά στη διαμόρφωση ενός πεδίου στοχασμού όπου η βία, η εξουσία, η συμμετοχή και η ευθύνη αναμοχλεύονται συνεχώς. Επιπλέον, ο ίδιος σε δακτυλογραφημένο κείμενο με τίτλο «Σύντομο διάγραμμα της εξέλιξης της δουλειάς μου», που εντοπίστηκε στο Τελλόγλειο Ίδρυμα, ορίζει την περίοδο 1970-1972 ως μια φάση κατά την οποία αντιμετωπίζει το έργο τέχνης «όχι ως κλειστό αισθητικό αντικείμενο».²⁴⁹ Πρόκειται για σημαντικό αρχειακό εύρημα, αφού η σημείωση του καλλιτέχνη επιβεβαιώνει ότι σε αυτή τη φάση πραγματεύεται τα προβλήματα επικοινωνίας και συμμετοχής, ενώ η χρήση κειμένων ως τμήμα της εγκατάστασης λειτουργεί ως εργαλείο ανάδειξης αυτών των θεματικών.²⁵⁰

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι έναν μήνα αργότερα, τον Νοέμβριο του 1970, παρουσιάζεται στο Ινστιτούτο Γκαίτε η πρώτη έκθεση «συγκεκριμένης ποίησης» στην Ελλάδα, η οποία μαζί με την «οπτική ποίηση» αποτελούν μια νοητή προέκταση του πνεύματος του νταντά.²⁵¹ Σε σχετικό έντυπο του ημερήσιου Τύπου της εποχής, ο Θόδωρος, προέβη σε μια σειρά δηλώσεων από κοινού με τον Weissert, επισημαίνοντας: «Τα έργα μου είναι ένας διάλογος του κοινού με το υλικό, όχι μόνον

²⁴⁸ Κατάλογος έργων, *Θόδωρος, Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού – Απαγορεύεται η συμμετοχή*, ό.π.

²⁴⁹ Θόδωρος, «Σύντομο διάγραμμα της εξέλιξης της δουλειάς μου», χωρίς ημερομηνία, Αριθμός ευρετηρίου: GR TITSpit f316_2, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών. Το βιογραφικό σημείωμα αναφέρεται έως και το 1972.

²⁵⁰ Θόδωρος, «Σύντομο διάγραμμα της εξέλιξης της δουλειάς μου», ό.π.

²⁵¹ Κοκκίνη, Λένα «Ο Ρόλος του Γερμανικού Ινστιτούτου Γκαίτε στα χρόνια της Δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974)», κατάλογος έκθεσης, *ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗΣ* (Επιμέλεια Μπία Παπαδοπούλου), Αθήνα: Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2006.

μια επαφή με τις αισθήσεις, αλλά έχουν και ψυχικές προεκτάσεις. Η καινούργια Τέχνη προσπαθεί να κάνει τον άνθρωπο να επικοινωνήσει με τα πράγματα». ²⁵²

Η έκθεση σηματοδότησε, επίσης, μια προσπάθεια του γλύπτη να επαναπροσδιορίσει τη σχέση της γλυπτικής με την περφόρμανς, αντιλαμβανόμενος τη δεύτερη όχι ως αυτόνομο είδος, αλλά ως προέκταση της γλυπτικής στον χρόνο και στην πράξη. ²⁵³ Η περφόρμανς, κατά τον ίδιο, αποτελεί «πράξη επικοινωνίας μια διαδικασία όπου το σώμα, ο χώρος και ο χρόνος μετατρέπονται σε γλυπτικά υλικά που οργανώνουν τη σχέση μεταξύ δημιουργού και θεατή. ²⁵⁴ Μέσα από αυτή τη θεώρηση, η τέχνη παύει να είναι αντικείμενο και καθίσταται γεγονός, καθώς «το έργο δεν ολοκληρώνεται από τον καλλιτέχνη, αλλά από τη συνάντηση». ²⁵⁵

Συνολικά, η πρόσληψη της έκθεσης από τον Τύπο υπήρξε θετική. Ενδεικτικά, σε σχετικό αφιέρωμα της εφημερίδας, *Ακρόπολις*, η Ροζίτα Σώκου κάνει λόγο για θεαματική προσέλευση του κοινού, κάνοντας λόγο για «χαλασμό Κυρίου», που θα μπορούσε να αποτελεί απόδειξη του γεγονότος ότι «η σύγχρονη τέχνη αρχίζει να επιβάλλεται στην Αθήνα». ²⁵⁶ Επιπλέον, η κριτικός, συνομιλώντας με τον γλύπτη επιμένει στην προτροπή της απαγόρευσης, την οποία ο ίδιος ανάγει στην ιδέα της στέρησης που «προκαλεί οπωσδήποτε μια άλλη, βαθύτερη συμμετοχή του θεατή και αμέσως αρχίζει να ‘δουλεύει’ βαθύτερα το έργο». ²⁵⁷ Την ίδια στιγμή, ο Τώνης Τσιρμπίνος, συντάκτης της *Νέας Πολιτείας*, αναγνώρισε στην έκθεση «ένα μήνυμα και μια επικοινωνία με τα σύγχρονα ρεύματα γλυπτικής των δυτικών χωρών» υπογραμμίζοντας ότι «η έκθεση του Θόδωρου είναι έκθεση ανοικτών χώρων δια να υπάρξει άμεσος η επαφή αυτής με το κοινόν». ²⁵⁸

Σε αυτό το σημείο, κρίνεται επιβεβλημένο να τονιστεί ότι ο Θόδωρος δεν αποδέχτηκε την πρόταση να εκθέσει στο ελληνικό περίπτερο της 35ης Μπιενάλε της

²⁵² Πετάση, Ε., «Μια έκθεσι-διάλογος κοινού και υλικών» *Η Βραδυνή*, 8/10/1970.

²⁵³ Θόδωρος, *Performances*. Απόδοση, Επίδοση, Θεατρική Παράσταση, Δημιουργική Υπέρβαση ?, στο: Αρετή Αδαμοπούλου (επιμ.), *Η γλώσσα του σώματος, Σημειώσεις για την Performance*, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2014, σ. 92-93.

²⁵⁴ Θόδωρος, *Performances*. Απόδοση, Επίδοση, Θεατρική Παράσταση, Δημιουργική Υπέρβαση ?, ό.π., σ. 92-93.

²⁵⁵ Θόδωρος, *Performances*. Απόδοση, Επίδοση, Θεατρική Παράσταση, Δημιουργική Υπέρβαση ?, ό.π., σ. 92-93.

²⁵⁶ Σώκου, Ροζίτα, ««Γλυπτική με ‘συμμετοχή’ του κοινού. Μια πρωτότυπη έκθεσι του Θόδωρου», *Ακρόπολις*, 11/10/1970».

²⁵⁷ Σώκου, Ροζίτα, ό.π.

²⁵⁸ Τσιρμπίνος, Τώνης, «Νέον μήνυμα εις ην ελληνικήν γλυπτικήν», *Νέα Πολιτεία*, 11/10/1970.

Βενετίας την ίδια χρονιά (1970).²⁵⁹ Σύμφωνα με επιστολή που εντοπίστηκε από τη γράφουσα στο Αρχείο Θόδωρου στο ΕΜΣΤ και υπογράφει ο Γενικός Γραμματέας της Επιτροπής της Διεθνούς Έκθεσης, Ανδρέας Ιωάννου, μολονότι επιλέχτηκε από την Επιτροπή για να συμμετάσχει, ο ίδιος δήλωσε ότι δεν είναι χρονικά προετοιμασμένος και αντικαταστάθηκε από άλλον καλλιτέχνη.²⁶⁰ Ωστόσο, κατά τη διετία 1972-1973 έργα του θα παρουσιαστούν στην αίθουσα τέχνης Δεσμός στη Αθήνα, στο πλαίσιο ολιγοήμερων ατομικών εκθέσεων. Συγκεκριμένα, στις 2 με 7 Μαρτίου 1972 λαμβάνει χώρα στην αίθουσα τέχνης Δεσμός η ατομική έκθεση «Αντί για έργο γλυπτικής» και στις 17 με 21 Φεβρουαρίου του 1973 στον ίδιο χώρο πραγματοποιείται η έκθεση «γλυπτική 73 = αφή + λίγη γεύση», που ολοκληρώθηκε προσφέροντας στους θεατές κομμάτια της Ματράκ-Φαλλός από σοκολάτα, προκειμένου να τα καταναλώσουν.²⁶¹

Το 1972 ο Θόδωρος έλαβε την υποτροφία του Ιδρύματος Ford και αναχώρησε για τις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου και δίδαξε, αρχικά στο California State University.²⁶² Στη σχετική αίτηση που απέστειλε στις 10 Σεπτεμβρίου του 1969 και εντοπίστηκε στο Αρχείο του γλύπτη στο ΕΜΣΤ, με παραλήπτη τον James Warner, ο Θόδωρος αιτούμενος σπουδές «στη Νέα Υόρκη ή σε οποιοδήποτε άλλο από τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα των Ηνωμένων Πολιτειών», μεταξύ άλλων, σημειώνει ότι οδηγείται στην έκκληση αυτή «εξαιτίας των υφιστάμενων οικονομικών, τεχνικών και πολιτισμικών συνθηκών στην Ελλάδα, που στην περίπτωση ενός σύγχρονου γλύπτη είναι εξαιρετικά περιοριστικές» (Εικόνα 19).²⁶³

Σε αυτό το σημείο, κρίνεται επιβεβλημένο να υπογραμμίσουμε ότι η χορήγηση της υποτροφίας του Ford Foundation στον Θόδωρο το 1972 εντάσσεται σε μια διαφορετική λογική πολιτιστικής πολιτικής από εκείνη του ΙΚΥ. Όπως προκύπτει από την αρχειακή αίτηση του καλλιτέχνη, το πρόγραμμα Ford λειτουργεί ως εργαλείο ενίσχυσης της διεθνούς κινητικότητας και της επαγγελματικής ενδυνάμωσης

²⁵⁹ Θόδωρος, *Στίγματα πορείας: ίχνη αφής-αντικείμενα 1953-1983*, (επιμ. Μεντζαφού Όλγα), Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 1984, χωρίς αρίθμηση σελίδων.

²⁶⁰ Ιωάννου, Ανδρ., *Επιστολή προς Θόδωρο Παπαδημητρίου*, 27 Νοεμβρίου 1971. Αρχείο Θόδωρου (Παπαδημητρίου) (Δωρεά 2024), αταξινόμητο τεκμήριο, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

²⁶¹ Αδαμοπούλου Αρετή, *ό.π.*, σ. 99.

²⁶² Θόδωρος, *Στίγματα πορείας: ίχνη αφής-αντικείμενα 1953-1983*, *ό.π.*, χωρίς αρίθμηση σελίδων.

²⁶³ (Παπαδημητρίου), Θόδωρος, *Επιστολή προς James Warner, U.S.E.F.G.*, αντίγραφο επιστολής, 10 Σεπτεμβρίου 1969. Αρχείο Θόδωρου (Παπαδημητρίου) (Δωρεά 2024), αταξινόμητο τεκμήριο, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

καλλιτεχνών που μπορούν να ενταχθούν στο δυτικό ακαδημαϊκό και εκθεσιακό σύστημα. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Θόδωρος δεν αντιμετωπίζεται ως υπόχρεος ανταπόδοσης, αλλά ως φορέας πολιτισμικού κεφαλαίου, γεγονός που αναδεικνύει τις διαφορετικές στρατηγικές διαχείρισης της καλλιτεχνικής παραγωγής μεταξύ εθνικών και διεθνών θεσμών²⁶⁴.

Λίγους μήνες πριν την πτώση του δικτατορικού καθεστώτος και με την επιστροφή του στην Ελλάδα, στις 4 με 23 Μαρτίου του 1974 πραγματοποιείται στην αίθουσα τέχνης Δεσμός, η ατομική του έκθεση με τίτλο Γλυπτική 73-74 = Χειρισμοί (Manipulations). Κατά τη διάρκεια των δύο πρώτων εβδομάδων της έκθεσης διανεμόταν ένα μονόφυλλο χαρτί, την πίσω όψη του οποίου αποτελούσε ένα ερωτηματολόγιο με τίτλο «Χειρισμός Νο XI (τεστ ενεργοποίησης του κοινού)» (Εικόνα 20).²⁶⁵ Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι με αυτή την ενέργεια, ο Θόδωρος καθιστά το έργο τέχνης σε πεδίο δοκιμής της ενεργοποίησης του θεατή, αναθέτοντάς του ρόλο συν-διαμορφωτή του νοήματος. Συνολικά, η πορεία του Θόδωρου κατά την περίοδο αυτή αποτυπώνει μια συνεκτική και βαθιά στοχαστική προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της γλυπτικής ως πεδίου διαλόγου, όπου η υλικότητα, η συμμετοχή και η πολιτική συνείδηση συνυφαίνονται, μετατρέποντας το έργο τέχνης σε ενεργό παράγοντα κατανόησης και κριτικού αναστοχασμού του σύγχρονου κόσμου.

Ο Κώστας Τσόκλης έλαβε την υποτροφία της DAAD τα έτη 1971-1972, έχοντας προηγουμένως βρεθεί στο Παρίσι για τη δεκαετία 1960-1970 και στη Ρώμη, όπου παρέμεινε για τρία χρόνια (1957-1960), ως υπότροφος του Ι.ΚΥ. Κατά τη διετία της διαμονής του στο Βερολίνο παρουσίασε σημαντικό αριθμό ατομικών

²⁶⁴ Οι επιχορηγήσεις προς νέους διανοούμενους, φοιτητές και καλλιτέχνες αποτέλεσαν κεντρικό στοιχείο της στρατηγικής του Ιδρύματος Ford και του Congress for Cultural Freedom στις αρχές του 1960. Η έμφαση στη γενεακή ανανέωση των επιχορηγούμενων αντανακλούσε την ανησυχία ότι οι υφιστάμενες πνευματικές ελίτ είχαν γηράσει ή αδυνατούσαν να επηρεάσουν αποτελεσματικά τη μεταπολεμική κοινωνία. Μέσω υποτροφιών, συνεδρίων, διεθνών σεμιναρίων και πολιτιστικών ανταλλαγών, επιδιώχθηκε η συγκρότηση ενός διατλαντικού δικτύου νέων ελίτ, ικανών να στηρίξουν το φιλελεύθερο, αντιολοκληρωτικό αφήγημα της Δύσης. Η επένδυση αυτή δεν αποσκοπούσε μόνο στην ενίσχυση της πολιτιστικής δημιουργίας, αλλά και στη μακροπρόθεσμη ιδεολογική σταθεροποίηση της ατλαντικής κοινότητας, μέσω της διαμόρφωσης της επόμενης γενιάς ηγετικών στρωμάτων. Για περισσότερες πληροφορίες στο, Berghahn, Volker R, ό.π., σ. 232.

²⁶⁵ Θόδωρος, «Χειρισμός Νο XI (τεστ ενεργοποίησης του κοινού)», Γλυπτική 73-74 = Χειρισμοί (Manipulations), Αθήνα: Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1974.

εκθέσεων.²⁶⁶ Την περίοδο αυτή ασχολήθηκε με την κατασκευή μεγάλης κλίμακας έργων και άρχισε να χρησιμοποιεί οργανικά και ανόργανα υλικά.²⁶⁷ Η πολυετής διαμονή του στα καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης και η ένταξή του στο πρόγραμμα της DAAD δεν συνιστούν απλώς βιογραφικά δεδομένα, αλλά καθοριστικούς παράγοντες για τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του γλώσσας. Η εμπειρία του Βερολίνου, ειδικότερα, τον φέρνει σε επαφή με πρακτικές που απομακρύνονται από την παραδοσιακή ζωγραφική και προσανατολίζονται προς την εγκατάσταση, τη χρήση «φτωχών» υλικών και τη χωρική παρέμβαση, στοιχεία που καθίστανται κομβικά για την έμμεση πολιτική διάσταση του έργου του. Κατά την Επταετία, συνέχισε να εξελίσσει το καλλιτεχνικό του λεξιλόγιο μέσα από συμβολικές εικόνες και υλικά.

Το 1971 παρουσίασε τα έργα του σε ατομική έκθεση στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε και στη «Γκαλερί του 20^{ου} αιώνα» σε συνεργασία με την DAAD στο Βερολίνο. Επιπλέον, το 1973, 13 έργα του εκτέθηκαν στη Γκαλερί Ζουμπουλάκη, ενώ κατά τη διετία 1967-1969 συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις στο Κέντρο Τεχνολογικών Εφαρμογών, στην Αίθουσα Τέχνης του Χίλτον και στη Νέα Γκαλερί στην Αθήνα.²⁶⁸

Αναφορικά με την έκθεση *Κώστας Τσόκλης*, η οποία πραγματοποιήθηκε στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε από τις 4 έως τις 24 Ιανουαρίου 1971, η έρευνα σε αρχειακές πηγές αποκαλύπτει σημαντικά τεκμήρια. Εντοπίζοντας το πρόγραμμα εκδηλώσεων που εξέδωσε το Ινστιτούτο, πληροφορούμαστε ότι «ο Τσόκλης συνθέτει τα έργα του με ποικιλία υλικών, όπως ξύλο, λινόλεουμ, μέταλλο και λάστιχο».²⁶⁹ Επιπλέον, σε ένα ακόμη αρχειακό τεκμήριο, την πρόσκληση για τα εγκαίνια της έκθεσης, δέσποζε η φωτογραφία δύο ξύλινων κιβωτίων (Εικόνα 21).²⁷⁰ Στο ίδιο κλίμα, βασικά στοιχεία της έκθεσης αποτέλεσαν ένας υδροσωλήνας και ένα

²⁶⁶ Ως πιο ενδεικτικές μπορούμε να αναφέρουμε τις: “Costas Tsoclis: Drawings 1971”, Richard Foncke Gallery, Γάνδη, 1972, την “Zeichnungen und Objekte 1968-1971”, Galerie Jebenstrasse, Βερολίνο, 1972, καθώς και “Zeichnungen und Objekte 1968- 1971”, Kunsthalle, Ντύσελντορφ, 1972.

²⁶⁷ *Η Αθήνα στο Βερολίνο*, κατάλογος έκθεσης, ό.π., σ. 48.

²⁶⁸ Ανδρεάδη, Έφη, «Ο κόσμος του Κ. Τσόκλη στη γκαλερί Ζουμπουλάκη», *Το Βήμα*, 20/1/1973.

²⁶⁹ Πρόγραμμα Εκδηλώσεων 1971, Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών, Αθήνα σ. 5. Αριθμός τεκμηρίου IN0031_VAR_03, ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.

²⁷⁰ *Κώστας Τσόκλης*. Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, 1971, κατάλογος έκθεσης. Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2000), Α/Α 1829, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και Πρόσκληση έκθεσης Κώστα Τσόκλη, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης. Αριθμός ευρετηρίου EXH01963_C_01, ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.

λάστιχο ποτίσματος, χωρίς κάποια λειτουργικότητα ή εμφανή συνδεσιμότητα με τον χώρο (Εικόνα 22, Εικόνα 23).

Την ίδια στιγμή, ο κατάλογος της έκθεσης, επίσης εντοπισμένος μέσα από αρχειακή έρευνα, περιλαμβάνει ατάκτως σχόλια από κριτικογραφίες του διεθνούς – κυρίως– Τύπου σχετικά με προηγούμενες εκθέσεις έργων του Τσόκλη υπό τον τίτλο «Αν πίστευε κανείς τους κριτικούς της τέχνης» (Εικόνα 24).²⁷¹ Σαφώς, η επιλογή αυτή λειτουργεί ως μετα-σχολιασμός της ίδιας της πρόσληψης του έργου, ενώ μπορεί να ιδωθεί και ως μια μορφή θεσμικής αυτοαναφορικότητας. Μέσα από αυτή την πρακτική, ο καλλιτέχνης δεν σχολιάζει απλώς το έργο του, αλλά εκθέτει τον ίδιο τον μηχανισμό της καλλιτεχνικής νομιμοποίησης, μετατρέποντας την κριτική σε μέρος της εικαστικής εμπειρίας και υπονομεύοντας την αυθεντία της.

Το σύνολο των παραπάνω, δεν έμεινε ασχολίαστο από τον κριτικό του *Βήματος* Στέλιο Λυδάκη, ο οποίος προέβη σε μια σειρά από ερωτήματα και διαπιστώσεις. Συγκεκριμένα, αναφέρει: «Τα αντικείμενα αυτά είναι αντι-αισθητικά και αντι-καλλιτεχνικά. Επομένως, δεν ισχύουν για την κριτική της τέχνης. Μήπως όμως αυτή η διαπίστωση [...] μάς αποκάλυψε τις πραγματικές αξίες που υποθάλπουν σε αυτές τις εκδηλώσεις;».²⁷² Ο ίδιος ο Τσόκλης, σε σχετική συνέντευξη στον Τύπο, τοποθετήθηκε σχετικά με τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του γλώσσας. Αναφερόμενος στη «ρίζα της νοσταλγίας» ως αρχή για τη δημιουργία, δήλωσε ότι το έργο του διαπερνάται από μια μνήμη που δεν λειτουργεί περιγραφικά αλλά δημιουργικά: αποτελεί υλικό επεξεργασίας, ένας μηχανισμός μεταστοχασμού των εμπειριών που διατρέχουν τις διαφορετικές περιόδους της ζωής και της πρακτικής του.²⁷³ Καταλήγει: «Όλη αυτή η δουλειά με έχει φθάσει σήμερα στην περιοχή των καθαρών, συγκεκριμένων αντικειμένων από τα οποία περιμένεις κάτι: από ένα κασόνι να βγη κάτι, από τον σωλήνα, από το κουτί».²⁷⁴

²⁷¹ Κώστας Τσόκλης. Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, 1971, κατάλογος έκθεση, ό.π.

²⁷² Λυδάκης, Στέλιος, *Έργα Κώστα Τσόκλη στο «Γκαίτε»*. Το απόκομμα με το σχετικό άρθρο, υπό τον τίτλο «Έργα Κώστα Τσόκλη στο Γκαίτε», ανευρέθηκε στο Αρχείο του Τελλογλείου Ιδρύματος Τεχνών και δεν έχει ταυτοποιηθεί μέχρι αυτή τη στιγμή. Αριθμός ευρετηρίου GR TITSpit f1026_80, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών.

²⁷³ Πάρλας, Κώστας, «Η επιτυχία είναι ένα πολύ γλιστερό, επικίνδυνο βάθρο. Ο Κώστας Τσόκλης σχολιάζει την τέχνη του και τον εαυτό του στις παραμονές της εκθέσεως του στο 'Γκαίτε'», *το Βήμα*, 1/1/1971.

²⁷⁴ Πάρλας, Κώστας, ό.π.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, δεν εντοπίζεται κάποια σαφής ή άμεση πολιτική τοποθέτηση στο έργο του Τσόκλη κατά την περίοδο που μας αφορά. Αντίθετα, η κριτική που άσκησε είχε έμμεσο και υπαινικτικό χαρακτήρα. Είναι σημαντικό να αναφερθούμε στην εγκατάσταση «Πληροφορίες» του 1972, όπου τοποθετεί τσαλακωμένες εφημερίδες μέσα σε ένα ξύλινο στηριγμένο στον τοίχο πλαίσιο. Εξίσου ενδεικτική περίπτωση αποτελεί και το έργο του «110 επιβάτες», το 1973, όπου και πάλι τοποθετεί τσαλακωμένα ή σκισμένα αποκόμματα εφημερίδων, ανάμεσα στα ζωγραφικά στοιχεία, στα οποία διακρίνονται τίτλοι, όπως «Ένα αυθεντικό ρεπορτάζ από την άλλη όχθη της επταετίας. Η χούντα τα 'σπάει'» (Εικόνα 25).²⁷⁵ Η ενσωμάτωση των εφημερίδων συνιστά μια στρατηγική έμμεσης πολιτικής αναφοράς, η οποία αποφεύγει τη ρητή καταγγελία και επιλέγει την υπαινικτική φόρτιση του υλικού. Οι εφημερίδες, αν και αποσπασμένες από τη χρηστική τους λειτουργία, διατηρούν το βάρος της επικαιρότητας και της ιδεολογικής σύγκρουσης, επιτρέποντας στον θεατή να ενεργοποιήσει το πολιτικό νόημα μέσα από τη διαδικασία της ανάγνωσης και της σύνδεσης.

Σύμφωνα με τη Στόικου, ο Τσόκλης επηρεάζεται από τις διαδηλώσεις, την πολιτική κατάσταση, τις διαμαρτυρίες των φοιτητών, τις βίαιες συγκρούσεις και τις επιθέσεις της αστυνομίας, τις ένοπλες δράσεις και τις δολοφονίες από τις αρχές.²⁷⁶ Όπως εύστοχα υπογραμμίζει η ίδια, ο Τσόκλης δεν εναντιώνεται στο καθεστώς με το εικαστικό του έργο, αντιθέτως επιλέγει να αναφερθεί και να ασκήσει κριτική μέσα από την ενσωμάτωση στοιχείων σε αυτό.²⁷⁷ Από τη μία χρησιμοποιεί εφημερίδες που παρά τον εφήμερο χαρακτήρα του χαρτιού, το περιεχόμενο είναι αιχμηρό, από την άλλη πειραματίζεται με υλικά, όπως τσιμέντο, πέτρες, σίδηρο και οπλισμένο σκυρόδεμα (béton armé) για την κατασκευή στηλών που εντάσσονται στο χώρο, υπαινισσόμενος την επιρροή του από την κατασκευή του Τείχους του Βερολίνου αλλά πιθανότατα και από την αρχιτεκτονική του κινήματος του Μπρουταλισμού που βασίστηκε στις θεωρίες του Le Corbusier ή και αντίστοιχα έργα του Wolf Vostell (Εικόνα 26).²⁷⁸

²⁷⁵ Στόικου, Ελεάνα ό.π., σ. 198.

²⁷⁶ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 246.

²⁷⁷ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 246.

²⁷⁸ Στόικου, Ελεάνα, ό.π., σ. 84.

Στο σημείο αυτό κρίνεται επιβεβλημένο να αναφερθούμε στην εύρεση μιας επιστολής του καλλιτέχνη από το Παρίσι με ημερομηνία Νοεμβρίου του 1972, που βρίσκεται στο Αρχείο του στο Ι.Σ.Ε.Τ. Στην επιστολή αναφέρει: «Θεωρώ τον εαυτό μου διεθνή καλλιτέχνη. Είθε το γεγονός πως είμαι Έλληνας να δίνει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα στη δουλειά μου. Δεν θέλησα ποτέ να αδιαφορήσω για το τι γίνεται δίπλα μου και να τραβήξω τον δικό μου δρόμο, μα δεν μπόρεσα να αποφύγω το να βλέπω με τα δικά μου μάτια αυτά που αφορούν όλους μας».²⁷⁹ Στο ίδιο πνεύμα, σχεδόν δέκα χρόνια αργότερα, σε συνέντευξή του στο περιοδικό *Σήμα Κινδύνου για τις τέχνες και τον πολιτισμό* ερωτώμενος για τη συνεργασία του με τον Χρήστο Ιωακειμίδη, δεν διστάζει να παραδεχτεί πως οι καλύτερες συμμετοχές του σε ομαδικές εκθέσεις οφείλονταν σε αυτόν αλλά και να εκφράσει την πικρία του για τη διακοπή της συνεργασίας τους. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ιωακειμίδης «θεωρεί πως δεν έχω να του προσφέρω ανταλλάγματα και συνεπώς με ξεχνά» υπογραμμίζοντας παράλληλα πως ο ίδιος δεν κάνει τίποτα παραπάνω από promotion.²⁸⁰

Συνοψίζοντας, η παράλληλη εξέταση των πρακτικών του Θόδωρου και του Κώστα Τσόκλη καθιστά δυνατή τόσο μια συγκριτική ανάγνωση των επιμέρους καλλιτεχνικών τους στρατηγικών, όσο και την ανάδειξη του Ινστιτούτου Γκαίτε ως καίριου θεσμικού πλαισίου μέσα στο οποίο αυτές μπόρεσαν να αναπτυχθούν και να γίνουν προσλήψιμες. Η «Ματράκ–Φαλλός» του Θόδωρου, όπως παρουσιάστηκε στο Ινστιτούτο Γκαίτε, δεν λειτουργεί απλώς ως γλυπτό αντικείμενο, αλλά ως πολυσήμαντο μέσο επικοινωνίας, ελέγχου και διαμεσολάβησης, ένας μηχανισμός ανάγνωσης και ενεργοποίησης της κοινωνικής πραγματικότητας, όπου η βία, η εξουσία, η μνήμη και η πολιτική συνυφαίνονται με την υλικότητα και τη χειρονομία της γλυπτικής, καθώς και με τη συμμετοχή του θεατή. Αντίστοιχα, η ενσωμάτωση εφημερίδων στο έργο του Τσόκλη συγκροτεί ένα ιδιότυπο διπλό επίπεδο επικοινωνίας: αφενός, οι εφημερίδες λειτουργούν ως εικαστικά υλικά, απογυμνωμένα από τη χρηστική τους λειτουργία, αφετέρου, διατηρούν το φορτίο του λόγου, της επικαιρότητας και των πολιτικών εντάσεων που φέρουν, ενεργοποιώντας μια διαδικασία υπαινικτικής και όχι άμεσης κριτικής της σύγχρονης πραγματικότητας.

²⁷⁹ Η επιστολή ανευρέθηκε στο πλαίσιο αυτοψίας στο Αρχείο του Ι.Σ.Ε.Τ. χωρίς στοιχεία αποδέκτη. Τσόκλης, Κώστας, *χειρόγραφο επιστολή*, 11/1972. Κωδικός ευρετηρίου AR0456_NT_08, ψηφιακό αποθετήριο. ΙΣΕΤ.

²⁸⁰ [Ανώνυμος], «Tsoclis», *Σήμα Κινδύνου για τις τέχνες και τον πολιτισμό*, Μάιος –Ιούνιος 1981, σ. 68-69. Αξίζει να σημειωθεί πως η συγκεκριμένη συνέντευξη του Τσόκλη βρέθηκε από τη γράφουσα στο αταξινόμητο και χωρίς αρίθμηση αρχείο του Χρήστου Ιωακειμίδη, Βιβλιοθήκη ΑΣΚΤ.

Και στις δύο περιπτώσεις, το μέσο παύει να είναι ουδέτερο και καθίσταται ενεργός συνδιαμορφωτής του νοήματος, αποκαλύπτοντας ότι η «γλώσσα» των υλικών, των χειρονομιών και των διαδικασιών μπορεί να καταστεί εξίσου εύλωτη και αποτελεσματική με μια ρητή πολιτική δήλωση.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά, στο πλαίσιο αυτό, ο ρόλος του Ινστιτούτου Γκαίτε, το οποίο ευνόησε μορφές τέχνης που αμφισβητούσαν το έργο τέχνης ως κλειστό, αυτόνομο αισθητικό αντικείμενο και ανέδειξε πρακτικές που μετατόπιζαν το ενδιαφέρον προς τη διαδικασία, τη σχέση και την εμπειρία. Μέσα από την προώθηση εγκαταστάσεων, συμμετοχικών δράσεων, τη χρήση καθημερινών ή «αντισθητικών» υλικών, καθώς και τη συνάντηση της εικαστικής πράξης με τον λόγο, το κείμενο, την περφόρμανς και την κριτική αυτοαναφορικότητα, το Ινστιτούτο κατέστη ένας χώρος όπου η ίδια η διαδικασία της επικοινωνίας, της πρόσληψης και της ερμηνείας του έργου τέχνης τίθεται στο επίκεντρο της καλλιτεχνικής εμπειρίας. Παράλληλα, από τη σύγκριση των περιπτώσεων του Θόδωρου και του Τσόκλη προκύπτει ότι το Ινστιτούτο δεν λειτούργησε ως φορέας επιβολής μιας ενιαίας αισθητικής ή πολιτικής γραμμής, αλλά ως πλαίσιο ανοχής και ενθάρρυνσης διαφορετικών στρατηγικών έμμεσης κριτικής: από την ενεργοποίηση του σώματος και της συμμετοχής του θεατή έως την ειρωνική αποδόμηση του λόγου της καλλιτεχνικής κριτικής και τη χρήση φορτισμένων υλικών. Υπό αυτή την έννοια, μπορεί να μελετηθεί ως ένας θεσμός που επέτρεψε την πολιτικοποίηση της μορφής, των υλικών και των διαδικασιών της τέχνης, χωρίς να μετατραπεί σε χώρο ρητής πολιτικής αντιπαράθεσης, συμβάλλοντας καθοριστικά στη διαμόρφωση ενός πεδίου κριτικού στοχασμού εντός των περιοριστικών συνθηκών της περιόδου.

3.4. Η περίπτωση του Παντελή Ξαγοράρη

Στο έργο του Παντελή Ξαγοράρη επιχειρείται ο συγκερασμός της εικαστικής τέχνης με τη μαθηματική σύλληψη, την τεχνολογική πρόοδο και τις αρχές της επιστημονικής παρατήρησης. Η περίπτωσή του κρίνεται ως μοναδική και δεν θα μπορούσε να συσχετιστεί με την εικαστική παραγωγή των υπόλοιπων καλλιτεχνών που εξετάζονται στην παρούσα εργασία, και ως εκ τούτου μελετάται μεμονωμένα. Σε αντίθεση με τους υπόλοιπους καλλιτέχνες που εξετάζονται, των οποίων το έργο αναπτύσσεται κυρίως μέσα από μορφικές, υλικές ή συμμετοχικές στρατηγικές έμμεσης πολιτικής κριτικής, ο Ξαγοράρης προσεγγίζει την καλλιτεχνική παραγωγή μέσω μιας συστηματικής διερεύνησης των δομικών σχέσεων ανάμεσα στην τέχνη, τα μαθηματικά και την επιστημονική σκέψη. Ταυτόχρονα, ο Ξαγοράρης αποτελεί μια ξεχωριστή μορφή εξαιτίας των εκτεταμένων θεωρητικών του αναζητήσεων και των κειμένων που δημοσιεύει καθ' όλη την υπό εξέταση περίοδο. Υπό αυτή την έννοια, η περίπτωση του δεν λειτουργεί συγκριτικά, αλλά παραδειγματικά, αναδεικνύοντας ένα διαφορετικό παράδειγμα καλλιτεχνικής νεωτερικότητας.

Πιο συγκεκριμένα, έχοντας σπουδάσει ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και μαθηματικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, ο Ξαγοράρης συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις και διαγωνισμούς σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950. Κατά την περίοδο 1967-1968, υπέγραψε άρθρο με τον τίτλο «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», στο περιοδικό *Χρονικά Αισθητικής*, που παρουσίαζε στοιχεία άτυπου μανιφέστου και αποτέλεσε τη βάση για τη μελέτη που θα εκδώσει μερικά χρόνια αργότερα.²⁸¹ Το άρθρο διατηρείται στο Αρχείο του Σπητέρη στο Τελλόγλειο Ίδρυμα και ήδη στην εισαγωγή του, ο ίδιος επισημαίνει την τάση της σύγχρονης τέχνης προς την αφαιρετική διαδικασία και τη δημιουργία μέσα από την υποβολή των γεωμετρικών σχημάτων (π.χ. κύβος) ως αντίδραση στις νατουραλιστικές απεικονίσεις. Παράλληλα, υποστηρίζει ότι οι σχέσεις μαθηματικών και τέχνης έχουν τις ρίζες τους στην αρχαιότητα, ανατρέχοντας στους προσωκρατικούς φιλοσόφους, ενώ παραπέμπει σε κείμενο του Paul Valéry, στο οποίο περιγράφεται ένας διάλογος του Σωκράτη με τον Φαίδρο (*Ο Ευπαλίνος ή Ο αρχιτέκτων*) για να καταδείξει τις θεωρητικές αναζητήσεις τους για τη σχέση

²⁸¹ Βλ. Ξαγοράρης, Παντελής, «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», *Χρονικά Αισθητικής*, τ. 6-7, 1967-1968.

γεωμετρικών σχημάτων και τεχνών.²⁸² Στο πλαίσιο αυτό, ερμηνεύει τη σύγχρονη γλυπτική (αναφερόμενος κυρίως στη σχολή των Ρώσων κονστρουκτιβιστών και στους Naum Gabo και Antoine Pevsner) ανιχνεύοντας μια ομοιότητα ανάμεσα στις επιταγές του «Ρεαλιστικού Μανιφέστου» (1920) για την αναγκαιότητα της επικράτησης των μορφών του χώρου και του χρόνου και στο ιδανικό του Αριστοτέλη για τάξη και ευμετρία²⁸³ ιδανικό του Αριστοτέλη για τάξη και ευμετρία.

Την 1^η Μαρτίου του 1967, σχεδόν ταυτόχρονα με τη διεξαγωγή της έκθεσης Βερολίνο-Βερολίνο στο Ζάππειο, ο Ξαγοράρης παρουσίασε στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο του Κωνσταντίνου Δοξιάδη την έκθεση «Μετασχηματισμοί», στην οποία επιχειρείται συν τοις άλλοις, η ενσωμάτωση του ήχου. Επρόκειτο για έργα πλαστικής και εικαστικά έργα «σχεδίων και πινάκων, που βασίζονταν σε μαθηματικές έννοιες».²⁸⁴ Η έκθεση αυτή δεν μπορεί να αναγνωστεί αποκλειστικά ως εικαστικό γεγονός, αλλά ως μια σύνθετη διαθεματική παρέμβαση, η οποία εγγράφεται στο πλαίσιο της μεταπολεμικής αισιοδοξίας για τη σύζευξη τέχνης, επιστήμης και τεχνολογίας. Ταυτόχρονα, η επιλογή του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου ως τόπου παρουσίασης δεν είναι τυχαία, καθώς συνδέει άμεσα το έργο του Ξαγοράρη με ένα περιβάλλον τεχνοκρατικού εκσυγχρονισμού και ορθολογικού σχεδιασμού, στο οποίο η τέχνη λειτουργεί ως οπτικοποίηση επιστημονικών αρχών και όχι ως χώρος πολιτικής αντιπαράθεσης.

Ο ίδιος, σε επιστολή, που έγραψε στις 28 του ίδιου μήνα και ανευρέθηκε στο Τελλόγλειο Ίδρυμα, έχοντας ως αποδέκτη τον Τώνη Σπητέρη, περιγράφει την πορεία της δουλειάς του και τις θεωρητικές του αναζητήσεις. Γράφει: «Όπως θα θυμάστε άρχισα με μια εξπρεσιονιστική τεχνική (ύστερα από μία σχετικά σύντομη θητεία στην ακαδημαϊκή τεχνοκρατία), με κύρια θέματα πορτραίτα, φιγούρες και τοπεία (1957-59). Λίγο αργότερα συνέχισα με κύριο θέμα τους κορμούς δέντρων, διάφορες αφαιρετικές προσπάθειες, εντάσσοντας στις μορφές αφηρημένα στοιχεία (1960-62). Παράλληλα, οι θεωρητικές μου αναζητήσεις στις σχέσεις των μαθηματικών μορφών και των πλαστικών τεχνών, με προετοίμασαν εσωτερικά και με τον καιρό μου δημιούργησαν μια έντονη επιθυμία, που αργότερα έγινε ακατανίκητη ανάγκη να πειραματιστώ στην περιοχή των καθαρών μορφών της γεωμετρίας. Αναχωρώντας

²⁸² Ξαγοράρης, Παντελής, «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», ό.π., σ. 108-109.

²⁸³ Ξαγοράρης, Παντελής, «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», ό.π., σ. 111.

²⁸⁴ [Ανώνυμος], «Ηλεκτρονική ζωγραφική. Πρωτότυπος έκθεσις» *Μεσημβρινή*, 28/2/1967.

από διάφορες γεωμετρικές μορφές (ενδογενείς, κυλισιγενείς, εκ περιστροφής κ.ά.), με διαδοχικούς μετασχηματισμούς κατέληξα σε μορφές που χωρίς να είναι μαθηματικές είναι έννομες γιατί διατηρούν ορισμένες σχέσεις με τον αρχικό νόμο, του οποίου είναι παράγωγα».²⁸⁵

Ως εκ τούτου, και ανατρέχοντας στον κατάλογο της έκθεσης, που φυλάσσεται στο Αρχείο Εθνικής της Πινακοθήκης, τα ζωγραφικά έργα και τα σχέδια εμφανίζονται κατηγοριοποιημένα σε πέντε ομάδες (α. σμήνη ευθειών, β. σμήνη καμπυλών, γ. κυλισιγενή συμπλέγματα, δ. μετασχηματισμοί, ε. συνθέσεις με αλγεβρικές καμπύλες) και τα έργα πλαστικής, καταμεμημένα σε πέντε περιοχές (Εικόνα 27).²⁸⁶ Πιο συγκεκριμένα, η Περιοχή Α' «ευθειογενείς» αποτελούταν από τέσσερα έργα από μέταλλο, νάιλον και μπρούντζο, η Περιοχή Β' «στερεά εκ περιστροφής» από πέντε έργα όπου κυριαρχούσε το ξύλο και η Περιοχή Γ' «επιφάνειες ελάχιστου εμβαδού», αποτελούνταν από σύνθεση επιφανειών με χρησιμοποίηση υγρών υμενίων, που βασιζόταν στον πολυεστέρα. Η Περιοχή Δ' «Τοπολογικά συμπλέγματα – Ταινίες και κόμβοι» αποτελούταν από 9 έργα (7 από πλεξιγκλάς, 1 από πολυεστέρα και 1 συνεκτικό δεσμό από ξύλο), ενώ η Περιοχή Ε' «Διάφορα θεωρητικά στοιχεία και πληροφορίες» αποτελούταν από φωτογραφίες μαθηματικών σχεδίων, θεωρητικές εργασίες και δημοσιεύσεις του Ξαγοράρη.²⁸⁷ Μεταξύ αυτών είχαν τοποθετηθεί και σχέδια μαθηματικών καμπυλών, που είχαν δημιουργηθεί σε ηλεκτρονικό υπολογιστή, σχεδιασμένα για την εταιρία Μπόινγκ και βασιζόταν σε υπολογισμούς του Κωνσταντίνου Γούδα.²⁸⁸ Επιπλέον, η έκθεση, που χαρακτηρίστηκε ως «σύνθετη καλλιτεχνική εκδήλωση» συναποτελούταν από μια παρουσίαση πρωτότυπης ηλεκτρονικής μουσικής του μουσικοσυνθέτη Μιχάλη Αδάμη (1929-2013), σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση, υπό τον ίδιο τίτλο.²⁸⁹

²⁸⁵ Ξαγοράρης, Παντελής, *Επιστολή προς Τώνη Σπητέρη*, 28 Μαρτίου 1967. Αριθμός ευρετηρίου GR TTSPit f709_5, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών.

²⁸⁶ Σύνθετη καλλιτεχνική εκδήλωση με τίτλο *Μετασχηματισμοί*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα: Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, 1 Μαρτίου 1967. Πηγή: Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου.

²⁸⁷ [Ανώνυμος], «Ηλεκτρονική ζωγραφική. Πρωτότυπος έκθεσις» *Μεσημβρινή*, 28/2/1967.

²⁸⁸ [Ανώνυμος], «Ζωγραφικά έργα με ερμηνείες μαθηματικές», *Μεσημβρινή*, 24 Φεβρουαρίου 1967.

²⁸⁹ Από την κριτικογραφία και τα ρεπορτάζ της εποχής πληροφορούμαστε ότι «Το βασικό ηχητικό υλικό κατασκευάσθη στο Μουσικό Ηλεκτρονικό Στούντιο του Πανεπιστημίου του Μπραντάις στις Ηνωμένες Πολιτείες και πήρε την τελική του μορφή στην Αθήνα». Βλ. Θάλεια Σπηλιάκου, «Τέχνη και Μαθηματικά: Επικίνδυνο ζευγάρι», *Έθνος*, 4/3/1967.

Πέρα από την καλλιτεχνική της υπόσταση, η έκθεση αποτέλεσε και μια πολιτιστική επίδειξη του τεχνολογικού δυναμικού της εποχής. Η χρήση της ηλεκτρονικής μουσικής και του υπολογιστή συνδέει την εικαστική παραγωγή με την τεχνοεπιστημονική προοπτική, καθιστώντας την τέχνη έναν τόπο όπου η τεχνολογία γίνεται αισθητική και η αισθητική τεχνολογία, δηλαδή μια μορφή σύγχρονης πολιτιστικής ταυτότητας. Ως αποτέλεσμα, το έργο του Ξαγοράρη, παρά την έντονα θεωρητική του βάση, καθίσταται, επίσης, και δείκτης γεωπολιτικής σημασίας, εντασσόμενος στην ευρύτερη στρατηγική προβολής της τεχνοεπιστημονικής πρωτοπορίας στον δυτικό κόσμο. Υπό αυτή τη σκοπιά, η χρήση του υπολογιστή και της ηλεκτρονικής μουσικής δεν αποτελεί απλώς αισθητική καινοτομία, αλλά εγγράφεται σε μια ευρύτερη ψυχροπολεμική αφήγηση, όπου η τεχνολογία λειτουργεί ως δείκτης προόδου, εκσυγχρονισμού και πολιτιστικής υπεροχής.

Σε σχετική ανταπόκριση στον Τύπο, γίνεται λόγος για «μια προσπάθεια που γίνεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα, σ' αυτή τη μορφή συνδυασμένης παρουσιάσεως εικαστικών τεχνών, μουσικής και μαθηματικών με έργα ειδικά δημιουργημένα, που θέτουν θέματα προβληματισμού στις σχέσεις τεχνικής και επιστήμης, εμφανίζοντας παράλληλα και θετικές επιτεύξεις».²⁹⁰ Βέβαια, ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της έκθεσης δεν ήταν δυνατόν να γίνει καθολικά κατανοητός και προκάλεσε προβληματισμούς σε κοινό και καλλιτέχνες, σύμφωνα με την κριτικογραφία της εποχής. Ειδικότερα, η Ελένη Βακαλό υπογράμμισε, ανατρέχοντας σε παραδείγματα κονστρουκτιβιστών καλλιτεχνών όπως οι Gabo και Pevsner, ότι η έκθεση δεν κατόρθωσε ακριβώς να επιτύχει αξιώσεις συνένωσης των μορφών της τέχνης με αυτές της επιστήμης και της τεχνολογίας. Σημειώνει: «Λίγες μορφές του θα μπορούσαν να σταθούν αυτόνομα χωρίς τη σύνδεση με τις προτάσεις του, και αυτές σαν πρώτα δείγματα».²⁹¹ Ταυτόχρονα, η Έφη Ανδρεάδη αναγνώρισε μεν στην έκθεση «τη συγκεκριμενοποίηση των υπολογισμών» του Ξαγοράρη, αλλά ταυτόχρονα τόνισε ότι «για τον θεατή δεν κατορθώνουν να πάρουν πάντα μια μορφή αισθητικά ικανοποιητική».²⁹² Ο Ξαγοράρης, σε σχετική συνέντευξη απάντησε στις επικρίσεις, επισημαίνοντας ότι «Ήταν πολύ φυσικό για αυτούς [τους καλλιτέχνες] και κάτι που το περίμενα. Γι' αυτούς υπήρχε δυσκολία κατανόησης των προθέσεων της εργασίας

²⁹⁰ [Ανόνομος], «Ζωγραφικά έργα με ερμηνείες μαθηματικές», ό.π.

²⁹¹ Βακαλό, Ελένη, «Νέοι τόνοι στην Τέχνη β'», *Εικαστικές Τέχνες*, 24/3/1967.

²⁹² Ανδρεάδη, Έφη, «Αθηναϊκές Εκθέσεις», *Το Βήμα*, 7/3/1967.

μου, που οφείλεται σε άγνοια της αισθητικής σημασίας των μαθηματικών μορφών».²⁹³

Το 1971 αποτελεί μια σημαντική χρονιά αναφορικά με την παρουσία του καλλιτέχνη στην εγχώρια καλλιτεχνική ζωή, αλλά και με τη δική μας εργασία. Στις 28 Ιανουαρίου ο Ξαγοράρης παρουσιάζει στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε την ατομική έκθεση «Μετασχηματισμοί 2», ως συνέχεια της έκθεσης «Μετασχηματισμοί», του 1967 (Εικόνα 28), όπως αναφέρει ο ίδιος σε σημείωμά του που βρέθηκε στο αρχείο του, χαρακτηριστικά γράφει:

«Στα χρόνια που πέρασαν από τότε [«Μετασχηματισμοί», Α.Τ.Ι., Μάρτιος 1967] συνέχισα την έρευνά μου προσπαθώντας να δημιουργήσω ένα «σύστημα», μια πνευματική πειθαρχία, με τη χρησιμοποίηση στη σύνθεση των έργων μου γεωμετρικών και μαθηματικών εννοιών, όπως π.χ. του μετασχηματισμού, της ομάδος κ.λ.π. αναχωρώντας πάντοτε από θεωρητικές βάσεις».²⁹⁴

Η έκθεση διαδέχτηκε εκείνη του Τσόκλη, που είχε πραγματοποιηθεί τον ίδιο μήνα. Τα εκτεθειμένα έργα χωρίστηκαν σε πέντε ομάδες υπό συγκεκριμένους τίτλους, εμπνευσμένους από τον Πλάτωνα, τον Πυθαγόρα και τον Παρμενίδη.²⁹⁵ Η συγκεκριμένη παρουσίαση δεν συνιστούσε απλώς μια ακόμη εκθεσιακή δραστηριότητα, αλλά θα μπορούσε να ενταχθεί σε ένα ευρύτερο πλαίσιο θεσμικής στήριξης και θεωρητικού διαλόγου που καλλιεργούσε το Ινστιτούτο Γκαίτε την περίοδο εκείνη. Για ακόμη μια φορά το Ινστιτούτο επιχειρεί να λειτουργήσει ως καίριος θεσμός προβολής και νομιμοποίησης της διαθεματικής πρακτικής στον ελληνικό χώρο, προσφέροντάς στον καλλιτέχνη ένα πλαίσιο ανοιχτό στον πειραματισμό και στον θεωρητικό διάλογο μεταξύ τέχνης, επιστήμης και φιλοσοφίας, σε αντίθεση με την επιφυλακτικότητα που επέδειξε η εγχώρια κριτική τέσσερα χρόνια νωρίτερα.

²⁹³ Δεληγιάννης, Ανδρ., «Π. Ξαγοράρης. Μια 'ιδιότυπη ζωγραφική πάνω σε γεωμετρικές αρχές», *Έθνος*, 24/3/1967.

²⁹⁴ Ξαγοράρης, Παντελής, αταξινόμητο και αναρίθμητο απόκομμα που βρέθηκε μέσα στο αρχείο του καλλιτέχνη, ΕΜΣΤ.

²⁹⁵ Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί 2*, κατάλογος έκθεσης, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Φεβρουάριος 1971. Αριθμός ευρετηρίου: EXH01944_C_02, ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.

Σε κείμενό του στον κατάλογο της έκθεσης, που διατηρείται στο Αρχείο του Ι.Σ.Ε.Τ., ο Δημήτρης Α. Φατούρος ερμηνεύει το σύνολο των έργων ως «μια προσπάθεια εξανθρωπισμού της τεχνολογίας», επισημαίνοντας ότι πρόκειται για «τον μοναδικό Έλληνα καλλιτέχνη που με συστηματικό τρόπο και συνέπεια χρησιμοποιεί πραγματικά τα μαθηματικά, σαν μέθοδο κατασκευής του έργου ή σαν ερεθίσματα για έργα οπτικής οργανώσεως».²⁹⁶ Παράλληλα, ο ίδιος ο καλλιτέχνης, θα σημειώσει σχετικά με τη συγκεκριμένη έκθεση: «Στα χρόνια που πέρασαν από τότε συνέχισα την έρευνά μου προσπαθώντας να δημιουργήσω ένα ‘σύστημα’ μια πνευματική πειθαρχία, με τη χρησιμοποίηση στη σύνθεση των έργων μου γεωμετρικών και μαθηματικών εννοιών, όπως π.χ. του μετασχηματισμού, της ομάδος κλπ., αναχωρώντας πάντοτε από θεωρητικές βάσεις».²⁹⁷

Επιπλέον, ο Ξαγοράρης έδωσε, στις 5 Φεβρουαρίου, μια διάλεξη στο Εργαστήρι υπό τον τίτλο «Νεοκονστρουκτιβιστικές τάσεις και μορφές», ενώ προηγήθηκε εισηγητική ομιλία του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου.²⁹⁸ Εντοπίζοντας στο αρχείο του Ι.Σ.Ε.Τ., το πρόγραμμα εκδηλώσεων που εξέδωσε το Ινστιτούτο, αναφέρεται ότι στο πλαίσιο της ομιλίας του, ο καλλιτέχνης, μεταξύ άλλων, θα καταπιαστεί με «την εξέλιξη και τις νέες τάσεις του κονστρουκτιβισμού, τις θεωρητικές βάσεις της δουλειάς του και την έννοια της συμμετρίας» (Εικόνα 29, Εικόνα 30).²⁹⁹

Επιπλέον, στο πλαίσιο αυτοψίας στο αρχείο του Τελλόγλειου Ιδρύματος, εντοπίστηκε ακόμη μια επιστολή του Ξαγοράρη προς Τώνη Σπητέρη τον Νοέμβρη της ίδιας χρονιάς. Ο Ξαγοράρης αναφέρεται σε δύο ομαδικές εκθέσεις: *Τα Πλαστικά στην Τέχνη*³⁰⁰ στην Ελληνοαμερικάνικη Ένωση και *Η Τέχνη των Υπολογιστών*³⁰¹ σε

²⁹⁶ Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί 2*, κατάλογος έκθεσης, ό.π.

²⁹⁷ Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί 2*, κατάλογος έκθεσης, ό.π.

²⁹⁸ Το κείμενο της διάλεξης του Ξαγοράρη, δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Δημιουργίες*. Βλ. Ξαγοράρης Παντελής, «Νεοκονστρουκτιβιστικές τάσεις και μορφές», *Δημιουργίες*, τχ. 11-12, σ. 142-176.

²⁹⁹ Goethe-Institut Athen 1/71, πρόγραμμα εκδηλώσεων, Αθήνα, Ινστιτούτο Γκαίτε, 1971, σ.5. Αριθμός ευρετηρίου IN0031_VAR_03, ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.

³⁰⁰ Στην ομαδική έκθεση που εγκαινιάστηκε στις 22 Σεπτεμβρίου 1971 στην Ελληνοαμερικάνικη Ένωση συμμετείχαν οι καλλιτέχνες: Νέλλα Γκόλαντα, Διοχάντη, Όπυ Ζούνη (Σαρπάκη), Νίκη Καναγκίνη, Βασίλης Κυπραίος, Βαγγέλης Μουστάκας, Μπία Ντάβου, Παντελής Ξαγοράρης, Κοσμάς Ξενάκης, Ρένα Παπασπύρου, Μανώλης Πηλαδάκης, Γιώργος Τούγιας, Σωσώ Χουτοπούλου-Κονταράτου. Ξαγοράρης, Παντελής, *Επιστολή προς τον Τώνη Σπητέρη*, 10 Νοεμβρίου 1971. Αριθμός ευρετηρίου GR TITSpit f709_8, Τελλόγλειο ίδρυμα Τεχνών.

³⁰¹ Το έργο του Ξαγοράρη παρουσιάστηκε σε σειρά εκδηλώσεων με τίτλο *Κυβερνητική και Τέχνη* σε διοργάνωση του Ιδρύματος Γκαίτε και του Αθηναϊκού κέντρου οικιστικής του Ιδρύματος Δοξιάδη, παράλληλα με την έκθεση *Η τέχνη των υπολογιστών*. Σύμφωνα με τον Σταμάτη Σχιζάκη, η έκθεση

συνδιοργάνωση του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου και του Ινστιτούτου Γκαίτε.³⁰² Αναφορικά με τη δεύτερη, ο Ξαγοράρης σημειώνει: «Επίσης, μετείχα στην έκθεση *Τέχνη των Υπολογιστών* με σχέδια που έγιναν για πρώτη φορά στην Ελλάδα, με τη βοήθεια ηλεκτρονικού υπολογιστή τύπου UNIVAC 1107 του κέντρου ηλεκτρονικών υπολογιστών Δοξιάδη».³⁰³

Αναφορικά με την έκθεση *Τα Πλαστικά στην Τέχνη*, η οποία παρουσιάστηκε στην Ελληνοαμερικανική Ένωση το φθινόπωρο του 1971 και αποτέλεσε συνδιοργάνωση της Αμερικανικής Πρεσβείας, της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης και της εταιρείας Arco, στο αρχείο του καλλιτέχνη εντοπίζεται η επιστολή ενημέρωσής του για την επιλογή της συμμετοχής του τον Απρίλιο του ίδιου έτους.³⁰⁴ Τον Σεπτέμβριο, το USIS του απέστειλε νέα επιστολή, με την οποία του ζητούσε να υποβάλει το βιογραφικό του σημείωμα για τις ανάγκες του καταλόγου της έκθεσης.³⁰⁵

Ανατρέχοντας σε σχετική επιστολογραφία που εντοπίσαμε στο αρχείο του ΕΜΣΤ, μεταξύ του Ξαγοράρη και της γερμανικής υπηρεσίας ακαδημαϊκών ανταλλαγών (αναγράφεται ως *Deutscher Akademischer Austauschdienst*) πληροφορούμαστε ότι ο καλλιτέχνης είχε υποβάλει αίτηση το 1973 ώστε να του χορηγηθεί η υποτροφία της DAAD, αλλά δεν επιλέχτηκε από την επιτροπή.³⁰⁶ Η συγκεκριμένη επιστολή αποτελεί ένα σημαντικό τεκμήριο για την έρευνά μας, αφού δηλώνεται ότι βασική αιτία για τη μη αποδοχή της υποτροφίας αποτέλεσε ο αυξημένος αριθμός συμμετοχών για εκείνη τη χρονιά. Μάλιστα γίνεται λόγος για «πολύ περιορισμένο αριθμό διαθέσιμων θέσεων» και «σημαντικά αυξημένο ενδιαφέρον». Σαφέστατα, κάτι τέτοιο παραμένει σε γραφειοκρατικό επίπεδο και δεν

αποτελούσε τμήμα της έκθεσης *Computerkunst – Impulse* που πρωτοπαρουσιάστηκε στην *Kunstverein München* το 1970 σε επιμέλεια Käthe Clarissa Schröder. Σταμάτης Σχιζάκης, «Σχεδιογραφώντας. Επανεξετάζοντας τη λογική και την επεξεργασία στο έργο του Παντελή Ξαγοράρη», στο: Σταμάτιος Σχιζάκης, Μάνθος Σαντορινάιος, Σταυρούλα Ζώη, *Αφιέρωμα στον Παντελή Ξαγοράρη*, Αθήνα: Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2020. σ. 12.

³⁰² *Επιστολή του Παντελή Ξαγοράρη προς τον Τώνη Σπητέρη*, 10 Νοεμβρίου 1971, ό.π.

³⁰³ Παντελής Ξαγοράρης, *Επιστολή προς Τώνη Σπητέρη*, 10 Νοεμβρίου 1971, ό.π.

³⁰⁴ Embassy of the United States of America, *APCO Fellowships*, 1971. Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), Υποφ. 010/3256, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

³⁰⁵ Usis, *APCO Fellowships*, 1971. Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), Υποφ. 010/3256, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

³⁰⁶ Βλ. Voigt, I. A. Gabriele, *Επιστολή προς Παντελή Ξαγοράρη*, 2 Ιανουαρίου 1973. Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), Υποφ. 010/3267, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και Schulte, Hansgerd, *Επιστολή προς Παντελή Ξαγοράρη*, 25 Απριλίου 1973. Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), Υποφ. 010/3267, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

επιτρέπει την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων.³⁰⁷ Ωστόσο, την περίοδο 1973-1974 ο Ξαγοράρης εργάστηκε στο Centre for Advanced Visual Studies (Κέντρο Προωθημένων οπτικών-Εικαστικών Σπουδών (C.A.V.S.) του MIT, διερευνώντας τις αναζητήσεις του σχετικά με τις σχέσεις ανάμεσα στην τέχνη και τη μαθηματική σύλληψη, με υποτροφία του Ιδρύματος Ford.

Στο αρχείο του καλλιτέχνη δεν εντοπίστηκαν περαιτέρω στοιχεία σχετικά με τη χορήγηση της συγκεκριμένης υποτροφίας στο MIT. Ωστόσο, η συμμετοχή του στην έκθεση *Τα Πλαστικά στην Τέχνη* το φθινόπωρο του 1971, σε συνδυασμό με τη βεβαίωση που του παρείχε τον Ιανουάριο 1973³⁰⁸ ο Gyorgy Kepes, διευθυντής του Κέντρου Προωθημένων Οπτικών και Εικαστικών Σπουδών του MIT, ενδέχεται να συνέβαλαν καθοριστικά στην επιλογή του.

Η σύγκριση των δύο θεσμικών στάσεων καθιστά σαφές ότι η αποδοχή ή η απόρριψη της καλλιτεχνικής δημιουργίας δεν συνδέεται αποκλειστικά με την αισθητική της αξία, αλλά με τον βαθμό στον οποίο αυτή ευθυγραμμίζεται με τις κυρίαρχες γεωπολιτικές και ιδεολογικές αφηγήσεις. Ενώ στην ευρωπαϊκή περίπτωση η καλλιτεχνική δημιουργία εξακολουθεί να αντιμετωπίζεται με όρους ελεγχόμενης νεωτερικότητας, στις Ηνωμένες Πολιτείες προωθείται ένα μοντέλο τέχνης άρρηκτα συνδεδεμένο με την τεχνολογία, την καινοτομία και την επιστημονική έρευνα, στοιχεία που λειτουργούν ως συμβολικοί δείκτες προόδου και δημοκρατικού εκσυγχρονισμού. Υπό αυτή την έννοια, η περίπτωση του Ξαγοράρη αποκαλύπτει αφενός τις θεσμικές ανισότητες που διαμορφώνουν τις διεθνείς καλλιτεχνικές διαδρομές, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη της επιστήμης και των μαθηματικών καθίσταται αντικείμενο πολιτικής διαχείρισης στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου. Η τελική του ένταξη στο αμερικανικό ερευνητικό περιβάλλον μαρτυρά τη μετατόπιση του κέντρου βάρους της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την ευρωπαϊκή καλλιτεχνική παράδοση προς ένα τεχνοεπιστημονικό, αμερικανικό παράδειγμα, στο

³⁰⁷ Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), *Επιστολή προς τον Παντελή Ξαγοράρη σχετικά με την απόρριψη της αίτησης στο Berliner Künstlerprogramm*, 25 Απριλίου 1973. Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), A/A 3267, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

³⁰⁸ Gyorgy Kepes, Βεβαίωση Πανεπιστημίου Μασαχουσέτης στον Παντελή Ξαγοράρη, 08/01/1973. . Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), Υποφ. 010/3549, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

οποίο η τέχνη λειτουργεί ταυτόχρονα ως πεδίο γνώσης και ως εργαλείο πολιτιστικής ισχύος.

Συνολικά, η πορεία του Ξαγοράρη αποτυπώνει μια αδιάλειπτη προσπάθεια σύνδεσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τη μαθηματική σκέψη, την τεχνολογική εξέλιξη και τη θεωρητική έρευνα. Μέσα από τις εκθέσεις, τα κείμενα και τα πειραματικά του έργα, ο καλλιτέχνης διαμόρφωσε ένα ιδιότυπο πεδίο αναφοράς που υπερέβαινε τις παραδοσιακές κατηγορίες της ελληνικής εικαστικής παραγωγής. Έτσι, η συμβολή του καθίσταται ιδιαίτερα σημαντική, καθώς εισάγει ένα νέο υπόδειγμα σύγχρονης δημιουργίας όπου η τέχνη λειτουργεί ως τόπος συνάντησης επιστήμης, θεωρίας και αισθητικής πειθαρχίας.

Συμπεράσματα

Η παρούσα διπλωματική εργασία επιχείρησε να διερευνήσει την πολιτιστική πολιτική του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών στην Ελλάδα κατά την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών, όχι ως ένα περιφερειακό επεισόδιο της εγχώριας καλλιτεχνικής ιστορίας, αλλά ως ένα σύνθετο πεδίο θεσμικών πρακτικών, διαπολιτισμικών διαμεσολαβήσεων και ιδεολογικών διακυβευμάτων, το οποίο εγγράφεται οργανικά στη λογική της ψυχροπολεμικής πολιτιστικής διπλωματίας. Η έρευνα βασίστηκε σε αρχειακά τεκμήρια (καλλιτεχνικά αρχεία, αρχεία επιμελητών, προσκλήσεις, αφίσες, καταλόγους εκθέσεων, διοικητικά έγγραφα, αλληλογραφία καλλιτεχνών, προγράμματα εκδηλώσεων), τα οποία αποτέλεσαν πρωτογενές υλικό που επέτρεψε τη χαρτογράφηση των μηχανισμών επιλογής, πλαισίωσης και νομιμοποίησης της καλλιτεχνικής παραγωγής συγκεκριμένων δημιουργών μέσα σε ένα καθεστώς περιορισμών, αλλά και μέσα σε ένα διεθνές σύστημα προσπάθειας παραγωγής πολιτιστικής ισχύος.

Η ποιοτική ανάλυση των τεκμηρίων επιβεβαίωσε την κεντρική υπόθεση της εργασίας, ότι το Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών οφείλει να κατανοηθεί πρωτίστως ως θεσμός-διαμεσολαβητής: ένας κόμβος που συνέδεσε τους υπό μελέτη Έλληνες καλλιτέχνες με τα δυτικογερμανικά και ευρύτερα δυτικά δίκτυα, ρύθμιζε όρους ορατότητας και κινητικότητας, παρήγαγε πλαίσιο πρόσληψης και, τελικά, συνέβαλε στη συγκρότηση της ιστορικά αναγνώσιμης και αναγνωρίσιμης εικόνας του ως καταφύγιο της ελεύθερης καλλιτεχνικής παραγωγής και έκθεσης. Η έρευνα απέδειξε ότι το Ινστιτούτο Γκαίτε ξεπέρασε τη λειτουργία ενός εκθεσιακού χώρου «αντιστασιακής τέχνης» αποτελώντας έναν θεσμικό μηχανισμό πολιτιστικής πολιτικής, του οποίου η δράση υπήρξε κατεξοχήν πολιτική ακριβώς επειδή οργανωνόταν στο επίπεδο της διαμεσολάβησης.

Η ανακεφαλαίωση των επιμέρους κεφαλαίων επιτρέπει να συγκροτήσουμε μια ενιαία ερμηνευτική εικόνα. Αρχικά, το θεωρητικό και ιστορικό πλαίσιο κατέστησε σαφές ότι η πολιτιστική πολιτική δεν αποτελεί ουδέτερη κατηγορία, αλλά ένα σύνολο πρακτικών που σχετίζονται με τη διαχείριση συμβολικού κεφαλαίου και με την προσπάθεια νομιμοποίησής του σε διεθνές επίπεδο. Στο ψυχροπολεμικό περιβάλλον, ο πολιτισμός, και ειδικότερα η σύγχρονη τέχνη της περιόδου, αποτέλεσε προνομιακό πεδίο ήπιας ισχύος, όπου οι αξίες της ελευθερίας, της ατομικής

αυτονομίας και του πλουραλισμού μπορούσαν να επιτελεστούν ως μορφές υπεροχής. Σε αυτό το πλαίσιο, η Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας, επιδιώκοντας να επαναπροσδιορίσει τη διεθνή εικόνα της μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και να εδραιώσει την ταυτότητά της ως δημοκρατικού κράτους της Δύσης, ανέπτυξε θεσμούς και δίκτυα πολιτιστικής παρουσίας στο εξωτερικό. Συνεπώς, το Ινστιτούτο Γκαίτε, ακολουθώντας τις πολιτικές κατευθύνσεις της ΟΔΓ, δεν περιορίστηκε απλώς στην προβολή της ελληνικής «εθνικής κουλτούρας», αλλά ενσωμάτωσε ενεργά πρακτικές που παρήγαγαν σχέσεις, εξαρτήσεις, ανταλλαγές και –το σημαντικότερο– σχήματα αξιολόγησης και εγκυρότητας. Η στρατηγική του Ιδρύματος Ford εντάσσεται ακριβώς σε αυτή τη διαδικασία. Η φιλανθρωπική του δράση δεν μπορεί να αποσπαστεί από το ευρύτερο πλαίσιο της αμερικανικής πολιτιστικής διπλωματίας. Μέσα από τη χρηματοδότηση καλλιτεχνικών ανταλλαγών, περιοδικών, πανεπιστημιακών προγραμμάτων και διατλαντικών δικτύων διανοουμένων, συγκροτήθηκε ένας θεσμικός μηχανισμός παραγωγής συναίνεσης. Η επίφαση θεσμικής αυτονομίας προσέδιδε αξιοπιστία σε μια διαδικασία που, παρά τις διαφοροποιήσεις και τις εσωτερικές εντάσεις, συνέκλινε προς την ενίσχυση ενός φιλελεύθερου, αντιολοκληρωτικού λόγου.

Στη συνέχεια, η εργασία έδειξε ότι η επιβολή της δικτατορίας στην Ελλάδα δεν πρέπει να γίνεται αντιληπτή μόνο ως συνθήκη καταστολής της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά ως παράγοντας αναδιάρθρωσης του καλλιτεχνικού πεδίου. Οι περιορισμοί στη δημόσια έκφραση, οι μηχανισμοί λογοκρισίας και ο έλεγχος των πολιτιστικών θεσμών δεν «εξαφάνισαν» την τέχνη, αλλά συνέβαλαν στη μετατόπισή της σε χώρους σχετικής θεσμικής ασυλίας ή μειωμένης κρατικής παρέμβασης και, ταυτόχρονα, στην ανάπτυξη στρατηγικών έμμεσης κριτικής, υπαινικτικότητας και μορφικής πολιτικοποίησης. Το Εργαστήριο Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου, με το ιδιαίτερο καθεστώς λειτουργίας του ως ξένος πολιτιστικός φορέας, αποτέλεσε μια τέτοια ζώνη: όχι «εκτός πολιτικής», αλλά εντός μιας διακριτής πολιτικής οικονομίας του πολιτισμού, όπου η ανοχή, τα όρια και οι δυνατότητες οργανώνονται διαφορετικά.

Κατά συνέπεια, οφείλουμε να αποφύγουμε τη μεταγενέστερη αναδρομική αφήγηση, που ταυτίζει αυτομάτως τον χώρο με την αντίσταση. Εκείνο που αναδεικνύεται είναι μια πιο σύνθετη λειτουργία: το Ινστιτούτο επέτρεψε την έκθεση

έργων, καλλιτεχνικών πρακτικών και ιδεών που θα ήταν δυσκολότερο να παρουσιαστούν αλλού, αλλά το έκανε μέσα από μηχανισμούς επιλογής και πλαισίωσης που διατηρούσαν τη συμβατότητα με το ιδεολογικό λεξιλόγιο της δυτικής πολιτιστικής πολιτικής και χωρίς να έρχονται σε σύγκρουση με το πολιτικό καθεστώς της χώρας.

Στο πλαίσιο αυτό, κατά την περίοδο της δικτατορίας, το Ινστιτούτο Γκαίτε αναδείχθηκε σε κρίσιμο κόμβο αυτής της διαδικασίας και της διασύνδεσης. Υπό τη διεύθυνση του Weissert, λειτούργησε ως πεδίο «ελεγχόμενης ελευθερίας», όπου η καλλιτεχνική έκφραση μπορούσε να φέρει στοιχεία κριτικής χωρίς, όμως, να αποσπάται από το φιλελεύθερο δυτικό πλαίσιο που τη νομιμοποιούσε και χωρίς να οδηγεί σε άμεσες ή θεσμικά ορατές συγκρούσεις με το καθεστώς. Η ελευθερία αυτή δεν υπήρξε απεριόριστη, αλλά θεσμικά ρυθμισμένη, ενταγμένη σε ένα πλέγμα ισορροπιών ανάμεσα στη διεθνή πολιτιστική εκπροσώπηση και στην εσωτερική πολιτική πραγματικότητα.

Οι περιπτώσεις των Ελλήνων υποτρόφων εικαστικών επιβεβαιώνουν αυτή τη διπλή διάσταση. Πρόκειται για δημιουργούς που, παρότι εκφράζουν μορφές υπαινικτικής ή συμβολικής κριτικής, δεν αρθρώνουν λόγο που να θέτει σε ευθεία αμφισβήτηση τη θεσμική ισορροπία με το καθεστώς. Προερχόμενοι από διαφορετικές πολιτικές αφετηρίες, διαμορφώνουν μια καλλιτεχνική στάση όπου η πολιτική διάσταση είναι παρούσα, αλλά διατυπώνεται με τρόπους αισθητικά μετασχηματισμένους και διεθνώς αναγνώσιμους. Έτσι, η κριτική τους λειτουργεί εντός των ορίων που επιτρέπουν τη διεθνή της νομιμοποίηση, χωρίς να μετατρέπεται σε άμεση πολιτική αντιπαράθεση. Οι υπότροφοι Έλληνες καλλιτέχνες που εκθέτουν το έργο τους στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε το πετυχαίνουν.

Συγκεκριμένα, μέσα από τη μελέτη των περιπτώσεων του Αλέξη Ακριθάκη και του Γιάννη Ψυχοπαίδη αναδείχθηκε πώς η ζωγραφική μπορεί να λειτουργήσει ως φορέας πολιτικού νοήματος με δύο διαφορετικούς, αλλά θεσμικά αποδεκτούς τρόπους. Ο Ακριθάκης συγκροτεί μια γλώσσα αλληγορικής διαμαρτυρίας και υπαρξιακής εξορίας, όπου η εμπειρία της μετανάστευσης, της φυγής και της καταπίεσης εμφανίζεται μέσα από σύμβολα (η «βαλίτσα», η γραφή, η

επαναληπτικότητα των μοτίβων), που επιτρέπουν πολλαπλές αναγνώσεις. Η ιδιαιτερότητα εδώ έγκειται στο ότι το πολιτικό δεν διατυπώνεται ως άμεση καταγγελία· διακινείται ως εμπειρία, ως ψυχικό τοπίο, ως υπαινιγμός. Αυτή η μορφή πολιτικοποίησης είναι θεσμικά «βολική» για την πολιτιστική διπλωματία: μπορεί να παρουσιαστεί ως τεκμήριο ανελευθερίας και ανάγκης για δημιουργική «φιλοξενία», χωρίς, όμως, να μετατρέπεται σε ριζοσπαστική αμφισβήτηση του δυτικού πλαισίου και να προκαλεί συγκρούσεις και ρίζεις. Η υποτροφία της DAAD, η σύνδεσή του με βερολινέζικες γκαλερί και η διαμεσολάβηση του Ιωακειμίδα αναδεικνύουν ότι η μετακίνηση δεν είναι απλώς βιογραφική επιλογή, αλλά αποτέλεσμα θεσμικών μηχανισμών που νομιμοποιούν και οργανώνουν την κινητικότητα.

Ο Ψυχοπαίδης, αντίθετα, προτείνει μια πιο «τεκμηριωτική» πολιτική γλώσσα, η οποία αντλεί από το φωτογραφικό ντοκουμέντο και τη ρεαλιστική αναπαράσταση, και για αυτό είναι πιο άμεσο και καταγγελτικό ως προς τη δικτατορία. Η εμπλοκή του με τους Νέους Έλληνες Ρεαλιστές, οι σχετικές θέσεις του για το πρόβλημα μορφής και περιεχομένου και η κριτική του προς την εμπορευματοποίηση της τέχνης δείχνουν ότι η πολιτικοποίηση εδώ συνδέεται και με την ίδια την έννοια του κοινού και της κοινωνικής αποτελεσματικότητας του έργου. Ωστόσο, και αυτή η πολιτική στάση είναι θεσμικά συμβατή με το δυτικό αφήγημα: λειτουργεί ως ένα είδος μαρτυρίας κατά του αυταρχισμού και, συνεπώς, μπορεί να ενσωματωθεί σε μια ρητορική δημοκρατικών αξιών. Η υποτροφία της DAAD, όπως προέκυψε από την ανάλυση, δεν χρηματοδοτεί απλώς ένα άτομο, αλλά εντάσσει τη φωνή του σε διεθνή κυκλώματα κύρους, με τρόπο που καθιστά τον πολιτικό του λόγο διεθνώς αξιοποιήσιμο και αισθητικά νόμιμο.

Στις περιπτώσεις του Στάθη Λογοθέτη και του Κωνσταντίνου Ξενάκη αναδεικνύεται μια διαφορετική διάσταση: η πολιτική σημασία του έργου μετατοπίζεται προς τη μορφή, τη διαδικασία και τη χωρική ή σωματική εμπλοκή. Ο Λογοθέτης αρθρώνει μια εικαστική γλώσσα τραύματος, διάλυσης και επανεγγραφής. Η αισθητική αυτή μπορεί να συνδεθεί με ιστορικές εμπειρίες βίας και ανελευθερίας, χωρίς να προσδέεται σε συγκεκριμένα γεγονότα. Η υποτροφία της DAAD και η βερολινέζικη εμπειρία ενισχύουν τη μετάβασή του από τη ζωγραφική προς την εγκατάσταση και την περφόρμανς, δηλαδή προς πρακτικές όπου το έργο γίνεται διαδικασία. Αυτό είναι κρίσιμο για το ερευνητικό ερώτημα περί τέχνης και πολιτικής:

στο έργο του η πολιτική δεν είναι θέμα αναπαράστασης, αλλά οργάνωσης της εμπειρίας, πώς ο θεατής καλείται να αντιμετωπίσει την υλικότητα, το σώμα, την πληγή.

Ο Ξενάκης, από την άλλη, επιτείνει τη μετατόπιση προς τη δράση, το περιβάλλον και τη συμμετοχή. Η έκθεση *Environment, Action, Film* και τα δρώμενα στον δημόσιο χώρο υποδεικνύουν ότι η καλλιτεχνική πράξη μπορεί να λειτουργήσει ως «ελεγχόμενη ρήξη» μέσα σε ένα πλαίσιο θεσμικής προστασίας. Η παρατήρηση ότι η αστυνομία δεν παρενέβη, σε συνδυασμό με το κύρος του Ινστιτούτου και του καλλιτέχνη, αναδεικνύει πώς η πολιτική οικονομία του θεσμικού κύρους παράγει ζώνες ανοχής. Πέρα από απολύτως ταυτόσημη με κάθε δημοκρατική αρχή, αυτή η ανοχή είναι προϊόν διεθνών σχέσεων, συμβολικής ισχύος και θεσμικών ισορροπιών. Το έργο *Πρόταση για μια Ελληνική Σημαία* δείχνει, επίσης, ότι ο Ξενάκης δεν αποφεύγει την πολιτική αναφορά· αντίθετα, την οργανώνει με τρόπο που ελέγχει την ερμηνεία μέσω επιγραφών και γλωσσικών παρεμβάσεων. Εδώ προκύπτει μια ιστοριογραφικά χρήσιμη διαπίστωση: η πολιτικοποίηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας δεν είναι κατ' ανάγκην αντιθεσμική· μπορεί να πραγματοποιείται εντός θεσμών, αξιοποιώντας τους όρους τους.

Η συζήτηση για τον Θόδωρο και τον Κώστα Τσόκλη ανέδειξε, περαιτέρω, ότι η πολιτική διάσταση της τέχνης μπορεί να εκδηλωθεί ως κριτική της ίδιας της επικοινωνίας και των μηχανισμών πρόσληψης. Η «Ματράκ-Φαλλός» του Θόδωρου συγκροτεί ένα υβριδικό σύμβολο εξουσίας, βίας και δημιουργίας, αλλά η σημασία της δεν εξαντλείται στο σοκ ή στην καταγγελία. Ο τρόπος παρουσίασης, η εμμονή στη συμμετοχή και τα κείμενα του καλλιτέχνη περί «πόσα έργα τέχνης κάνουν ένα τανκ» μετατοπίζουν το ερώτημα από την καλλιτεχνική πρόθεση στην αποτελεσματικότητα, δηλαδή στη σχέση έργου και περιβάλλοντος. Πρόκειται για μια πολιτικοποίηση που δεν ζητά να αναπαραστήσει την καταστολή, αλλά να αναστοχαστεί τους όρους μέσα στους οποίους ένα έργο μπορεί να παράγει πολιτιστικό περιβάλλον απέναντι στη βία. Η εμπειρία της υποτροφίας του Ιδρύματος Ford στις ΗΠΑ, και κυρίως η αντιπαραβολή με το πειθαρχικό μοντέλο του ΙΚΥ (υποχρέωση επιστροφής και ανταποδοτικότητας), φωτίζει καθαρά ότι οι θεσμοί δεν είναι «ουδέτεροι χορηγοί»: παράγουν διαφορετικές μορφές καλλιτεχνικής υποκειμενικότητας. Το Ford προβάλλει την κινητικότητα ως ενδυνάμωση και ένταξη

σε ακαδημαϊκά/ερευνητικά δίκτυα της Δύσης· το ΙΚΥ την αντιμετωπίζει ως χρέος προς το κράτος. Η σύγκριση αυτή επιτρέπει να απαντηθεί ένα από τα βασικά ερευνητικά ζητήματα της εργασίας: η καλλιτεχνική κινητικότητα της περιόδου δεν ήταν πολιτικά ουδέτερη, αλλά οργανωμένη από ανταγωνιστικά μοντέλα πολιτιστικής διαχείρισης.

Ο Τσόκλης, από την πλευρά του, αποκαλύπτει μια διαφορετική μορφή έμμεσης πολιτικοποίησης: τη χρήση υλικών και τεκμηρίων (εφημερίδες, αντικείμενα) που υπονομεύουν την αυτάρκεια του έργου και ταυτόχρονα μετατρέπουν την επικαιρότητα σε εικαστικό προϊόν. Η ένταξη αποκομμάτων εφημερίδων, τίτλων και θραυσμάτων λόγου στα έργα του δεν «φωνάζει» κατά της δικτατορίας, αλλά εγκαθιστά ένα νόημα, όπου ο θεατής καλείται να ενεργοποιήσει τη μνήμη, τη γνώση και τον υπαινιγμό. Επιπλέον, η επιλογή του να ενσωματώσει στον κατάλογο κριτικές φράσεις υπό τον τίτλο «Αν πίστευε κανείς τους κριτικούς της τέχνης» λειτουργεί ως μετα-σχολιασμός της θεσμικής νομιμοποίησης: η κριτική γίνεται υλικό, η αυθεντία τίθεται σε αμφισβήτηση, η πρόσληψη εκτίθεται. Το στοιχείο αυτό είναι καθοριστικό για την κατανόηση του Ινστιτούτου Γκαίτε ως διαμεσολαβητή: δεν λειτουργούσε απλώς ως χώρος φιλοξενίας, αλλά ενθάρρυνε πρακτικές που καθιστούσαν ορατούς τους ίδιους τους μηχανισμούς αναγνώρισης και νομιμοποίησης της τέχνης.

Η περίπτωση του Παντελή Ξαγοράρη, τέλος, επέτρεψε να φωτιστεί μια συχνά παραμελημένη πτυχή της περιόδου: η σύνδεση της τέχνης με την επιστήμη, τα μαθηματικά και την τεχνολογία ως μορφή νεωτερικότητας που εντάσσεται σε ψυχροπολεμικά αφηγήματα εκσυγχρονισμού. Ο Ξαγοράρης δεν εγγράφεται εύκολα στο σχήμα «αντίσταση-καταστολή». Η πρακτική του δείχνει ότι η πολιτιστική πολιτική δεν ενδιαφέρεται μόνο για την πολιτική κριτική, αλλά και για την προβολή προτύπων προόδου. Η συμμετοχή του σε εκθέσεις που συνδέουν τέχνη και υπολογιστές, η παρουσίαση ηλεκτρονικής μουσικής, η αναφορά σε υπολογιστικές καμπύλες και η μεταγενέστερη ένταξή του στο C.A.V.S. του MIT με υποτροφία του Ιδρύματος Ford υποδεικνύουν ότι ένα μέρος της πολιτιστικής διπλωματίας λειτουργεί μέσω της τεχνοεπιστημονικής φαντασίωσης: η Δύση προβάλλει την καινοτομία ως πολιτιστικό κεφάλαιο. Επομένως, η πορεία του Ξαγοράρη λειτουργεί ως αντίβαρο σε μια μονοδιάστατη ιστοριογραφία της επταετίας: η σύγχρονη τέχνη δεν συγκροτείται

μόνο ως πολιτική καταγγελία, έστω και υπαινικτική, αλλά και ως τεχνολογικός εκσυγχρονισμός, ως θεωρητικό σύστημα, ως ερευνητική πρακτική.

Βάσει των ανωτέρω, επομένως, η παρουσία των Ακριθάκη, Τσόκλη, Ξενάκη, Ψυχοπαίδη και Λογοθέτη στη Δυτική Γερμανία αλλά και των Θόδωρου και Ξαγοράρη στις ΗΠΑ δεν μπορεί να ερμηνευθεί ούτε ως απλή καλλιτεχνική μετανάστευση ούτε ως ευθύγραμμη πολιτική αντίσταση. Αντιθέτως, συγκροτήθηκε ένα σύνθετο πεδίο όπου η εμπειρία της δικτατορίας, η αναζήτηση δημιουργικής ελευθερίας και οι μηχανισμοί πολιτιστικής πολιτικής αλληλεπιδρούσαν δυναμικά.

Η ανάλυση που προηγήθηκε επιτρέπει τη διατύπωση ορισμένων συμπερασμάτων που απαντούν στα ερευνητικά ερωτήματα και αναδεικνύουν τη θεωρητική σημασία των ευρημάτων

Πρώτον, ως προς το ερώτημα για τον χαρακτήρα της πολιτιστικής πολιτικής του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών κατά τη δικτατορία, προκύπτει ότι δεν ήταν μια ουδέτερη και αποπολιτικοποιημένη πολιτιστική δραστηριότητα, ούτε όμως μια μονοσήμαντη πολιτική αντιπαράθεση με το καθεστώς. Ήταν μια μορφή πολιτιστικής πολιτικής που λειτούργησε διαμεσολαβητικά, παράγοντας δυνατότητες και όρια και ακολουθώντας τις πολιτικές επιταγές της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας. Η λειτουργία αυτή περιλαμβάνει: την επιλογή καλλιτεχνών και πρακτικών που μπορούσαν να παρουσιαστούν ως «σύγχρονοι» και «προοδευτικοί», χωρίς να ενεργοποιούν άμεσες συγκρούσεις με το καθεστώς· την υποστήριξη καλλιτεχνών που εργάζονταν με νέα μέσα και πειραματικές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης· την καλλιέργεια ενός πλαισίου πρόσληψης όπου η πολιτική διάσταση του έργου γίνεται θεσμικά αναγνώσιμη ως κριτική ή ελευθερία έκφρασης· τη σύνδεση με διεθνείς θεσμούς (DAAD, γερμανικά μουσεία, γκαλερί, αμερικανικά ιδρύματα) που συγκροτούν δίκτυα κύρους. Το Ινστιτούτο, συνεπώς, δεν προσδιορίζεται επαρκώς ως εκθεσιακός χώρος. Προσδιορίζεται ως κόμβος παραγωγής σχέσεων: ανάμεσα σε καλλιτέχνες και επιμελητές, ανάμεσα σε τοπικό και διεθνές, ανάμεσα σε αισθητική και πολιτική.

Δεύτερον, ως προς το ερώτημα για το αν και πώς το Ινστιτούτο συνέβαλε στη διαμόρφωση ή στη μεταβολή της εικαστικής παραγωγής των καλλιτεχνών, η εργασία δεν υποστηρίζει ένα απλουστευτικό σχήμα κατά το οποίο «η υποτροφία αλλάζει το

έργο». Αντίθετα, δείχνει ότι οι υποτροφίες και τα εκθεσιακά δίκτυα διαμορφώνουν τις συνθήκες μέσα στις οποίες ένα έργο μπορεί να παραχθεί, να παρουσιαστεί και να αποκτήσει ορατότητα. Η υποτροφία λειτουργεί ως χρόνος και χώρος: χρόνος δημιουργικής εργασίας, χώρος διεθνούς δικτύωσης, πρόσβαση σε εργαστήρια, συνομιλία με νέες τάσεις (Fluxus, εγκαταστάσεις και δράσεις).

Εξίσου σημαντικά, λειτουργεί ως θεσμικό σήμα. Ο υπότροφος δεν είναι απλώς δημιουργός· αποτελεί «επιλεγμένο» δημιουργό, πλήρως ενταγμένο σε ένα σύστημα ποιότητας. Η ένταξη αυτή επηρεάζει την εγχώρια πρόσληψη (π.χ. επιστροφή και επανεμφάνιση καλλιτεχνών με διεθνές κύρος) και ενισχύει τον κύκλο αναγνώρισης. Κάτι, που όπως επισημάνθηκε στην εργασία, ήταν στόχος για τη χορήγηση της υποτροφίας. Έτσι, η επίδραση της υποτροφίας είναι ταυτόχρονα υλική και συμβολική.

Τρίτον, ως προς το ερώτημα για τον ρόλο ενδεχόμενων προσώπων-κλειδιών, η εργασία κατέδειξε ότι η ιστορία αυτή δεν γράφεται χωρίς να ληφθεί υπόψη ο επιμελητής ως παραγωγός νοήματος και δικτύων. Ο Χρήστος Ιωακειμίδης αναδεικνύεται ως κεντρικός κόμβος διαμεσολάβησης: επιλέγει, παισιώνει, εισάγει τους καλλιτέχνες σε διεθνείς κύκλους, παράγει λόγο (μέσω προλόγων, διαλέξεων, συνομιλιών) που καθιστά τις πρακτικές τους αναγνώσιμες εντός του διεθνούς λεξιλογίου της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η διατύπωση ότι στόχος δεν είναι να κάνουν «πολιτική τέχνη» αλλά «να κάνουν την τέχνη πολιτική» λειτουργεί εδώ ως ιστοριογραφικό κλειδί: περιγράφει μια μετατόπιση όπου το πολιτικό δεν είναι η αναπαράσταση γεγονότων και προσώπων αλλά στον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται και ενεργοποιείται η ίδια η καλλιτεχνική πρακτική. Κάτι τέτοιο δεν πρέπει να ερμηνευθεί ως καθοδήγηση των καλλιτεχνών, αλλά ως συγκρότηση πλαισίου πρόσληψης: ο Ιωακειμίδης δεν παράγει τα έργα, παράγει όμως τους όρους μέσα στους οποίους αυτά κρίνονται ως άξια παρουσίασης σε ένα δυτικοευρωπαϊκό κοινό και αποκτούν συγκεκριμένο ιστορικό νόημα.

Σε αυτό το σημείο είναι κρίσιμο να επιστρέψουμε σε ένα θέμα που διατρέχει την εργασία: τη σύγχρονη θεσμική νομιμοποίηση. Η έκθεση *Η Αθήνα στο Βερολίνο / Athen in Berlin* (1986-1987) και ο λόγος γύρω από αυτήν φανερόνουν πώς μεταγενέστερα συγκροτείται ένα αφήγημα όπου οι υποτροφίες και οι μετακινήσεις

παρουσιάζονται ως πράξεις διεθνούς αλληλεγγύης και η γερμανική πολιτιστική πολιτική ως πράξη «φιλοξενίας» προς διωκόμενους καλλιτέχνες. Χωρίς να αμφισβητείται ότι υπήρξε οικονομική στήριξη και δυνατότητα δημιουργικής καλλιτεχνικής ελευθερίας, η εργασία δείχνει ότι το συγκεκριμένο αφήγημα είναι επίσης μια μορφή ιστορικής πλαισίωσης, καθώς επανατοποθετεί τις πράξεις εντός ενός θεσμικού μύθου περί Δύσης-προστάτη της ελευθερίας, όπου η ΟΔΓ εμφανίζεται ως θεματοφύλακας της ελληνικής πνευματικής ζωής. Η σημασία εδώ είναι διπλή. Από τη μία, μας επιτρέπει να δούμε πώς οι ίδιες οι εκθέσεις μπορούν να λειτουργήσουν ως εργαλεία ιστορικής γραφής: δεν αφηγούνται απλώς το παρελθόν, το συγκροτούν. Από την άλλη, μας προτρέπει να αντιμετωπίσουμε κριτικά τις θεσμικές αυτο-αναπαραστάσεις, αναζητώντας μέσα στα αρχεία τις πρακτικές διαμεσολάβησης που συχνά αποσιωπώνται, όταν το παρελθόν μετατρέπεται σε επετειακή αφήγηση.

Με βάση όλα τα παραπάνω, το κύριο θεωρητικό και ιστορικό συμπέρασμα της εργασίας έγκειται στο ότι το Ινστιτούτο Γκαίτε κατά τη δικτατορία λειτούργησε ως πεδίο «ελεγχόμενης ελευθερίας» και «θεσμικής διαμεσολάβησης». Από τη μια πλευρά, μετέφρασε τη σύγχρονη ελληνική τέχνη στο διεθνές λεξιλόγιο της καλλιτεχνικής παραγωγής της περιόδου και, από την άλλη πλευρά, μετέφερε στο ελληνικό πολιτιστικό πεδίο τις αξίες της δυτικής πολιτιστικής διπλωματίας ως πρακτικές εκσυγχρονισμού, ανοχής και πλουραλισμού. Αυτή η μετάφραση δεν ήταν ουδέτερη: επέλεγε τι είναι «σύγχρονο», ποια μορφή πολιτικής είναι αποδεκτή, ποια καλλιτεχνική πρακτική μπορεί να εκτεθεί ως δείγμα ελευθερίας. Αν ο όρος διαμεσολάβηση είναι κεντρικός, αυτό οφείλεται στο ότι μας επιτρέπει να αποφύγουμε δύο ακραία σχήματα: αφενός την εξιδανίκευση του Ινστιτούτου ως «αντιστασιακής νησίδας», αφετέρου την καχυποψία που θα το έβλεπε ως εργαλείο προπαγάνδας και μόνο.

Εν κατακλείδι, η εργασία προτείνει μια ιστοριογραφική επανατοποθέτηση του αντικειμένου: η τέχνη της δικτατορίας δεν πρέπει να μελετάται μόνο μέσα από το δίπολο «αντίσταση-λογοκρισία», αλλά ως πολλαπλές ιστορίες θεσμών, δικτύων και μετακινήσεων, όπου η πολιτική λειτουργεί και ως διαχείριση της ορατότητας. Οι υποτροφίες, οι εκθέσεις, οι κατάλογοι, οι προλογικές ομιλίες, οι επιμελητικές επιλογές, η κριτικογραφία και η μεταγενέστερη αναδρομική αφήγηση συγκροτούν

ένα πεδίο στο οποίο η τέχνη δεν αντανακλά απλώς την ιστορία, αλλά παράγεται ιστορικά μέσα από σχέσεις ισχύος. Το Ινστιτούτο Γκαίτε, ως θεσμός-διαμεσολαβητής, αποτελεί ένα προνομιακό παράδειγμα για να δούμε πώς η πολιτιστική πολιτική λειτουργεί ταυτόχρονα ως υποδομή ελευθερίας και ως μηχανισμός κανονικοποίησης: επιτρέπει, αλλά και πλαισιώνει· ανοίγει, αλλά και ορίζει. Και ίσως αυτό είναι το πιο κρίσιμο ιστορικό συμπέρασμα: ότι η διεθνής καλλιτεχνική κινητικότητα της περιόδου δεν υπήρξε ποτέ εκτός πολιτικής, αλλά βαθιά ενταγμένη στις στρατηγικές του Ψυχρού Πολέμου, όπου η ίδια η έννοια της ελευθερίας, ως αισθητική, ως θεσμός, ως αφήγημα, υπήρξε πεδίο διαπραγμάτευσης.

Αν, λοιπόν, στο τέλος αυτής της διαδρομής καλούμαστε να απαντήσουμε συνοπτικά στο βασικό ερώτημα της εργασίας: τι υπήρξε το Ινστιτούτο Γκαίτε για την ελληνική τέχνη κατά τη δικτατορία;, η απάντηση είναι ότι υπήρξε ένας θεσμικός μηχανισμός που παρήγαγε συνθήκες δυνατότητας. Όχι ο «τόπος» της αντίστασης, αλλά ο «τρόπος» μέσω του οποίου η αντίσταση, η κριτική, ο πειραματισμός και ο εκσυγχρονισμός μπορούσαν να εκτεθούν, να γίνουν ορατά, να κυκλοφορήσουν και να δικτυωθούν, αποκτώντας ιστορική σημασία. Η σημασία, αυτού του είδους, δεν είναι αυτονόητη· είναι αποτέλεσμα διαμεσολάβησης. Και ακριβώς γι' αυτό η μελέτη της πολιτιστικής πολιτικής του Ινστιτούτου Γκαίτε δεν αφορά μόνο μια θεσμική ιστορία, αλλά μια ιστορία της ίδιας της ιστοριογραφίας της τέχνης: του πώς συγκροτούνται οι αφηγήσεις, πώς παράγεται το κύρος, πώς καθίστανται αναγνώσιμα τα έργα και οι πρακτικές μέσα στον χρόνο. Υπό αυτή την έννοια, το Ινστιτούτο Γκαίτε δεν αποτελεί απλώς μέρος του υλικού της έρευνας. Πολύ περισσότερο, καθίσταται μέρος του ίδιου του μηχανισμού μέσω του οποίου η ελληνική τέχνη της δικτατορίας απέκτησε τη θέση της στην ιστορία της τέχνης.

Βιβλιογραφικός κατάλογος

Πρωτογενείς πηγές

Άρθρα

[Ανώνυμος], «Ζωγραφικά έργα με ερμηνείες μαθηματικές», *Μεσημβρινή*, 24/2/1967.

[Ανώνυμος], «Ηλεκτρονική ζωγραφική. Πρωτότυπος έκθεσις» *Μεσημβρινή*, 28/2/1967.

[Ανώνυμος], «Μετασηματισμοί», *Ελεύθερος Κόσμος*, 24/2/1967.

[Ανώνυμος], «Για τον ζωγράφο Στάθη Λογοθέτη, ο καθηγητής Δημήτρης Α. Φατούρος», *Δράση* (Θεσσαλονίκης), 2/3/1968.

[Ανώνυμος], «Οι πρώτες εκθέσεις της νέας περιόδου», *Το Βήμα*, 15/10/1968.

[Ανώνυμος], «Έλληνες Καλλιτέχνες εκθέτουν στο Βερολίνο», *Το Βήμα*, 5/12/1968.

[Ανώνυμος], «Οκτώ Έλληνες Καλλιτέχναι εντυπωσιάζουν το Βερολίνο» *Ελεύθερος Κόσμος*, 8/1/1969.

[Ανώνυμος], «Έργα του Λογοθέτη στο Γερμανικό Ινστιτούτο Γκαίτε», *Το Βήμα*, 26/3/1969.

[Ανώνυμος], «Διαγωνισμός Ζωγραφικής Νέων», *Φαντάζιο*, 19/06/1969.

[Ανώνυμος], «Η έκθεση Κ. Ξενάκη», *Τα Νέα*, 2/12/1971.

[Ανώνυμος], «Κώνοι και κώδικες. Η τέχνη του Ξενάκη», *Νέα Πολιτεία*, 2/12/1971.

[Ανώνυμος], [χωρίς τίτλο], *Νέα Πολιτεία*, 5/12/1971.

[Ανώνυμος], «Οι επιχορηγήσεις του Ιδρύματος Φορντ στην Ελλάδα το 1973», *Το Βήμα*, 30/12/1973.

[Ανώνυμος], «Ένας αυτόνομος ιδιωτικός οργανισμός που συμβάλλει στην ανάπτυξη του πνεύματος και της έρευνας. Το Ίδρυμα Φορντ», *Καθημερινή*, 4/6/1975.

[Ανώνυμος], «Tsoclis», *Σήμα Κινδύνου για τις τέχνες και τον πολιτισμό*, Μάιος – Ιούνιος 1981.

[Ανώνυμος], [Άτιτλο] , Χρονικό 1972, σ. 113-114 Τελλόγλειο Ίδρυμα Α.Π.Θ., Αρχείο Ιστορίας και τέχνης. Αριθμός ευρετηρίου GR TITSpit f934_82

Ανδρεάδη, Έφη, «Τα ‘περιβάλλοντα’ του Κώστα Ξενάκη», *Το Βήμα*, 11/2/1971.

Ανδρεάδη, Έφη, «Ο κόσμος του Κ. Τσόκλη στη γκαλερί Ζουμπουλάκη», *Το βήμα*, 20/1/1973.

Άργος, «Καλλιτεχνική επισκόπηση του 1968-1969», *Το Βήμα*, 3/8/1969.

Βακαλό, Ελένη, «Κριτική Εκθέσεων του Μ. Αργυράκη και του Α. Ακριθάκη», *Τα Νέα*, 27/12/1973. Αριθμός ευρετηρίου GR TITSpit f62_68, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών.

Γ.Δ., «Άννα Βαφία. Ανακρέων Καναβάκης. Γιάννης Λογοθέτης. στο Ινστιτούτο Γκαίτε και στη γκαλερί ‘Αστορ’», *Νέα Πολιτεία*, 20/12/1968.

Δασκαλάκη, Σίσσυ, «Τέχνη είναι ο βαθύς πόνος...», *Αυγή*, 25/09/1994.

Δασκαλόπουλος, Θ., «Όταν η ζωγραφική γίνεται καπνός», *Απογευματινή*, 3/12/1971.

Δεληγιάννης, Ανδρ., «Π. Ξαγοράρης Μια ιδιότυπη ζωγραφική πάνω σε γεωμετρικές αρχές» *Έθνος*, 24/3/1967.

Ιωάννου, Γιώργος, «Ο Αλέξης Ακριθάκης στο Ινστιτούτο Γκαίτε», *Άλφα*, 24 Οκτωβρίου 1968.

Καράμπελα, Κίτσα, «Η έκθεσι Βερολίνο-Βερολίνο εγκαινιάζεται εις το Ζάπειον», *Ελεύθερος Κόσμος*, 24/2/1967.

Μαράκα, Λίλα, «Ένας Έλληνας ζωγράφος κατέκτησε το Βερολίνο. Επαινετικά σχόλια επιφανών τεχνοκριτών», *Έθνος*, 25/6/1970.

Ξαγοράρης, Παντελής, «Γεωμετρικές μορφές και πλαστικές τέχνες», *Χρονικά Αισθητικής*, τ. 6-7, 1967-1968, σ. 106-123.

Ξαγοράρης, Παντελής, «Νεοκονστρουκτιβιστικές τάσεις και μορφές», *Δημιουργίες*, τχ. 11-12, σ. 142-176.

- Ξύδης, Α. Γ., «Ελληνική ζωγραφική και γλυπτική: 1971-72», *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, σ. 104-111.
- Παναγιώτου, Σπ., «Η κριτική των εκθέσεων», *Έθνος*, 11/10/1968.
- Παρασκευαΐδης, Μίλτης, «Η έκθεσις ζωγραφικής Ακριθάκη», *Ελεύθερος Κόσμος*, 19/10/1968.
- Πάρλας, Κώστας, «Το ίδρυμα Ford και το έργο του στην Ελλάδα», *Το Βήμα*, 12/1/1973.
- Πάρλας, Κώστας, «Ο Κώστας Τσόκλης σχολιάζει την τέχνη του και τον εαυτό του στις παραμονές της εκθέσεώς του στο Γκαίτε: Η επιτυχία είναι ένα πολύ γλιστερό, επικίνδυνο βάθρο», *Το Βήμα*, 1/1/1971.
- Πετάση, Ε., «Μια έκθεσι-διάλογος κοινού και υλικών» *Η Βραδυνή*, 8/10/1970.
- Ρώτα, Μαρία, «Η έκδοση των 'Δεκαοχτώ κειμένων'», *Καθημερινή*, 24/07/2018.
- Σακκάτος, Βαγγέλης, «Η αντιστασιακή δραστηριότητα των Ελλήνων στη Γερμανία», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 7/5/2019.
- Σπηλιάκου, Θάλεια, «Τέχνη και Μαθηματικά: Επικίνδυνο ζευγάρι», *Έθνος*, 4/3/1967.
- Σώκου, Ροζίτα, «Γλυπτική με 'συμμετοχή' του κοινού. Μια πρωτότυπη έκθεσι του Θόδωρου», *Ακρόπολις*, 11/10/1970.
- Τζαννετάκος, Γιάννης Π., «Η κατάλυση της ελευθερίας του τύπου», *Η Καθημερινή*, 19/06/2017.
- Τσιρμπίνος, Τώνης, «Νέον μήνυμα εις ην ελληνικήν γλυπτικήν», *Νέα Πολιτεία*, 11/10/1970.
- «Αλέξης Ακριθάκης. Ένας ζωγράφος εκπρόσωπος της σύγχρονης εποχής μας» *Νέα Πολιτεία*, 4/10/1968.
- Τ.,Τ., «Υπερμοντέρνα ζωγραφική στο Ινστιτούτο Γκαίτε», *Νέα Πολιτεία*, 13/3/1969.

Επιστολές

Blümlein G., *Επιστολή προς τον Στάθη Λογοθέτη*, 28 Μαΐου 1973. Αριθμός ευρετηρίου: AR0223_LT_01 Ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.

Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), *Επιστολή προς τον Παντελή Ξαγοράρη σχετικά με την απόρριψη της αίτησης στο Berliner Künstlerprogramm*, 25 Απριλίου 1973. Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), A/A 3267, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Θόδωρος, *Επιστολή προς Δανιήλ*, 2 Οκτωβρίου 1971(;). Αρχείο Δανιήλ, A/A 2165, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Ιωάννου, Ανδρ., *Επιστολή προς Θόδωρο Παπαδημητρίου*, 27 Νοεμβρίου 1971. Αρχείο Θόδωρου (Παπαδημητρίου) (Δωρεά 2024), αταξινομητο τεκμήριο, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Ιωακειμίδης, Χρήστος, *Επιστολή προς Caroline Tisdall*, 03/10/1973, αταξινομητη και χωρίς αρίθμηση επιστολή. Βιβλιοθήκη ΑΣΚΤ.

Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ), *Επιστολή του νομικού συμβούλου Β. Κιόρτση προς τον Θεόδωρο Παπαδημητρίου*, 12 Σεπτεμβρίου 1968. Αρχείο Θόδωρου (Παπαδημητρίου) (Δωρεά 2024), αταξινομητο τεκμήριο, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Ξαγοράρης, Παντελής, *Επιστολή προς τον Τώνη Σπητέρη*, 10 Νοεμβρίου 1971, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών. Αριθμός ευρετηρίου GR TITSpit f709_8,

Ξαγοράρης, Παντελής, *Επιστολή προς τον Τώνη Σπητέρη*, 28 Μαρτίου 1967. Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών. Αριθμός ευρετηρίου GR TITSpit f709_5.

Ξαγοράρης, Παντελής, *Επιστολή προς τον Τώνη Σπητέρη*, 3 Φεβρουαρίου 1977, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών. Αριθμός ευρετηρίου GR TITSpit f709_17.

(Παπαδημητρίου), Θόδωρος, *Επιστολή προς James Warner, U.S.E.F.G.*, αντίγραφο επιστολής, 10 Σεπτεμβρίου 1969. Αρχείο Θόδωρου (Παπαδημητρίου) (Δωρεά 2024),

αταξινόμητο τεκμήριο, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Schulte, Hansgerd *Επιστολή προς Παντελή Ξαγοράρη*, 25 Απριλίου 1973. Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), Υποφ. 010/3267, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Τσόκλης, Κώστας, *χειρόγραφη επιστολή*, 11/1972. Κωδικός ευρετηρίου AR0456_NT_08, ψηφιακό αποθετήριο. ΙΣΕΤ

Voigt, I. A. Gabriele, *Επιστολή προς Παντελή Ξαγοράρη*, 2 Ιανουαρίου 1973. Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), Υποφ. 010/3267, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Κατάλογοι εκθέσεων

Η Αθήνα στο Βερολίνο, κατάλογος έκθεσης, Καλλιτεχνικό Πρόγραμμα του Βερολίνου της DAAD, Βερολίνο 1986.

Akrithakis: Drawings/ Paintings. Alexandre Iolas – Galerie T. Zoumboulakis, Athens, 1971, κατάλογος έκθεσης. Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), A/A 1583 – ΕΚ ΑΚΡ, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

Βερολίνο-Βερολίνο νέοι ζωγράφοι και γλύπτες, κατάλογος έκθεσης, 1967, Ζάππειο, Αθήνα.

Θόδωρος, *Στίγματα πορείας: ίχνη αφής-αντικείμενα 1953-1983*, (επιμ. Μεντζαφού Όλγα), Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 1984

Μεγάλη Αναταραχή: 5 ουτοπίες στο '70, λίγο πριν-λίγο μετά, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Βορειοδυτικό Σήμα, 2006, σ. 17.

Κοκκίνη, Λένα, «Ο Ρόλος του Γερμανικού Ινστιτούτου Γκαίτε στα χρόνια της Δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974)», κατάλογος έκθεσης, *ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗΣ*, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης (Επιμέλεια Μπία Παπαδοπούλου), 2006.

Κουνενάκη, Πέγκυ, «Διαδρομές ζωής και τέχνης», κατάλογος έκθεσης *Κωνσταντίνος Ξενάκης διαδρομές 2009-2010*, Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων.

Μαυρομάτης, Εμμανουήλ, «Κωνσταντίνος Ξενάκης: Εισαγωγή στην οπτική ανάγνωση», κατάλογος έκθεσης *Κωνσταντίνος Ξενάκης 1980-2001*, ΚΜΣΤ, 2003.

Ξαγοράρης, Παντελής, *Μετασχηματισμοί 2*, κατάλογος έκθεσης, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Φεβρουάριος 1971.

Ξενάκης, Κωνσταντίνος, Αθήνα: Αλέξανδρος Ιόλας, Γκαλερί Τ. Ζουμπουλακη, 1974.

Φατούρος, Δημήτρης Α., Παντελής Ξαγοράρης- *Μετασχηματισμοί 2*, κατάλογος έκθεσης, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης Ινστιτούτου Γκαίτε, 1971, χωρίς αρίθμηση σελίδων. Αρχείο ΙΣΕΤ.

Χρήστου, Χρύσανθος, «Στάθης Λογοθέτης, μια καλλιτεχνική δημιουργία πρωτοποριακών τάσεων και πειραματικών τύπων», Κατάλογος έκθεσης, σ. 21. Αρχείο ΙΣΕΤ.

Προσκλήσεις Εκθέσεων

Πρόσκληση έκθεσης, Βερολίνο, Γερμανία, 1968, Αρχείο Κωνσταντίνου Ξενάκη, Ι.Σ.Ε.Τ.

Πρόσκληση έκθεσης, Κώστας Τσόκλης, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης Ινστιτούτου Γκαίτε, Αθήνα, Ιανουάριος 1971, Αρχείο Ι.Σ.Ε.Τ. Αριθμός ευρετηρίου EXH01963_C_01, ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.

Πρόσκληση έκθεσης *Avantgarde Griechenland*, Βερολίνο, Γερμανία, 1968, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών. GR TITSpit f799_13.

Πρόσκληση έκθεσης, Θόδωρος, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης Ινστιτούτου Γκαίτε, Αθήνα 1969. Αρχείο Ι.Σ.Ε.Τ. Αριθμός τεκμηρίου EXH02888_C_3, ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.

Πρόσκληση έκθεσης, Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης Ινστιτούτου Γκαίτε, Αθήνα 1972, Αρχείο Ι.Σ.Ε.Τ.

Αφίσες

Ακριθάκης, Αλέξης, *Αφίσα έκθεσης*, Εργαστήρι Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης. Ινστιτούτο Γκαίτε, 1968. Αριθμός ευρετηρίου: EXH03881_C_00001, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης.

Ξενάκης, Κωνσταντίνος, *Αφίσα έκθεσης Environment – Action - Film*. Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης Ινστιτούτου Γκαίτε, Αθήνα 1971.

Νομοθεσίες

Αναγκαστικός Νόμος 1092/1938 Περί Τύπου (ΦΕΚ 68/Α'/22.2.1938).

Νόμος 1108/1941 Περί τροποποίησης, συμπλήρωσεως και κωδικοποίησης των περί ελέγχου θεατρικών έργων, κινηματογραφικών ταινιών, δίσκων γραμμοφώνου και βιβλίων διατάξεων (ΦΕΚ 48/Α'/6.3.1942).

Νόμος 4016/1959 άρθρο 1., άρθρο 2. Περί τροποποίησης της περί εγκληματιών πολέμου νομοθεσίας (ΦΕΚ 237/Α'/3.11.1959).

Μελέτες

Αδαμοπούλου, Αρετή, (επιμ.), *Η γλώσσα του σώματος, Σημειώσεις για την Performance*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2014.

Αναγνώστου, Γρηγόρης, «Το ιστορικό περίγραμμα», *Εικαστικές Τέχνες και Αντίσταση* κατάλογος έκθεσης, Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας, Αθήνα, 2017.

Αποστολόπουλος, Κ. Δήμητρης, «Επαναπροσέγγιση και συμφιλίωση: Από την εξομάλυνση του κατοχικού παρελθόντος στην κοινή δράση για την εδραίωση της δημοκρατίας στην Ελλάδα (1950-1979)», στο: *Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2018.

Βασιλείου, Αρετή, «'Η τέχνη στο τέλος της ιδεολογίας': Το ίδρυμα Ford και το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν», *Σκηνή*, τχ. 9. (2017), σ. 56-90.

Berghahn, Volker R., *America and the Intellectual Cold Wars in Europe: Shepard Stone Between Philanthropy, Academy, and Diplomacy*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

Βιτάλη, Δάφνη, Μαρίνος, Χριστόφορος, Πανδή, Τίνα, Σχιζάκης, Σταμάτης, Παπαδοπούλου, Μπία (Επιμ.), *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης - Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, (Συλλογικός τόμος), κατάλογος έκθεσης, ΕΜΣΤ, Αθήνα, 2006.

Γερογιάννη, Ειρήνη, *Η Περφόρμανς στην Ελλάδα, 1968-1986*, Αθήνα: Futura, 2019.

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.

Δορδανάς Ν., Στράτος, Παπαναστασίου, Νίκος (επιμ.), *Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2018.

Ζαφείρης, Χρήστος, *Αντεθνικώς δρώντες....1971-1974 Η Θεσσαλονίκη στα χρόνια της χούντας και η εξέγερση του πολυτεχνείου της*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2011.

Ιωακειμίδης, Χρήστος Μ., «Η Τέχνη στην Κοινωνία», Πρωτόκολλο του Σεμιναρίου, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, Απρίλιος 1977, χωρίς αρίθμηση.

Ιωαννίδης, Κώστας, *Έργα Τέχνης, Άνθρωποι και Ιδέες: Ελλάδα-ΗΠΑ και Ψυχρός Πόλεμος*, Αθήνα: Futura, 2025.

Καρακασάνης, Λάμπρος, *Η Ελλάδα στον Ψυχρό Πόλεμο: Πολιτική, ιδεολογία και εξωτερικές σχέσεις, 1947–1967*, Αθήνα: Εξάντας, 2010.

Κουνενάκη, Πέγκυ, *Κωνσταντίνος Ξενάκης: ο δημιουργός ενός οπτικού αλφάβητου*, Αθήνα, Τα Νέα, [μεταξύ 2006-2012].

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

Κράλονά, Κατεřίνα και Kocian, Jiří, «Η γερμανική πολιτική της «επεξεργασίας» του παρελθόντος: Μια γενική επισκόπηση», στο *Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2018, σ. 335-346.

Liakou, Ioanna, Thanássis Valtinós zwischen Literatur- und Übersetzungskritik. Erprobung der bermanischen Methode am Beispiel der Erzählung Η κάθοδος των εννιά (1963): Vom Marsch (1976) zum Abstieg (2007) der Neun.

Λιαλιούτη, Ζηνοβία, *Ο 'άλλος' Ψυχρός Πόλεμος - Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα 1953-1973*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2019.

Μπουρνάζος Στρατής, *Η ιστορία μιας ματαίωσης*, Αθήνα: Αντίποδες, 2024.

Neumann, Angelika και Erhard, Hexelschneider, *Die Reform der auswärtigen Kulturpolitik der BRD in den siebziger Jahren - Anspruch und Ergebnisse*, Herder-Institut, Λειψία, 1982.

Ξαγοράρης, Παντελής, *Μετασχηματισμοί: Δομές και μεσότητες στην τέχνη*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1996.

Παπαδημητρίου, Θόδωρος, *Στίγματα Πορείας: Αναζητήσεις στην Τέχνη και την Παιδεία*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., 2012.

Παπαναστασίου, Νίκος, «Το Ελληνικό Πρόγραμμα της Βαυαρικής Ραδιοφωνίας και η εξέλιξη των ελληνο-γερμανικών σχέσεων (1967-1974)», στο: *Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2018

Παπανικολάου, Δημήτρης, «Κάνοντας κάτι παράδοξες κινήσεις' : Ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας». Στο: Νικολακόπουλος Ηλίας και Παναγιωτόπουλος Βασίλης (επιμ.), *Η στρατιωτική δικτατορία 1967-1974*, Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, 2010.

Parmar, Inderjeet, *Foundations of the American Century. The Ford, Carnegie, & Rockefeller Foundations in the Rise of American Power*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 2012.

Πετσίνη, Πηνελόπη και Χριστόπουλος, Δημήτρης (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα: ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, 2016.

Schwartz, Alan, Thomas *America's Germany: John J. McCloy and the Federal Republic of Germany* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

Σπηλιώτη Σούζαν-Σοφία, «Μια υπόθεση πολιτικής και όχι δικαιοσύνης»: Η δίκη Μέρτεν (1957-59) και οι ελληνογερμανικές σχέσεις», στο *Μετά τον Πόλεμο. Η ανασυγκρότηση της οικογένειας, του έθνους και του κράτους στην Ελλάδα*, (επιμ. Mark Mazower), Αθήνα: Επίκεντρο, 2004, σ. 317-326.

Σπυρέλλη, Βασιλική, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές (Η τέχνη της Αντίστασης)*, μεταπτυχιακή εργασία, Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2020-2021.

Στεργίου, Ανδρέας, «Ο ανταγωνισμός των δύο Γερμανιών και η Ελλάδα, 1949-1990», στο: *Ο «μακρύς» ελληνογερμανικός εικοστός αιώνας*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2018

Στόικου, Ελένη, *Έλληνες καλλιτέχνες στο Βερολίνο 1961-1989: πολιτικές και κοινωνικές όψεις του έργου τους*, διδ. διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2020.

Σχιζάκης, Σταμάτης, «Σχεδιογραφώντας. Επανεξετάζοντας τη λογική και την επεξεργασία στο έργο του Παντελή Ξαγοράρη», στο: Σταμάτιος Σχιζάκης, Μάνθος Σαντοριναίος, Σταυρούλα Ζώη, *Αφιέρωμα στον Παντελή Ξαγοράρη*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, σ. 8-16.

Steffen R., Kathe, *Kulturpolitik um jeden Preis : die Geschichte des Goethe-Instituts von 1951 bis 1990*, München: Martin Meidenbauer, 2005.

Σωτηρόπουλος Π. Δημήτρης και Χατζηβασιλείου, Ευάνθης, *Στρεβλή Πορεία 1960 – 1974. Πολιτική και κουλτούρα από τη δεκαετία του '60 στη δικτατορία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2024.

Τσάκας, Χρήστος, *Με το βλέμμα στην Ευρώπη. Οι ελληνογερμανικές σχέσεις μετά τον πόλεμο (1953-1981)* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2023.

Φλάισερ, Χάγκεν, «Όψεις της (δυτικο-)γερμανικής πολιτιστικής πολιτικής στην Ελλάδα των συνταγματαρχών: ο τετραγωνισμός του κύκλου», στο Παύλος Σούρλας

και Άννα Καραπάνου (επιμ.), *Η δικτατορία των συνταγματαρχών και η αποκατάσταση της δημοκρατίας*, Ίδρυμα της Βουλής, Αθήνα, 2016.

Χριστοφόγλου, Μάρθα Έλλη, «Η πρόκληση του αντιακαδημαϊσμού στις εικαστικές τέχνες (1949-1967)» στο Καϊάφα, Ουρανία, (επιμ.) *1949-1967, Η εκρηκτική εικοσαετία: Επιστημονικό Συμπόσιο*, Αθήνα, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2002.

Άρθρα

[Ανώνυμος], «Εφυγε ένας Γερμανός φίλος Ελλάδας και δημοκρατίας», *Η Καθημερινή*, 17/1/2006. Μάης, Χρίστος, «‘Σφαίρες από ζάχαρη’: το ίδρυμα Φορντ κατά τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών», *e-prologos*, 2021, διαθέσιμο στο: <https://www.e-prologos.gr/%CF%83%CF%86%CE%B1%CE%AF%CF%81%CE%B5%CF%82-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CE%B6%CE%AC%CF%87%CE%B1%CF%81%CE%B7-%CF%84%CE%BF-%CE%AF%CE%B4%CF%81%CF%85%CE%BC%CE%B1-%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%BD%CF%84-%CE%BA/> [τελευταία ανάκτηση 12/02/2026].

Τρούσας, Φώντας, «Γκίντερ Γκρας: Λόγος εναντίον της συνήθειας. Σαν σήμερα πεθαίνει ο νομπελίστας Γερμανός συγγραφέας Γκίντερ Γκρας. Δημοσιεύουμε ένα άγνωστο κείμενο που εκφωνήθηκε από τον ίδιο στην Αθήνα, τον Μάρτιο του 1972», *Lifo*, 14/3/2020.

Διαδικτυακές Πηγές

Αρχείο Ιδρύματος Ford στην Ελλάδα, «Scope and Content», Ανακτήθηκε από: [\[https://www.ascsa.edu.gr/index.php/archives/ford-foundation-records\]](https://www.ascsa.edu.gr/index.php/archives/ford-foundation-records)

Berliner Künstlerprogramm. (2024). Program History. Ανακτήθηκε από: [\[https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de\]](https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de)

Βιογραφικό, «Γιάννης Ψυχοπαίδης», *Ψηφιακή Πλατφόρμα Ινστιτούτου Σύγχρονης
Ελληνικής Τέχνης*, Ανακτήθηκε από:

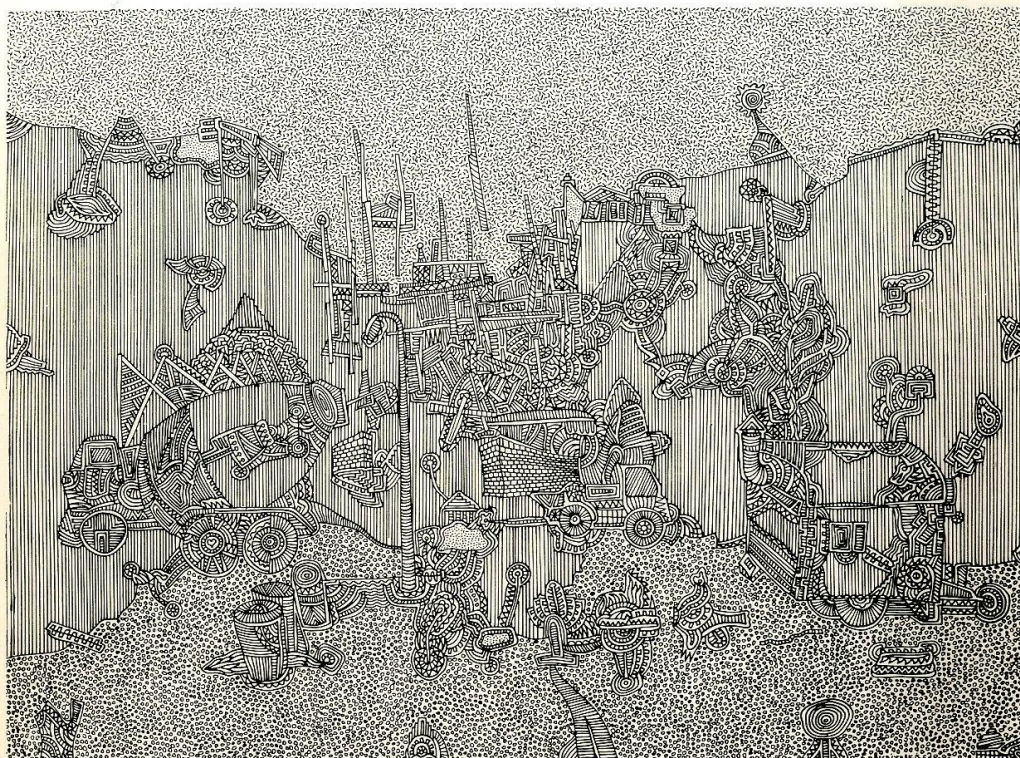
[<http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=1510&tab=main>]

DAAD. (2023). Berlin Artists-in-Residence Programme. Ανακτήθηκε από:

[<https://www.daad.de/en/the-daad/what-we-do/berlin-artists-in-residence-programme>]

Παράρτημα

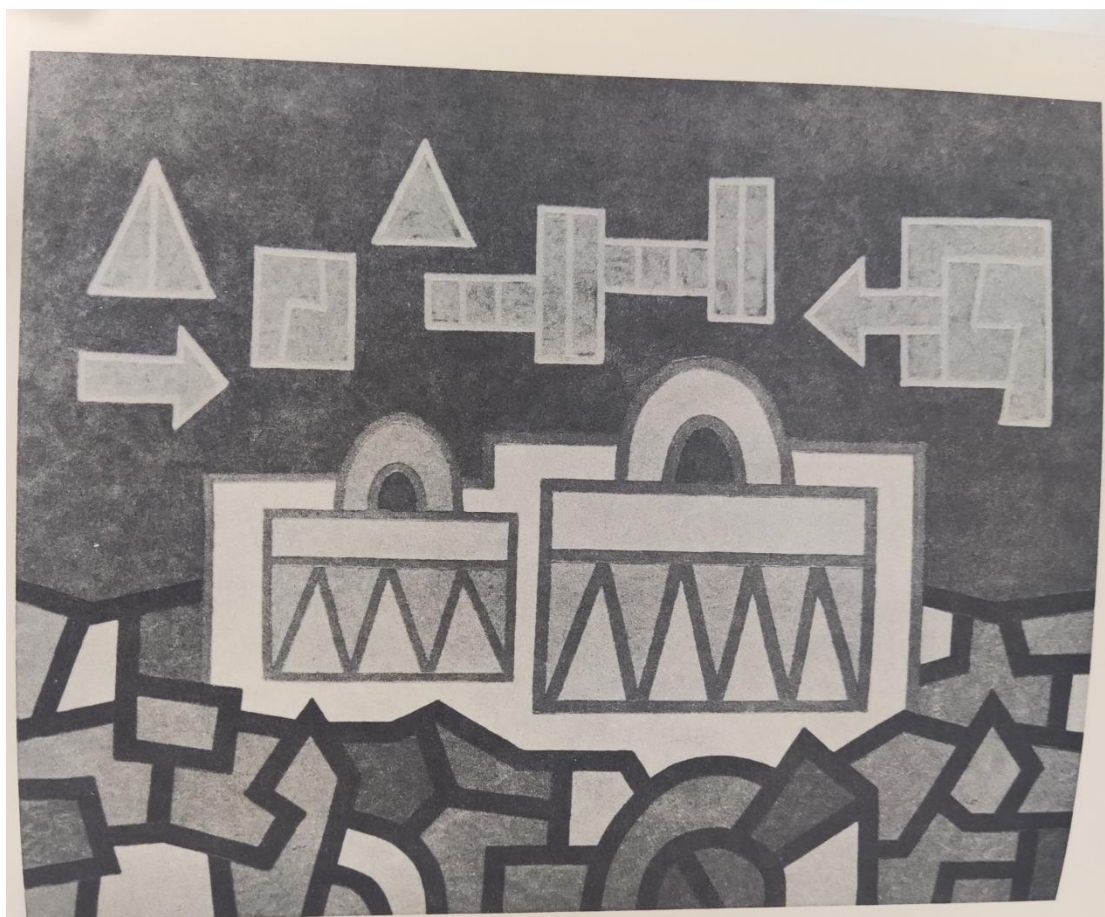
3 - 22 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1968



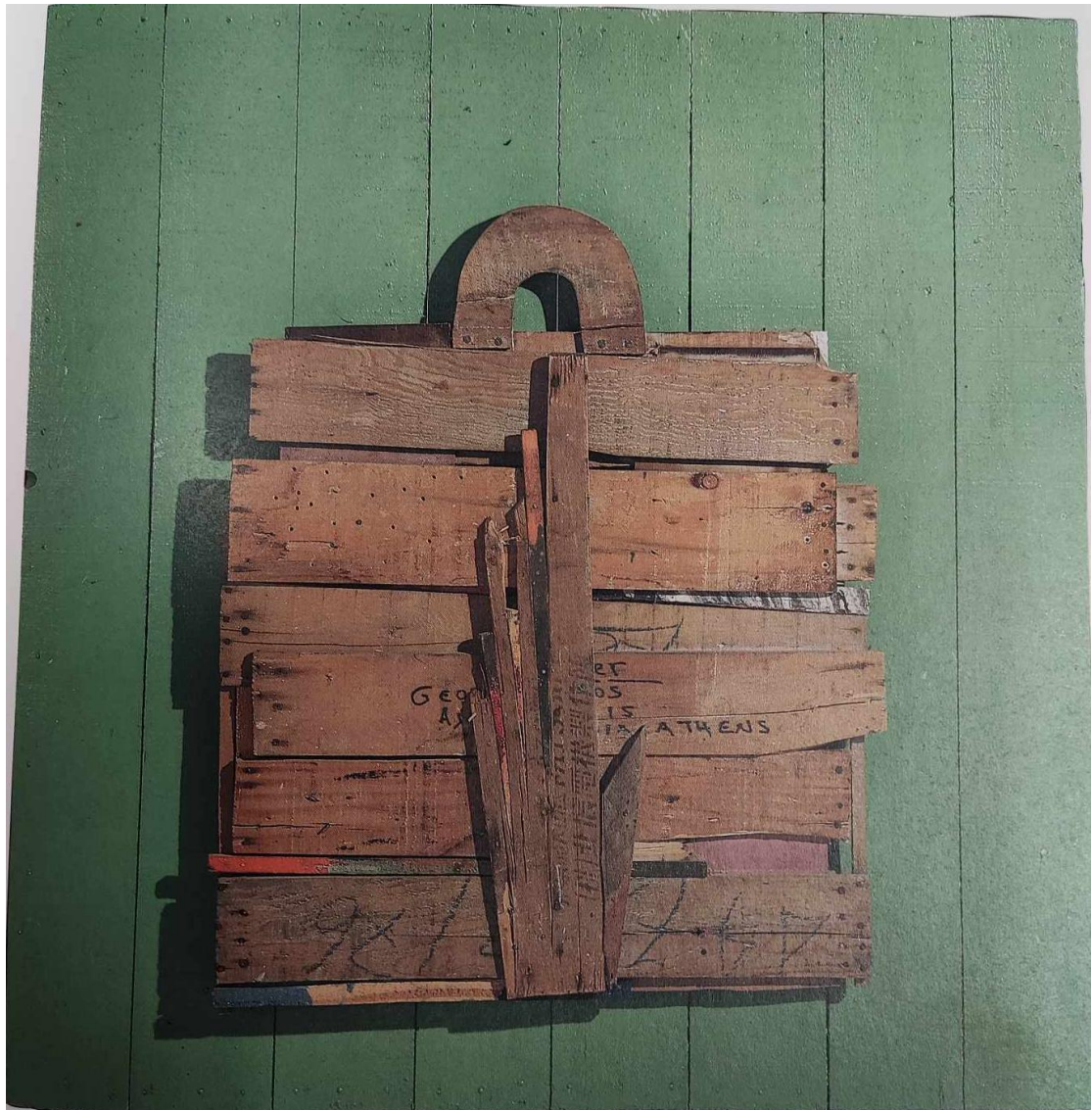
ΑΛΕΞΗΣ ΑΚΡΙΘΑΚΗΣ

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΥ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ ΓΟΕΤΗ ΟΜΗΡΟΥ 15 - ΑΘΗΝΑΙ

Εικόνα 1. Αλέξης Ακριθάκης αφίσα έκθεσης «Τέμπρες και Μελάνια» Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα 1968. Πηγή: αριθμός ευρετηρίου ΕΧΗ03881_C_00001, Ψηφιακό αποθετήριο ΙΣΕΤ.



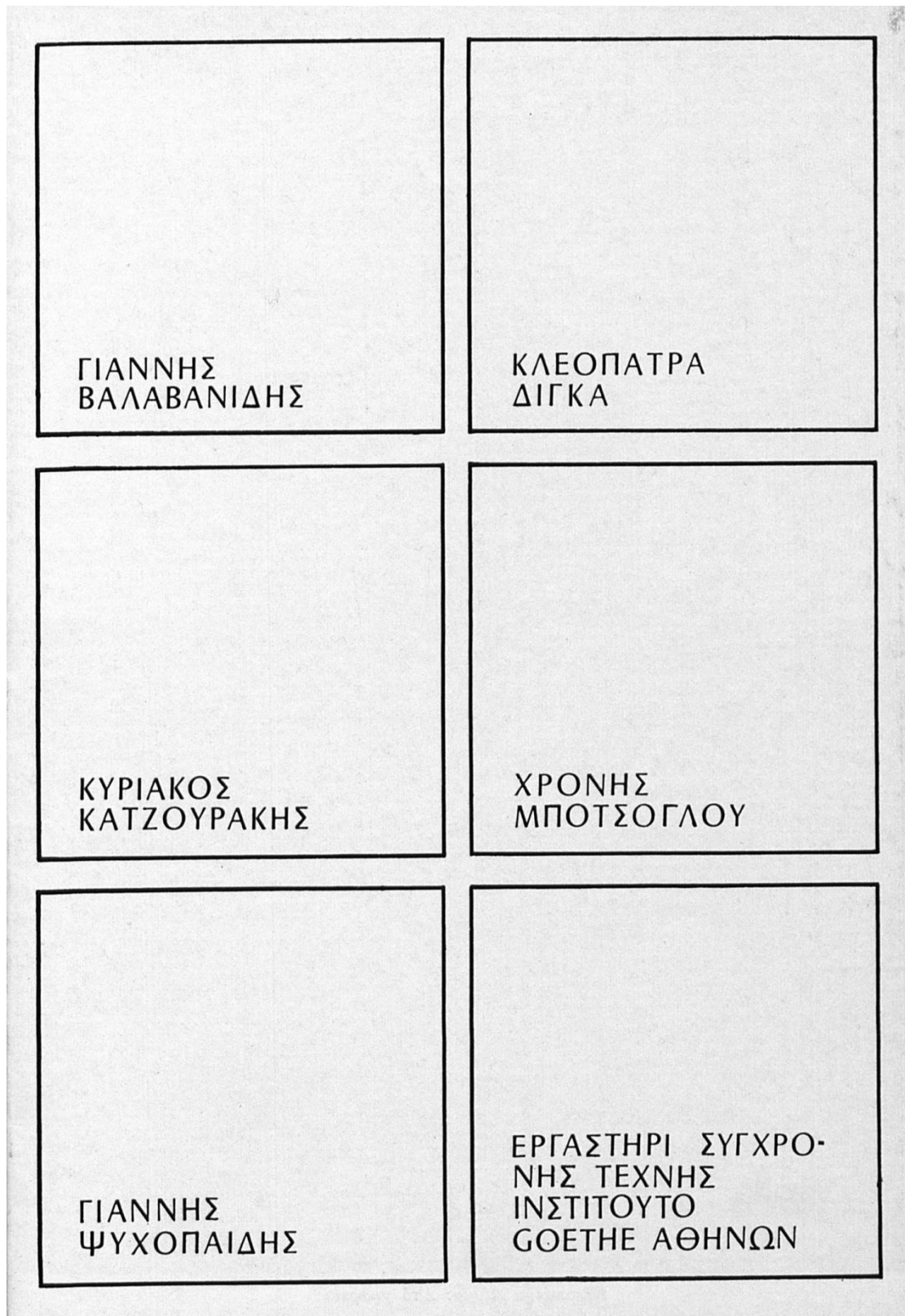
Εικόνα 2. Αλέξης Ακριθάκης, *Les Bagages*, 71/37 80x100 cm. Κατάλογος έκθεσης, Γκαλερί Ζουμπουλάκη, Αθήνα, Οκτώβριος 1971. Πηγή: Akritakis: Drawings/Paintings. Alexandre Iolas – Galerie T. Zoumboulakis, Athens, 1971, κατάλογος έκθεσης. Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), Α/Α 1583 – ΕΚ ΑΚΡ, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.



Εικόνα 3. Αλέξης Ακριθάκης, Κλασική βαλίτσα, 1974, ξύλο και λάδι 112 x 102 x 12 cm. Πηγή: κατάλογος έκθεσης *Η Αθήνα στο Βερολίνο/Athen in Berlin*, πινακοθήκη Περίδη, Αθήνα 1986-1987.



Εικόνα 4. Αλέξης Ακριθάκης, αντιδικτατορική αφίσα, 1967, τύπωμα σε λινόλεουμ σε χαρτί, 25 x 32,5 εκ., Ιδιωτική συλλογή. Πηγή: Ελένη Στόικου, διδ. διατριβή, σ. 186.



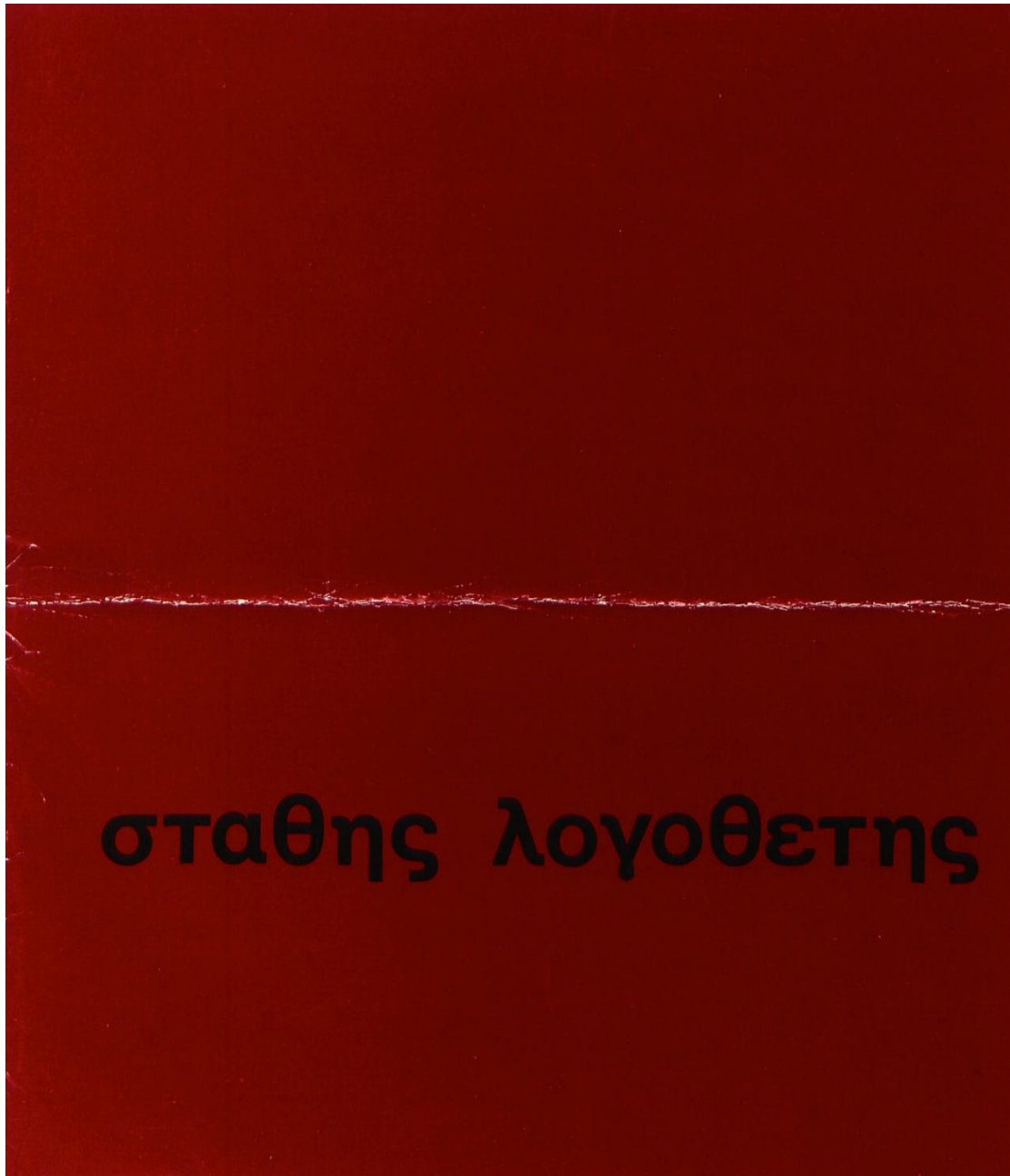
Εικόνα 5. Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές, Κατάλογος έκθεσης, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών, Αθήνα 1972. Πηγή: αριθμός ευρετηρίου ΕΧΗ02699_C_01, ψηφιακό αποθετήριο. ΙΣΕΤ.



Εικόνα 7. Γιάννης Ψυχοπαίδης, 1970, *Διαδήλωση*, λάδι, 50 x 120 cm. Πηγή: Ελένη Στόικου, διδ. διατριβή, σ. 589.



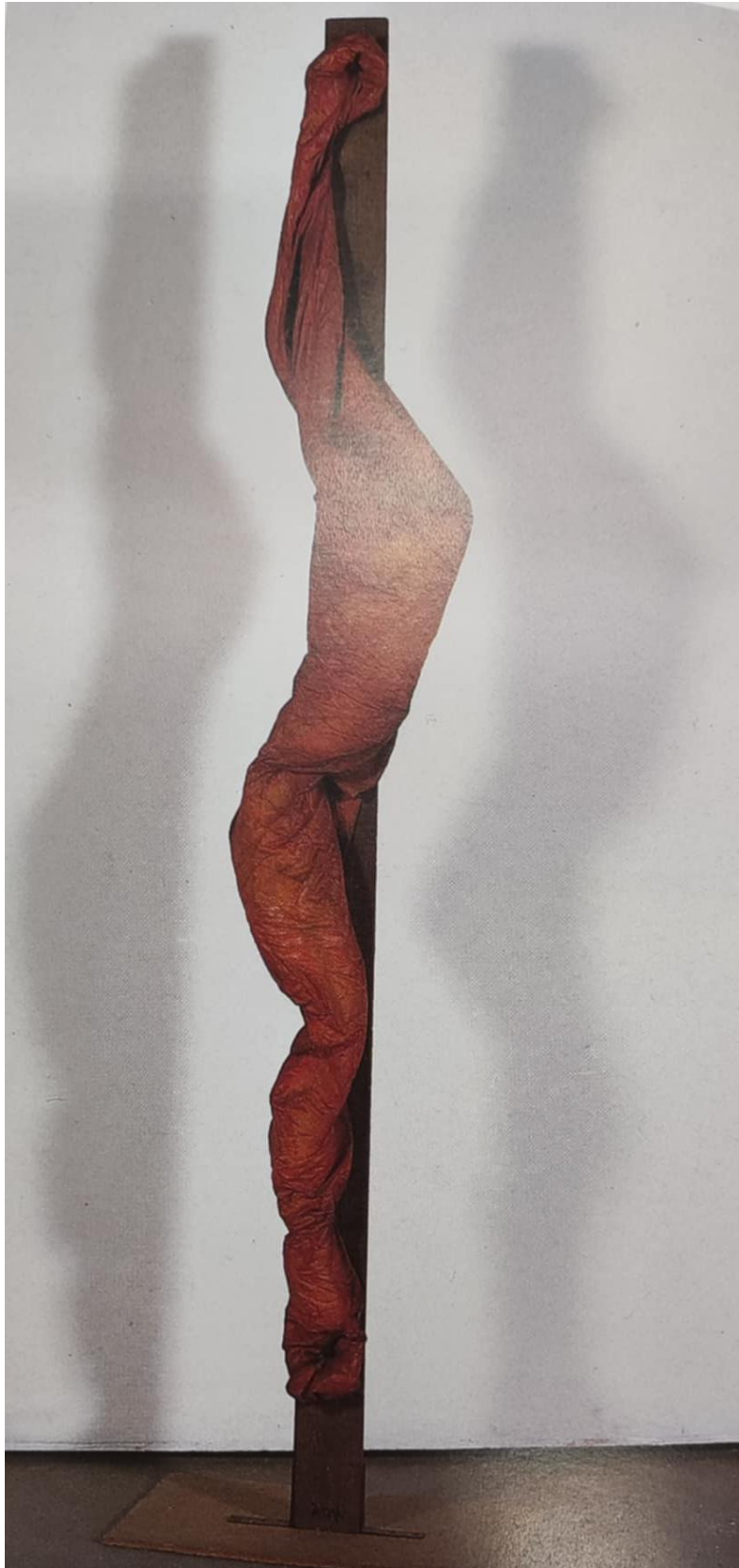
Εικόνα 8. Γιάννης Ψυχοπαίδης, 1968, *Παρέλαση*, λάδι, 40 x 60 εκατ. Πηγή Ελένη Στόικου, διδ. διατριβή, σ. 204.



Εικόνα 9. *Στάθης Λογοθέτης*, κατάλογος έκθεσης, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα. Πηγή: αριθμός ευρετηρίου ΕΧΗ03101_C_01, ψηφιακό αποθετήριο ΙΣΕΤ.



Εικόνα 10. Στάθης Λογοθέτης, *E132*, 1971, 1.40 x 120 εκατ., μικτή τεχνική λάδι, 1971.



Εικόνα 11. Στάθης Λογοθέτης, *E105, 4VII*, 1969, μική τεχνική 1.90 εκ. Πηγή: Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.



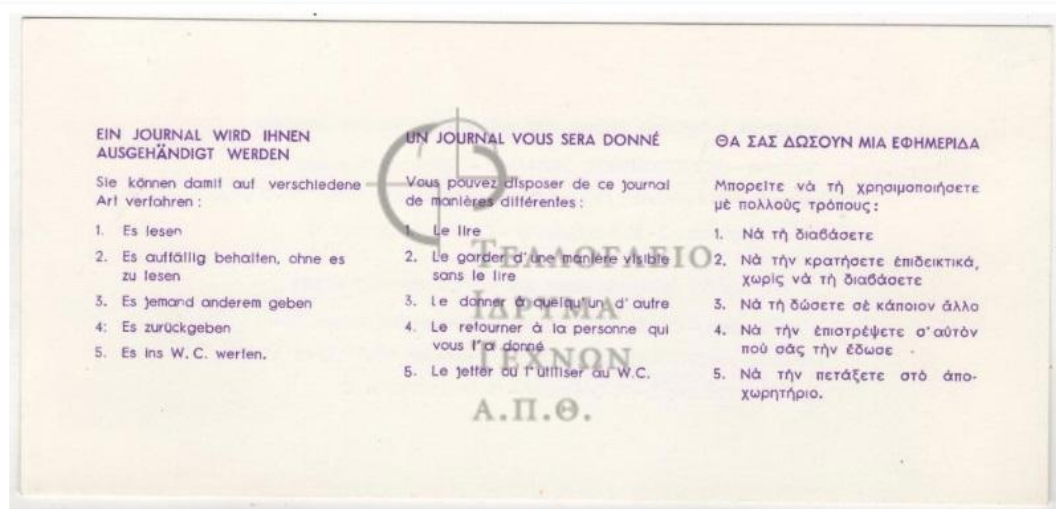
ΕΡΓΑ — WERKE

15	100 × 140	1963	E 71	50 × 68	1967	E 38 α'	1965
20	85 × 115	1963	E 72	40 × 33	1967	E 38 β'	1965
29	100 × 70	1964	E 74	54 × 95	1967	E 38 γ'	1965
32	50 × 50	1964	E 76	100 × 100	1967	E 39 α'	1965
33	50 × 50	1964	E 78	100 × 50	1967	E 39 γ'	1965
43	71 × 42	1965	E 80	92 × 46	1967	E 39 δ'	1965
45	50 × 50	1965	E 82	111 × 138	1968	E 40 α'	1965
47	100 × 50	1965	E 83	50 × 100	1968	E 40 β'	1965
48	97 × 50	1965	E 85	100 × 50	1968	E 40 γ'	1965
49	92 × 48	1965	E 86	50 × 100	1968	E 42 α'	1965
50	50 × 36	1965	E 87	50 × 100	1968	E 42 β'	1965
51	97 × 49	1965	E 88	50 × 140	1968	E 42 γ'	1965
57	35 × 30	1966	E 89	86 × 46	1968	E 53 α'	1966
58	50 × 80	1966	E 90	50 × 100	1968	E 53 β'	1966
59	100 × 50	1966	E 92 A	50 × 50	1968	E 53 γ'	1966
61	50 × 36	1966	E 92 B	70 × 70	1968	E 53 δ'	1966
62	48 × 95	1966	E 92 Γ	100 × 100	1968	E 53 ε'	1966
64	147 × 116	1966	E 95	70 × 100	1968	E 53 στ'	1966
65	77 × 60	1967	E 96	100 × 50	1968	E 53 ζ'	1967
68	50 × 97	1967	E 97	160 × 200	1969	E 53 η'	1967
69	100 × 50	1967	E 98	100 × 50	1969	E 53 ι'	1968
70	39 × 103	1967	E 99	82 × 82	1969	E 53 ια'	1968
						E 54 α'	1966
						E 56 α'	1966
						E 56 β'	1966
						E 56 γ'	1966
						E 56 δ'	1966

Εικόνα 12. Στάθης Λογοθέτης. Κατάλογος Έκθεσης Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα. Πηγή: αριθμός ευρετηρίου EXH03101_C_01, ψηφιακό αποθετήριο ΙΣΕΤ.



Εικόνα 13. Κωνσταντίνος Ξενάκης, Αφίσα έκθεσης Environment – Action - Film. Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης Ινστιτούτου Γκαίτε, Αθήνα 1971. Πηγή: Μουσείο Κωνσταντίνου Ξενάκη, Σέρρες.



Εικόνα 13.α. Πρόσκληση για την έκθεση Κωνσταντίνου Ξενάκη, *Environment, Action, Film*, Εργαστήριο Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε. Αριθμός τεκμηρίου GR TITSpit f712_34, Τελλόγλειο ίδρυμα Τεχνών.

REFLEXION
ΣΚΕΨΗ

RA

ACTION
ΔΡΑΣΗ

RA - Réflexion + Action = REACTION

RA - Σκέψη + Δράση = ANTIΔΡΑΣΗ

Άρχισυντάκτης: Rédacteur en chef: **CONSTANTIN XENAKIS**

L'IMAGINATION EN CONSERVE !

Dans la société d'accumulation
technologique on est peu sensible
au changement des structures
esthétiques à cause de la surabondance
des fausses nouveautés dans le
domaine artistique.

Ces dernières sont plus que tout
autre et plus profondément assimilées
dans le système actuel du marché.
La résultante de cet état de fait
est qu'on a la possibilité de faire
un choix dans cet étalage de formes
proposées mais aussi longtemps que
l'artiste ne s'est pas libéré de son
conditionnement bourgeois, il ne peut
être question de choix libre et
conscient.

Η ΦΑΝΤΑΣΙΑ ΣΕ ΚΟΝΣΕΡΒΑ !

Στην κοινωνία της τεχνολογικής πληθώρας
είμαστε ελάχιστα ευαίσθητοι στην αλλαγή
των αισθητικών δομών εξ αιτίας της
υπεραφθονίας των φευτονεωτερισμών στον
τομέα της τέχνης.

Οι τελευταίες αυτές, περισσότερο και
πολύ βαθύτερα από κάθε άλλο, έχουν απο-
μοιωθεί στο σύστημα της σημερινής αγοράς.
Η κατάσταση αυτή έχει σαν αποτέλεσμα
τή δυνατότητα έκλογής μέσα στη σμρεια
των προτεινομένων μορφών, αλλά όσο ο
καλλιτέχνης δεν έχει ακόμα απελευθερωθεί
από την άστική του ύπσταση, δεν μπορεί
να γίνει λόγος για έλευθερη και ένσυνεί-
δητη έκλογή.



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

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ GOETHE ΑΘΗΝΩΝ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΞΕΝΑΚΗΣ

environnement
film
action

Αθήναι 2 - 21 Δεκεμβρίου 1971 - ΟΜΗΡΟΥ 15

Εικόνα 14. Κωνσταντίνος Ξενάκης, Εξώφυλλο εντύπου «Σκέψη - Δράση», Κωνσταντίνος Ξενάκης, «Σκέψη-Δράση», Κωνσταντίνος Ξενάκης - Environment, Action, Film Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα 1971. Πηγή: Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), Α/Α 1583 - ΕΚ ΑΚΡ, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.



EDITION PARAMEDIA : Constantin Xenakis / Straßenaktion "Ich habe den Kegel-Code gebracht" - SHFBK Mai 71

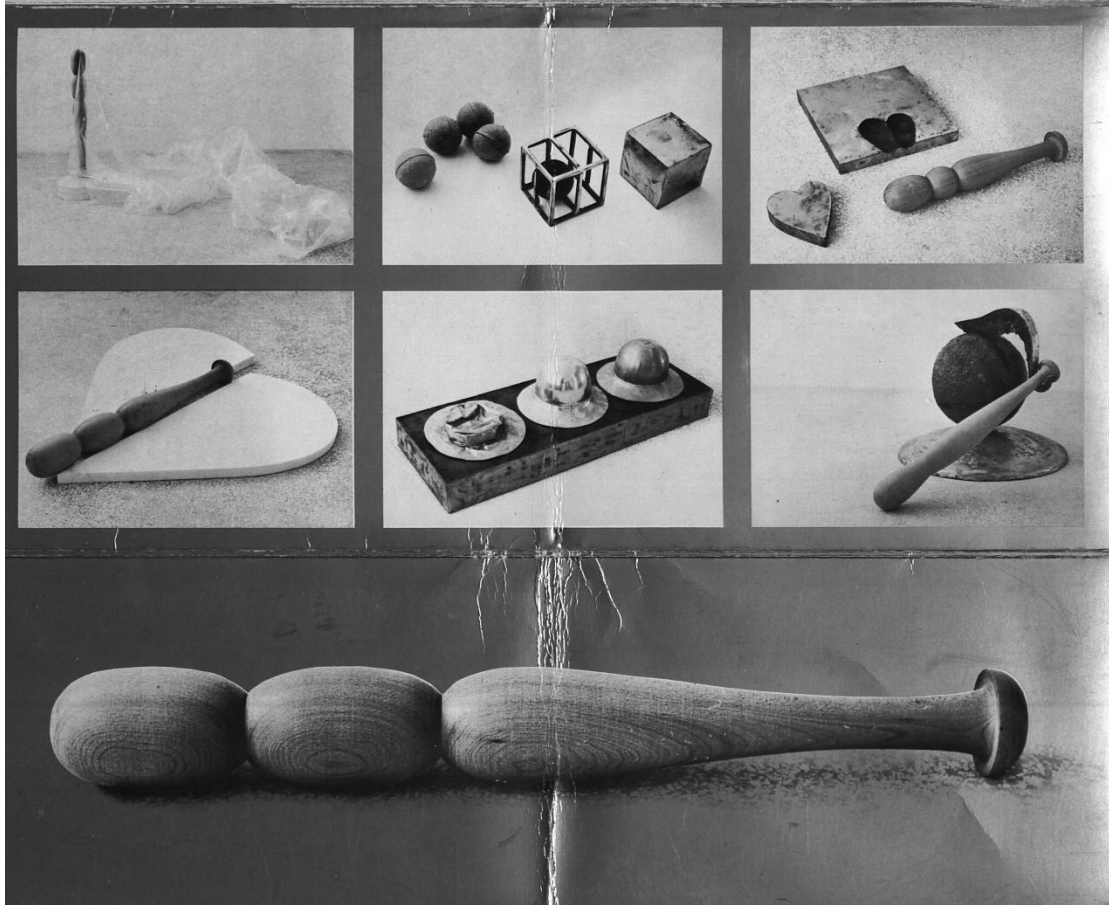
Εικόνα 15. Κωνσταντίνος Ξενάκης, δράση με κώνους μπροστά από τη Σχολή Καλών Τεχνών του Δυτικού Βερολίνου, 1971. Πηγή: Μουσείο Κ. Ξενάκη, Σέρρες.

ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΓΙΑ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

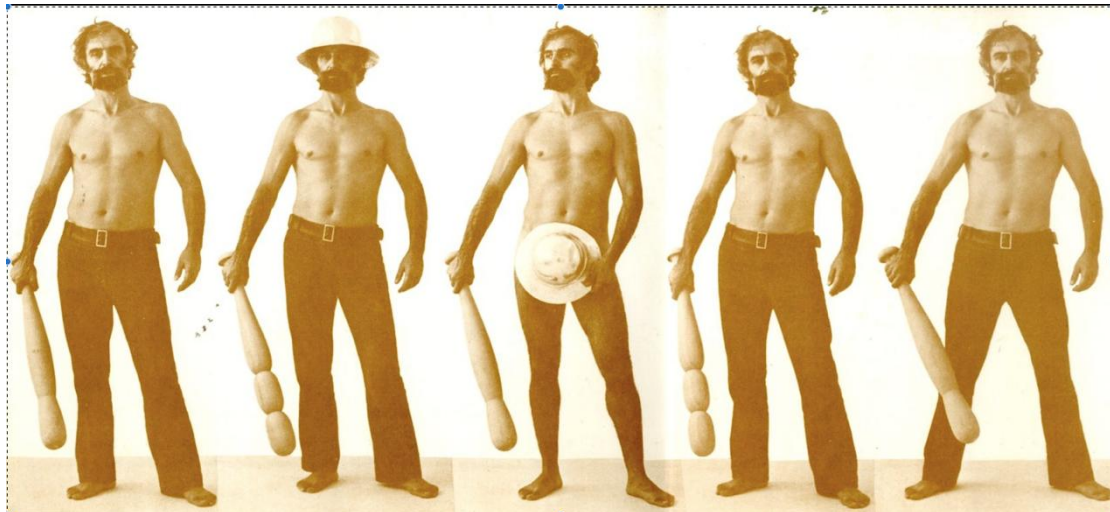
ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ

ΕΚΘΕΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΟΜΗΡΟΥ 15 - ΔΙΑΡΚΕΙΑ 8-30 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1970

Θ Ο Δ Ω Ρ Ο Σ



Εικόνα 16. Θόδωρος. Κατάλογος Έκθεσης Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, 1970. Πηγή: αριθμός ευρετηρίου EXH02888_C_01, ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.



Εικόνα 17. Ο Θόδωρος με τη «Ματράκ-Φαλλό». Κατάλογος Έκθεσης Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, 1970 Πηγή: αριθμός ευρετηρίου EXH02888_C_03 , ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.

‘Ανήκω σ’ εκείνους που πιστεύουν ακόμη πως ή συνείδηση είναι μια κινητήρια δύναμη, αν δεν είναι μια απόφαση που πρέπει να αποβάλλουμε για να μπορούμε να επιζήσουμε, δηλ. να προσαρμοστούμε στο προσφερόμενο περιβάλλον.

‘Αν μου επιτρεπότανε κι αν μπορούσα να διαλέξω ανάμεσα στον οίκτο και την όργη, θα διάλεγα την όργη. ‘Αλλά οι αγαθές προθέσεις μόνες δεν δικαιώνουν τὰ έργα. Γιαυτό, τόν τελευταίο καιρό, βασανίζομαι να βρω μια λύση σέ τούτη τήν αριθμητική πράξη: Μέ κριτήρια αποτελεσματικότητας σέ σχέση με αγαθές προθέσεις, ΠΟΣΑ ΕΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΝΟΥΝ ΕΝΑ ΤΑΝΚ; ‘Όταν έργα τέχνης και τάνκς ανήκουν στά μέσα που δημιουργούν πολιτιστικό περιβάλλον.

‘Η γλυπτική, τέχνη εσωτερικής και εξωτερικής χρήσεως.

‘Επειδή τὰ γλυπτικά έργα δεν ανήκουν μόνο στο χώρο του πνεύματος αλλά και στον φυσικό χώρο - στο χώρο όπου τὸ χέρι είναι μέτρο, στο χώρο τῶν αντικειμένων - νομίζω πως είναι απαραίτητο να συνοδεύονται (για κάθε ένδεχομένο) με οδηγίες χρήσεως.

ΟΔΗΓΙΕΣ ΧΡΗΣΕΩΣ

A. Γενικές οδηγίες

ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΓΙΑ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ

ΜΗΝ ΑΓΙΖΕΤΕ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΕΧΝΗΣ γιατί :

- a. ‘προορίζονται για μουσεια και συλλογές - μέρη όπου επικυρώνεται και εξασφαλίζεται ή ΔΙΑΡΚΕΙΑ, ή προκατασκευασμένη (préfabriquée) αιωνιότητα τῆς τέχνης
 - b. ‘τὰ έργα τέχνης πωλούνται - είναι εμπόρευμα, καταναλωτικό αγαθὸ πολυτελείας - μὴ τὰ καταστρέψετε, μὴ ζημιώνετε τὸν καλλιτέχνη! (οἶκτος)
- B. Ειδικές οδηγίες για εσωτερική και εξωτερική χρήση προσφέρονται με κάθε ἔργο κατὰ τήν πώληση.

Ich gehöre zu jenen, die noch glauben, das Bewusstsein sei eine Bewegungskraft der menschlichen Entwicklung, falls es nicht ein Auswuchs ist, den wir wegzuschaffen haben, um überhaupt überleben zu können, d. h. um uns an die gegebene Umwelt anzupassen.

Wäre es mir erlaubt und könnte ich zwischen Mitleid und Zorn wählen, ich würde mich für den Zorn einsetzen. Doch gute Absichten allein rechtfertigen nicht die Werke. Darum gibt mir, seit einiger Zeit, die Lösung des folgenden arithmetischen Problems viel zu schaffen: Wenn wir die guten Absichten in Bezug setzen zu Kriterien der Wirksamkeit, müssen wir die Frage stellen: WIEVIELE KUNSTWERKE MACHEN EINEN PANZER AUS, wenn sowohl Kunstwerke als auch Panzer zu den Mitteln gehören, die die zivilisatorische Umwelt schaffen?

Plastik als Kunst für den internen und externen Gebrauch.

Da die plastischen Werke nicht nur zur Welt des Geistes, sondern auch zur physischen Welt gehören—zur Welt der Gegenstände, wo die Hand ein Mass ist—bin ich der Meinung, sie müssen (für jeden Fall) mit Gebrauchsanweisungen versehen sein.

GEBRAUCHSANWEISUNGEN

A. Allgemeine Gebrauchsanweisungen

PLASTIK ZUR PUBLIKUMSBETEILIGUNG

MITMACHEN VERBOTEN

BITTE DIE KUNSTWERKE NICHT BERÜHREN

- a. Sie sind für Sammlungen und Museen bestimmt — d. h. für Orte, wo die DAUER, die vorfabrizierte Ewigkeit der Kunst bestätigt und gesichert wird
 - b. Die Kunstwerke werden verkauft — sie sind Waren, Konsumgüter, Luxusartikel — zerstören Sie sie nicht, fügen Sie dem Künstler keine Verluste zu! (Mitleid)
- B. Spezielle Anweisungen für den internen und externen Gebrauch werden mit jedem Werk beim Verkauf angeboten.

T H E O D O R O S

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ

1. τουλάχιστο για κάτι
2. Φορητή βουθή γλυπτική (πρόταση για 8000 ... αντίτυπα)
3. Ζυγαριά No. II
4. Ρακέττα No. II
5. Διαδρομή X
6. Δύο κύβοι ή μπάλλα προστατευμένη
7. Autocastration ή αμβιβασμός No. I
8. ‘Αποθέσις τῆς Matraque
9. Mon Coeur! Slogan Nr. I
10. Για ποιόν;
11. Μεταμφίεση
12. Τέστ No. III
13. Τέστ No. IV

Multiple pour usage multiple, σειρά τῶν 20
Multiple No. II, σειρά τῶν 20.

WERKVERZEICHNIS

1.mindestens für etwas
2. Tragbare stumme Plastik (Entwurf für 8000 ... Stücke)
3. Waage Nr. II
4. Schläger Nr. II
5. Lauf X
6. Zwei Würfel oder «beschützter Ball»
7. Selbstverstümmelung oder Kompromiss Nr. I
8. Vergöttlichung des Knüppels
9. Mon coeur! Slogan Nr. I
10. Für wen?
11. Verkleidung
12. Test Nr. III
13. Test Nr. IV

Multiple für multiplen Gebrauch, Serie von 20
Multiple Nr. II, Serie von 20

Εικόνα 18. Θόδωρος. Κατάλογος Έκθεσης Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, 1970. Πηγή: αριθμός ευρετηρίου EXH02888_C_01, ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.

Theodoros Papadimitriou
I, Sofroniskou Str.
Athens 402

September 10th, 1969

Mr. James Warner
U.S.E.F.G.
Education Foundation
15, Valaoritou Str.
Athens.

Dear Sir,

Due to the existing economical, technical and cultural circumstances in Greece, which, especially in my case as a contemporary sculptor, are very limited, I think I would like to leave my country and go to the United States.

The reason for wanting to go and work in the U.S.A. is that this country not only offers the opportunity for the general development and progress in the artistic field but also provides possibilities for research and acceptable working conditions within the framework of my special field, like teaching, e.t.c.

With this letter I would like to apply to the Education Foundation for a travel and a study grant of one year in New York or any other of the large artistic center in the United States.

Attached is a copy of my Curriculum Vitae and a Catalogue of my last Exhibition.

Hoping to hear from you soon,

I remain,

Sincerely yours,

~~Καθ. Δρ. Γεώργιος Παπαδημητρίου
Διευθυντής του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης
Παλατιού Μουσικής, Αθήνα~~

September 10th, 1969

Theodoros Papadimitriou
I, Sofroniskou Str.
Athens 402

Εικόνα 19. Θόδωρος Παπαδημητρίου, Επιστολή προς James Warner, U.S.E.F.G, 10 Σεπτεμβρίου 1969. Πηγή: Αρχείο Θόδωρου (Παπαδημητρίου) (Δωρεά 2024), αταξινόμητο τεκμήριο, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ | Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.

ΑΚΟΛΟΥΘΗΣΤΕ ΤΟ ΓΟΥΣΤΟ ΣΑΣ, ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΣΑΣ ΟΔΗΓΗΣΕΙ ΣΩΣΤΑ.
 ΑΣΚΗΣΤΕ ΝΑ ΑΠΟΡΡΙΠΤΕΤΕ ΚΑΙ ΝΑ ΑΠΟΔΕΧΕΣΤΕ - ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΟΙ ΣΥΝΕΠΕΙΕΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΣΟΒΑΡΕΣ.

ΧΕΙΡΙΣΜΟΣ Ν° XI (τέστ ενεργοποίησης του κοινού)

Α. Τέτοιες εκθέσεις - εκδηλώσεις :

	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ
1. διασκεδάζουν - παραπλανούν το κοινό από τα πραγματικά του προβλήματα	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. το έρεθίζουν μόνο	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. το «μορφώνουν» - ψυχαγωγούν	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Β. Ή εκδήλωση αυτή είναι :

1. ή άναζητητη κάποιου «κοινού τόπου» ή τρόπου επικοινωνίας	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. μιá μέθοδος προβολής του καλλιτέχνη και τίποτα περισσότερο	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

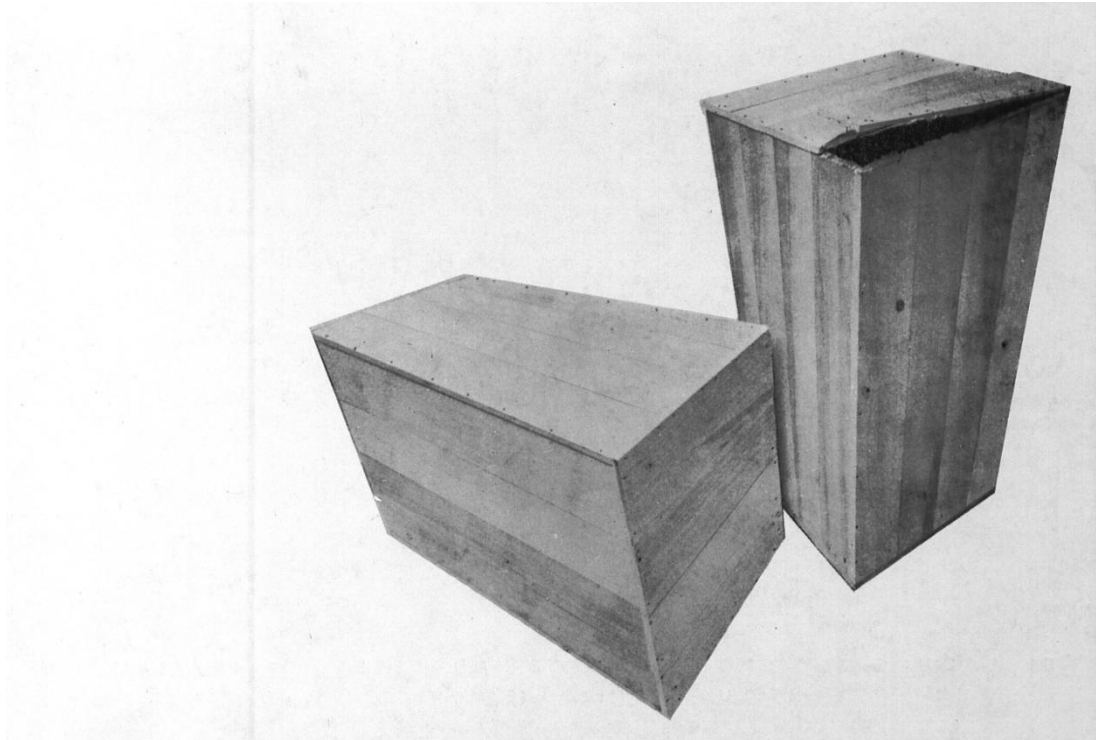
Γ. Ο καλλιτέχνης :

1. είναι άφελής (naïf)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. είναι σκεπτόμενος	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. (άν του συμβαίνει να σκέπτεται) ή σκέψη του «φαίνεται» μόνο μέσα από το «έργο - αντικείμενό» του	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Δ. Ο τεχνοκριτικός είναι :

1. κάποιος πού έχει για επάγγελμα να γεμίζει μιá στήλη σε εφημερίδα ή περιοδικό	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. κάποιος πού διαφημίζει τα προϊόντα της τέχνης της άρεσκείας του	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. κάποιος πού « πληροφoρεί » με αντικειμενικά στοιχεία γιá τα προβλήματα και τα έργα τέχνης	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. κάποιος πού μετατρέπει τα έργα τέχνης σε λέξεις γιá να «μορφώσει» το κοινό	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5. κάποιος πού μάχεται διαλεκτικά και ύποστηρίζει τις άποψεις, τούς καλλιτέχνες και τις τεχνοτροπίες πού πιστεύει	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

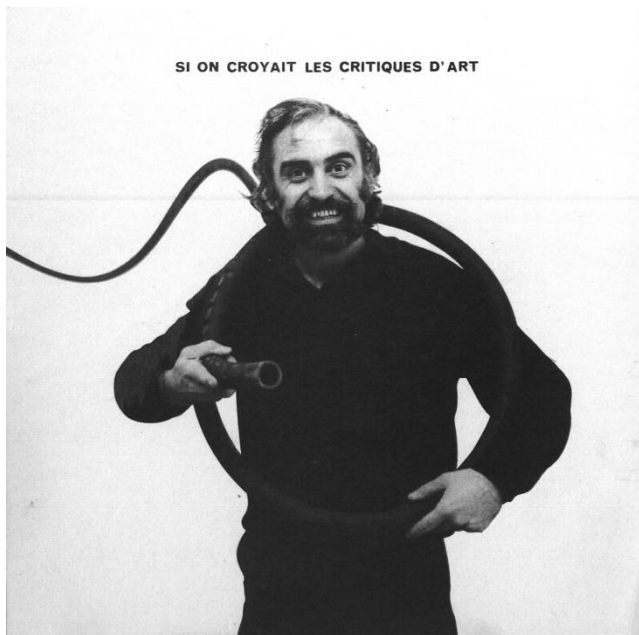
Εικόνα 20. Δείγμα του τεστ που μοιράστηκε στο κοινό της έκθεσης. Θόδωρος, «Χειρισμός Νο XI (τεστ ενεργοποίησης του κοινού)», Γλυπτική 73-74 = Χειρισμοί (Manipulations), Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα 1974. Πηγή: αριθμός ευρετηρίου GR TITSrit f316_19, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών.



Εικόνα 21. Κώστας Τσόκλης. Πρόσκληση έκθεσης Κώστα Τσόκλη, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, Ιανουάριος 1971. Πηγή: Αριθμός ευρετηρίου EXH01963_C_02, ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.



Εικόνα 22. Κώστας Τσόκλης. Από τον κατάλογο της έκθεσης Κώστα Τσόκλη, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, Ιανουάριος 1971. Πηγή: Αριθμός ευρετηρίου EXH01963_C_02, ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.



SI ON CROYAIT LES CRITIQUES D'ART

ΣΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, ΟΜΗΡΟΥ 15, ΑΠΟ 4 - 24 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 1971, ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΚΛΗΣ

Εικόνα 23. Κώστας Τσόκλης. Από τον κατάλογο της έκθεσης Κώστα Τσόκλη, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, Ιανουάριος 1971. Πηγή: Αριθμός ευρετηρίου ΕΧΗ01963_C_02, ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.

ΣΥΓΓΕΝΕΙΣ

‘Αν και το όραμά του έχει κάποια σχέση με την «Arte Povera» όπως την καθόρισε ο Τζεράμιο Τσολαντι, με την άκριβη και αόριστη επεξεργασία καθώς και με την φροντίδα να συνταχιστεί το έργο με το αντικείμενο, εικονίζει με τρόπο ήθελημένα ελαφρό τις ανάγνητες μερικώς αμερικανών ζωγράφων όπως του Τζέσπερ Τζόνς. Jean Dupreau

... Το έργο του Τσόκλη δεν είναι «Arte Povera», είναι μάλλον τέχνη «οφθαλμαπάτη».

«Lettres Françaises»

‘Ο Έλληνας καλλιτέχνης προέρχεται προφανώς από την pop - art, αλλά αισθάνεται κανείς ότι τον βασανίζουν επίσης τα θεμελιώδη προβλήματα της ζωγραφικής και μάλιστα του ζωγραφικού χώρου, όπως θα βασάνιζαν έναν Φουκέ ή έναν Πισοτέ.

«Figaro Littéraire»

‘Ο Τσόκλης δουλεύει στο στυλ της «Art Pauvre»... αλλά με κάποιο μαυρισμό, θέλοντας να δημιουργήσει όμορφα μέσα στο κοινότυπο.

«Combat»

‘Ο Τσόκλης είναι μία πραγματική αποκαλυψη που συγκεντρώνει δυναμικά στα αντικείμενά του... τα στοιχεία της όπ - art και της πραγματικότητας με τρόπο συναρπαστικό.

«Berliner Morgenpost»

‘Αλλά ο Τσόκλης δεν ασχολείται αποκλειστικά με το αντικείμενο σαν στοιχείο της καθημερινής πραγματικότητας και φέρει πολιτικοκοινωνικών έννοιών (αυτό που κάνουν οι περισσότεροι «Objeteurs»). Επιδίδει πράγματα να αναγνώσει πιο βαθιά την όρασή μας και την «έκδοση του κόσμου».

La Galerie des Arts

Οι ψεύτικες προοπτικές, κάπως υπερβολικά «φαντερά», ενός φωτο - «Objeteur».

«Pariscope»

Οι οφθαλμαπάτες του Κώστα Τσόκλη μοιάζουν να πηγαίνουν περισσότερο από το Dada και το σουρεαλισμό παρά από την pop - art.

«Art International»

‘Ο Κώστας Τσόκλης προτείνει παρόμοιες οφθαλμαπάτες που τελικά ξεγελούν το πνεύμα.

«Nouvelles Littéraires»

ΑΝ ΠΙΣΤΕΥΕ ΚΑΝΕΙΣ

ΤΟΥΣ ΚΡΙΤΙΚΟΥΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΦΥΣΗ

‘Ο Τσόκλης είναι Έλληνο - λατινική κουλτούρας και κακός γλύπτης... ‘Όχι πολύ κακός γιατί τότε θα ήταν δυνατό να παραγνωριστεί ή δουλειά του. ‘Ακριβέστερα, γλύπτης φωτοσμαντικός.

«Combat»

Τι άκριβος συμβαίνει με τον Τσόκλη; ‘Ε, λοιπόν, άπλωσ’ ο Τσόκλης είναι ζωγράφος, αποκλειστικά ζωγράφος... José Pierre

Τα αντικείμενά του είναι πράγματι περισσότερο πίνακες παρά γλυπτά... La Galerie des Arts

‘Ο Τσόκλης προτιμά να εμφανίζεται σαν σκουπιδιάρης της έμπνευσης.

«Derniere Heure Lyonnaisse»

ΠΡΟΦΑΣΕΙΣ

... Σε έργα αποτελούμενα από κοινότυπα αντικείμενα που ζωφικά γίνονται μαγικά χάρη σε τεχνητές προοπτικές... καρέκλες, τραπέζια, πόρτες, σωλήνες, φουάρια κι άλλα συνεργα καθημερινής, αντικαλλιτεχνικής φύσης, που οι ντανταϊστές είχαν ανέβει στο επίπεδο του έργου τέχνης μόνο με το γεγονός της επιλογής τους από τον καλλιτέχνη.

«Art International»

Τα αντικείμενά του είναι από τα πιο κοινά και άσημα της καθημερινότητας: πλακάκια από πλαστικό, ξύλινα κιβώτια, σκαλοπάτια, διάδρομοι, πόρτες, ψάθες, σωλήνες από καιουτσόκ, φουάρια, τσιμέντο κλπ. ‘Όλα αυτά σε επεξεργασίες μαδρες, άσπρες ή γκριζες.

«La Galerie des Arts»

... Με κοινά υλικά, ψάθες, σωλήνες από καιουτσόκ και αντικείμενα στο επίπεδο του δαπέδου, υπόνομους, εισόδους σπιτιών κλπ.

«Combat»

‘Αντίθετα στα χαρακτηριστικά στοιχεία των «πινάκων» του μορφωτή ν’ αναφέρουμε μία ψάθα, ένα κιβώτιο και σωλήνες για κάπνισμα που βγαίνουν από έναν υπόνομο.

«Derniere Heure Lyonnaisse»

Στορί από κιβώτια, επιφάνεια τσιμέντου με δύο στρώματα ψυτμένα μέσα, ψάθες, σωλήνες, βρόσες... «Lettres Françaises»

‘Ενα κιβώτιο, μία σκάφη, ένα πλακόστρωτο, δύο σκαλοπάτια και μία ψάθα, φουάρια μηχανής, σε τσιμέντο και σωλήνες ποτιστήρι που βγαίνουν από έναν υπόνομο όλα αυτά, στερεωμένα στον τοίχο, να, τα στοιχεία των έργων του Τσόκλη.

«Le Figaro»

ΠΡΟΣΦΟΡΑ

... αυτή η φόρμουλα στην οποία ο καλλιτέχνης άγκιστρώνεται εδώ και πολλά χρόνια αντιπροσωπεύει πολλή δουλειά για τη λίγη πνευματική άσκηση που μπορεί να προσφέρει.

«Opus International»

Είναι ίσως ο χάρος που ο Τσόκλης προσπαθεί να αντικειμενοποιήσει. ‘Αλλά η αντιμετώπιση ενός εξωτερικού κι ενός εσωτερικού χώρου π.χ. οδηγεί, σε συνειδητοποίηση. Με τον Τσόκλη η άστική πραγματικότητα μπαίνει μέσα στην καρουκία. ‘Ετσι ο άνθρωπος βγαίνει να φάει, να σκεπτεται, να κοιμηθεί και να κάνει έρωτα στην πλατεία.

Jean Dupreau

Προσωπικά δεν με συγκινεί από το είδος της δουλειάς, που δεν είναι ούτε πλαστικό έργο ούτε πνευματικό, αλλά που έχει την πρόθεση να είναι και τα δύο συγχρόνως.

«Combat»

Τα αντικείμενα του Τσόκλη είναι άσφαλός από ‘κείνα που θα έβριθονταν μέσα στα μουσεία όταν να καλύτερα προϊόντα της εποχής της pop και όπ - art θα μιλούν στον τίς αποθήκες.

«Berliner Morgenpost»

Τα έργα του Τσόκλη, έφρον απευθύνονται τόσο στο πνεύμα μας (άμεσηβήτητα της καθημερινής πραγματικότητας), όσο και στην αντίληψή μας, αποτελούν κατά ένα τρόπο μία ιδεολογική και αισθητική επανάσταση.

«La Galerie des Arts»

‘Αν ελεγα τη σκέψη μου ως το βάθος, θα ελεγα πως όλα αυτά είναι μεταφυσικά.

«José Pierre»

‘Ο πιο αόριτος ρεαλισμός κάνει εδώ την πραγματικότητα άβραβα! ‘Η επιφάνεια εξαπατά.

«Christ and We»

Βρισκόμαστε μέσα σ’ ένα πλήρη όπτικο Πίττο. Αλλά οι εικόνες δίνουν συνεχώς την αίσθηση πως χάνουμε την ισορροπία μας.

«Art International»

Εικόνα 24. Κώστας Τσόκλης. «Αν πίστευε κανείς τους κριτικούς τέχνης». Από τον κατάλογο της έκθεσης Κώστα Τσόκλη, Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, Ιανουάριος 1971. Πηγή: Αριθμός ευρετηρίου ΕΧΗ01963_C_02, ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.



Εικόνα 25. Κώστας Τσόκλης. «110 επιβάτες», 1973, εφημερίδες και σχέδιο με μολύβι σε χαρτί σε κουτί από πλεξιγκλάς, 200 x 150 x 5 εκ. Πηγή: Ελένη Στόικου, διδ. διατριβή, σ. 199.



Εικόνα 26. Κώστας Τσόκλης Κολώνες, 1971-1983, ξύλο, τσιμέντο, σίδηρο. 380 x 250^{cm}
cm. Πηγή: κατάλογος έκθεσης Η Αθήνα στο Βερολίνο, Πινακοθήκη Περίδη, Αθήνα, 1986-1987, σ. 49.

"ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ"I. "Έκθεση : ΠΑΝΤΕΛΗ ΞΑΓΟΡΑΡΗ

Ζωγράφος και μαθηματικός. Γεννήθηκε στην Πειραιά το 1929. Σπούδασε ζωγραφική στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με καθηγητή τον Ι. Μόραλη (1948-50), και μαθηματικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Είναι επιμελητής του Ε.Μ. Πολυτεχνείου. Από το 1957 συμμετέχει σε πολλές ομαδικές εκθέσεις στην Αθήνα, στις Γκαλερί "Α23", "ΖΥΓΟΣ", "ΜΕΡΑΙΩ", κ.ά., στην Θεσσαλονίκη στην αίθουσα Τέχνης και στο εξωτερικό Παρίσι, Η.Π.Α. Επίσης μετείχε στις ΣΤ', Ζ' και Η' Πανελληνίες Εκθέσεις (1960, 1963, 1965) και στη Β' Πανελλαδική Ηέων, όπου τιμήθηκε με βραβείο ζωγραφικής. Παράλληλα ασχολείται με θεωρητικές αισθητικές εργασίες και έχει δημοσιεύσει σχετικές μελέτες και άρθρα στα περιοδικά "ΖΥΓΟΣ", "ΒΠΟ-ΧΕΣ" κ.ά.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ

Ζωγραφική - Σχέδια

ΟΜΑΔΑ α	Σμήνη εθελών
ΟΜΑΔΑ β	Σμήνη καμπύλων
ΟΜΑΔΑ γ	Κυλισιγενή συμπλέγματα
ΟΜΑΔΑ δ	Μετασχηματισμοί
ΟΜΑΔΑ ε	Συνθέσεις με άλγεβρικές καμπύλες.

ΠλαστικήΠεριοχή Α' Εύθειογενείς

1. Μονόχρωμο Υπερβολοειδές (μέταλλο, νάιλον) 1964
2. Υπερβολικό Παραβολοειδές (μέταλλο, νάιλον) 1964
3. Κωνοειδές με οδηγό τήν ήμιτονοειδή $\psi = 3\eta\mu\chi$ (μπρούντζος) 1965
4. Χωρική καμπύλη $\chi = t$, $\psi = t^2$, $z = t^3$ (μπρούντζος) 1966

Περιοχή Β' Στερεά έκ περιστροφής

1. Σύνθεση περιστροφών (ξύλο) 1965
2. Περιστροφή Α' (ξύλο) 1966
3. Περιστροφή Β' (ξύλο) 1966
4. Μικρή περιστροφή (πολυεστέρας) 1965
5. Μεταβολή διαστάσεως (πλεξιγκλας, μοτέρ, χρώμα) 1963-66

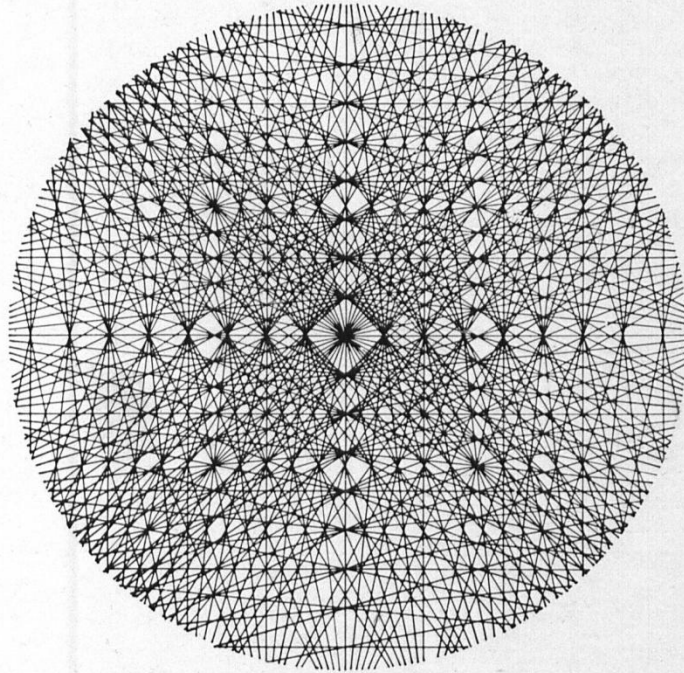
Περιοχή Γ' Επιφάνειες ελαχίστου έμβαδοῦ

(Πειραματική μορφολογική έρευνα των επιφανειών ελαχίστου έμβαδοῦ με χρησιμοποίηση υγρών ύμενίων)

1. Έπιφάνεια Ε.Ε.1 (πολυεστέρας) 1966-67
2. Σύνθεση τριών επιφανειών Ε.Ε.1 (πολυεστέρας) 1967

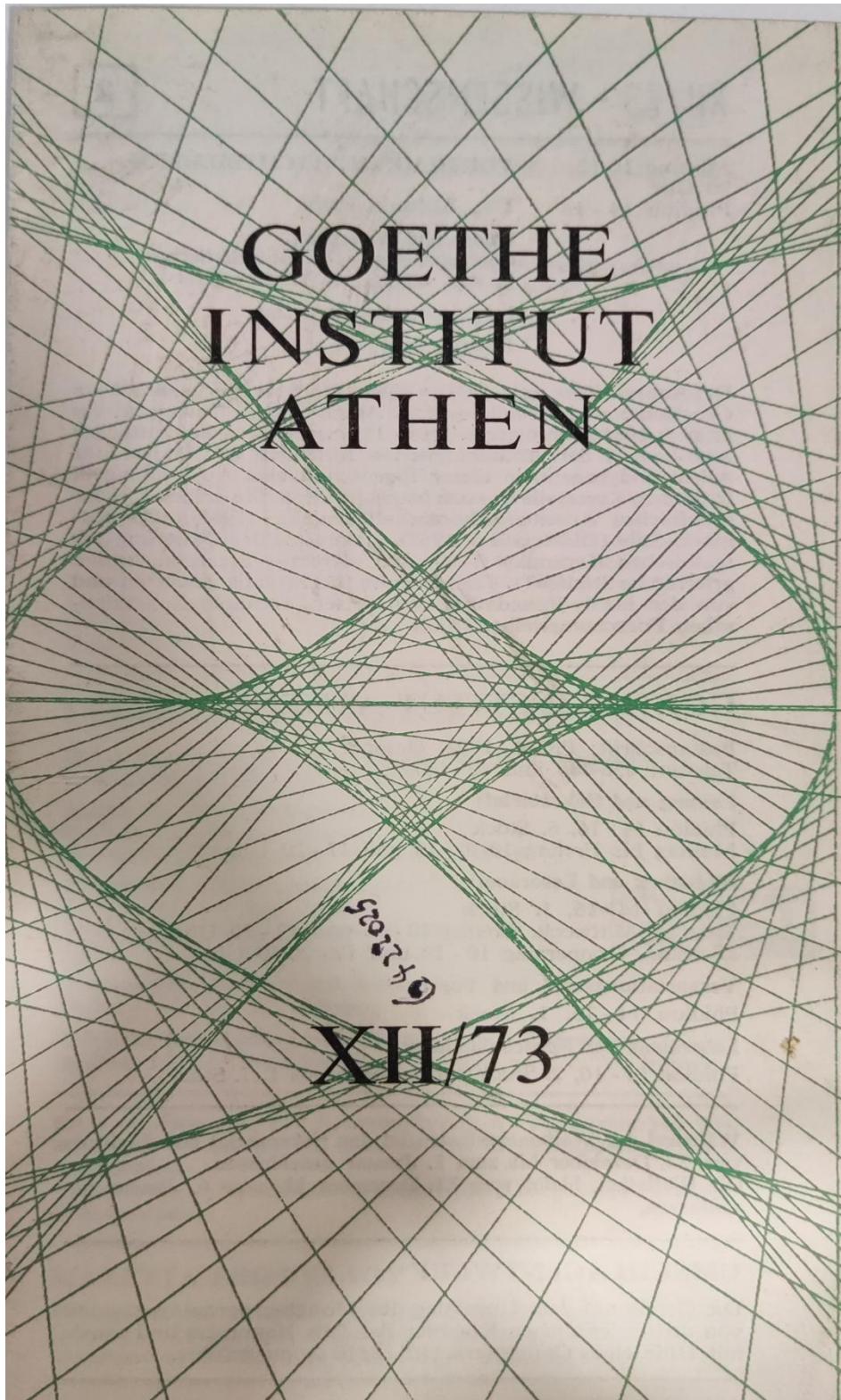
Εικόνα 27. Σύνθετη καλλιτεχνική εκδήλωση με τίτλο Μετασχηματισμοί, κατάλογος έκθεσης Παντελή Ξαγοράρη, Αθηνάικό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, 1 Μαρτίου 1967. Πηγή: Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου.

ΞΑΓΟΡΑΡΗΣ
ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ 2



ΧΑΓΟΡΑΡΗΣ
TRANSFORMATIONEN 2

Εικόνα 28. Παντελής Ξαγοράρης. Κατάλογος Έκθεσης Ξαγοράρης Μετασχηματισμοί 2 Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης, Ινστιτούτο Γκαίτε, Αθήνα, Φεβρουάριο 1971. Πηγή: Αριθμός ευρετηρίου EXH01944_C_02, Ψηφιακό αποθετήριο του ΙΣΕΤ.



Εικόνα 29. Παντελής Ξαγοράρης Μακέτα εξωφύλλου για πρόγραμμα εκδηλώσεων του Ινστιτούτου Γκαίτε Αθηνών 10-19 Δεκεμβρίου 1973. Σχέδιο εκτελεσμένο με ηλεκτρονικό υπολογιστή τύπου H.P. 9810 A. Πηγή: Αρχείο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), A/A 3267, Καλλιτεχνικό Αρχείο, ΕΜΣΤ.

Πέμπτη 28.1
ὡς
Τετάρτη 17.2
Ὁμήρου 15

ΕΚΘΕΣΗ

Ἐκδήλωση τοῦ
Ἐργαστηριοῦ Σύγχρονης Τέχνης

Παντελῆς Ξαγοράρης

Μετασχηματισμοὶ 2

Ὑῶρες λειτουργίας:
11 π.μ. - 1.30 μ.μ. καὶ 6 - 9 μ.μ.
ἐκτὸς Σαββάτου καὶ Κυριακῆς

Παρασκευὴ 5.2
ὥρα 8 μ.μ.
Φειδίου 14 - 16

ΔΙΑΛΕΞΗ

Παντελῆς Ξαγοράρης

**Νεοκονστρουκτιβιστικὲς
τάσεις καὶ μορφές**

σὲ ἑλληνικὴ γλῶσσα

μὲ προβολὴ φωτεινῶν εἰκόνων
καὶ ταινίας 8 χλστ.

Μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς ἐκθεσῆς τοῦ ὁ Π. Ξαγοράρης μιλάει
γιὰ τὴν ἐξέλιξη καὶ τὶς νέες τάσεις τοῦ κονστρουκτιβισμοῦ καὶ
γιὰ τὶς θεωρητικὲς βάσεις τῆς δουλειᾶς του, τὴν ἔννοια τῆς
συμμετρίας καὶ τὴν εἰσαγωγὴ μαθηματικῶν στοιχείων στὴ
σύνθεση ἔργων τῶν σύγχρονων πλαστικῶν τεχνῶν.

Εικόνα 30. Ινστιτούτο Γκαίτε, Πρόγραμμα εκδηλώσεων, Διάλεξη Παντελή Ξαγοράρη, Φεβρουάριος 1971, σ. 5. Πηγή: Αρχεῖο Παντελή Ξαγοράρη (Δωρεά 2001), A/A 3267, Καλλιτεχνικό Αρχεῖο, ΕΜΣΤ