



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ» (ΜΕΘΙΣΤΕ)

**«Οι απαρχές της επιμέλειας εκθέσεων σύγχρονης τέχνης
στην Ελλάδα, 1976-1983»**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Σοφία Κ. Χρυσάφοπούλου

Α.Μ: ΠΜΣ 201638415

Επιβλέπων καθηγητής: Νίκος Δασκαλοθανάσης

ΑΘΗΝΑ 2021

Τριμελής επιτροπή:

Επιβλέπων: Νίκος Δασκαλοθανάσης
Καθηγητής, Α.Σ.Κ.Τ.

Μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής:

Ειρήνη Γερογιάννη
Δρ. Ιστορίας της τέχνης

Ντέλια Τζωρτζάκη
Δρ. Μουσειακών Σπουδών

«Δηλώνω ότι είμαι ο αποκλειστικός δημιουργός της παραπάνω πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος 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

οποιοδήποτε τρόπο. Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλει 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 παρακάτω 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 διδακτορικής διατριβής δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2)»

Copyright © Σοφία Χρυσάφοπούλου

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διπλωματικής εργασίας χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια της συγγραφέως. 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 της συγγραφέα/ως.

Στους γονείς μου

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα ερευνητική μελέτη φέρει τον τίτλο «**Οι απαρχές της επιμέλειας εκθέσεων σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα, 1976-1983**». Στην παρούσα εργασία εξετάζονται οι απαρχές της επιμέλειας εκθέσεων στην Ελλάδα, εστιάζοντας στις πρακτικές του επιμελητή ως ανεξάρτητου δημιουργικού υποκειμένου. Η μελέτη των θεσμών συνιστά αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας της τέχνης, και ως εκ τούτου, η ιστορία της ανάδυσης του επιμελητικού υποκειμένου στην Ελλάδα, όντας ένα πεδίο έως τώρα ανεξερεύνητο, κρίθηκε πως ήταν σημαντικό να μελετηθεί και να αναδειχθεί.

Στο διάστημα 1976-1983 εντοπίζονται και αναλύονται ορισμένες περιπτώσεις εκθέσεων, όπου αρχίζουν να σκιαγραφούνται, έστω και δειλά, οι πρακτικές του επιμελητή εκθέσεων και η ανάδυσή του ως ανεξάρτητου δημιουργικού υποκειμένου. Η έρευνα εστιάζει κατά κύριο λόγο σε επιμελητές και επιμελήτριες που έδρασαν στην Ελλάδα εντός του συγκεκριμένου χρονικού πλαισίου, διοργάνωσαν ομαδικές θεματικές εκθέσεις με έμφαση στις νεότερες μεταπολεμικές εικαστικές τάσεις της ελληνικής τέχνης, επέλεξαν τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες και τα έργα της έκθεσης, και τέλος, προσπάθησαν να αναπτύξουν έναν θεωρητικό λόγο γύρω από κάθε έκθεση που παρουσίαζαν.

Ως αφετηρία της έρευνας ορίστηκαν τα χρόνια της Μεταπολίτευσης, και συγκεκριμένα το έτος 1976 με την έκθεση *Διαδικασίες / Συστήματα*, του ιστορικού τέχνης και τεχνοκριτικού Εμμανουήλ Μαυρομμάτη, καθώς τότε εντοπίζεται πιο συστηματικά, ένας νέος τύπος τεχνοκριτικού, που δεν ασχολείται αποκλειστικά με την κριτική αποτίμηση ενός έργου ή μιας έκθεσης, αλλά συνεργάζεται με καλλιτέχνες ή ομάδες καλλιτεχνών για τη δημιουργία μιας έκθεσης και ξεκινά να αναλαμβάνει χρέη επιμελητή εκθέσεων.

Από το σύνολο των εκθέσεων που εντοπίστηκαν και καταγράφηκαν μέσα σε αυτό το διάστημα, μόνο οι δώδεκα κρίθηκε ότι ανταποκρίνονται ως έναν βαθμό στα ανωτέρω κριτήρια που τέθηκαν, και αξιοποιήθηκαν ως μελέτες περίπτωσης για τη σκιαγράφηση και την ανάδυση του επιμελητή ως δημιουργού-auteur.

Η έρευνα ολοκληρώνεται στα τέλη του 1983, που κάνει την εμφάνισή του το Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ με την ιστορικό τέχνης και τεχνοκριτικό Έφη Στρούζα στο τιμόνι των πρώτων βημάτων του. Το ΔΕΣΤΕ προτείνει και εν συνεχεία, διαμορφώνει έναν αρκετά διαφορετικό τρόπο προσέγγισης της επιμελητικής πρακτικής, εγγύτερο στα δυτικά πρότυπα, και αρχίζει να προωθεί και μια διαφορετική εικαστική αισθητική για τα ελληνικά δεδομένα της εποχής.

Την εν λόγω περίοδο η επιμέλεια εκθέσεων στην Ελλάδα βρίσκεται ακόμη στα σπάργανα, αλλά μήπως θα μπορούσε ιστορικά να ιδωθεί ως μια στιγμή κομβική, που αρχίζει να διαφαίνεται στην Ελλάδα η αναγκαιότητα του ρόλου ενός νέου δημιουργικού υποκειμένου, και σταδιακά ενός νέου επαγγελματικού κλάδου;

Λέξεις κλειδιά: Επιμελητής, Επιμέλεια εκθέσεων, Ιστορία της επιμελητικής πρακτικής, μεταπολεμική ελληνική τέχνη, εκθέσεις σύγχρονης τέχνης, εικαστικές εκθέσεις, ιστορία των εκθέσεων.

ABSTRACT

"The beginnings of curating contemporary art exhibitions in Greece, 1976-1983" examines the origins of exhibition curation in Greece, focusing on the practices of the curator as an independent creative subject. The study of institutions constitutes an integral part of art history. The history of the emergence of the curatorial profession in Greece, being an unexplored field until nowadays, was deemed essential to be studied and highlighted.

During the period 1976-1983, we find some exhibitions where practices followed by the exhibition curator outline the tentative emergence of an independent creative. This research focuses primarily on curators active in Greece within this time frame. They would organize group thematic exhibitions emphasizing recent post-war visual art trends in Greek art; they would select the participating artists and the works on display. Finally, they would attempt the development of a theoretical framing for each exhibition.

As a starting point, we determined the exhibition *Processes / Systems* in 1976, organized by the art historian and art critic Emmanuel Mavrommatis. Thereafter, we notice the systematic rise of a new type of art critic that would critically evaluate artworks or art shows and would additionally collaborate with artists or groups of artists to create an exhibition, undertaking some of the duties of today's exhibition curator.

From the total number of exhibitions identified and recorded during this period, only twelve met to some extent the criteria mentioned earlier. These were used as case studies for profiling the emergence of the curator as a creator-auteur.

The research ended in 1983, when DESTE Foundation, with art historian and critic Efi Struza, employed a new exhibition form in the Athenian artistic landscape. DESTE proposed and formulated a pretty different approach to curatorial practices, closer to Western standards, and began to promote a distinct visual aesthetic.

During this period, exhibition curation in Greece was still in its infancy, but could it be seen historically as a pivotal moment when the necessity of the role of a new creative subject -and gradually a new professional discipline- began to emerge in Greece?

Key words: Curator, Exhibition curating, History of curatorial practices, post-war Greek art, contemporary art exhibition, art exhibition, exhibition history.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	10
ΟΙ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ Η ΕΠΙΡΡΟΗ ΤΟΥΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ	11
ΙΔΙΩΤΙΚΕΣ ΑΙΘΟΥΣΕΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΑ -Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΑΣΕΩΝ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ	14
Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ	16
Η ΊΔΡΥΣΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΈΝΩΣΗΣ ΤΕΧΝΟΚΡΙΤΩΝ (ΑΙΣΑ)	19
ΥΠΟΘΕΣΗ, ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΔΟΜΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	23
ΈΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ ΕΚΘΕΣΕΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ	27
Ο ΔΡΟΜΟΣ ΠΡΟΣ ΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ ΕΚΘΕΣΕΩΝ	27
Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ ΕΚΘΕΣΕΩΝ ΚΑΙ Η ΑΛΛΑΓΗ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΟΣ	35
ΠΡΟΟΙΜΙΟ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ	43
Η ΕΚΘΕΣΗ <i>ΤΡΕΙΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ</i>	43
Η ΕΚΘΕΣΗ <i>ΠΑΝΑΘΗΝΑΙΑ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ</i>	43
Η ΕΚΘΕΣΗ <i>ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΜΗΝΑΣ</i>	44
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ Γ. Γ. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΤΩΝ <i>ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΒΔΟΜΑΔΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ</i>	46
ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ	52
Η ΈΚΘΕΣΗ <i>ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ</i>	52
ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ	53
ΕΠΙΡΡΟΕΣ.....	55
Η ΤΕΧΝΟΚΡΙΤΙΚΗ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ	58
Η ΕΚΘΕΣΗ <i>ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, 1978 ΚΑΙ 1979</i>	61
Η ΙΔΕΑ ΓΙΑ ΤΙΣ <i>ΤΡΕΙΣ ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΕΝΑ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ: ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΡΙΤΗ: ΕΠΙΛΟΓΟΣ-ΜΟΥΣΕΙΟ-ΚΑΦΕΝΕΙΟ</i>	64
Η ΕΚΘΕΣΗ <i>ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ (“ΜΙΤΟ Ε REALITÀ”)</i>	69
- <i>ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΈΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ</i>	69
ΣΚΕΠΤΙΚΟ ΕΚΘΕΣΗΣ	71
Η ΕΚΘΕΣΗ <i>ΣΗΜΕΙΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΙΚΑ-ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΦΟΡΑΣ – AVANGARDIA E SPERIMENTAZIONE (ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ)</i>	72
ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΕΚΘΕΣΗΣ <i>ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ ΣΤΑ MAGAZZINI DEL SALE (ΠΑΛΑΙΕΣ ΑΠΟΘΗΚΕΣ ΑΛΑΤΙΟΥ)</i>	75
ΣΚΕΠΤΙΚΟ ΣΤΡΟΥΖΑ	77
ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑ ΣΤΡΟΥΖΑ	78
Η ΕΚΘΕΣΗ <i>16 ΒΙΒΛΙΑ-16 ΑΠΟΨΕΙΣ</i>	83

Η ΕΚΘΕΣΗ <i>ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Ο ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΠΕΡΙΓΥΡΟΣ</i>	85
Η ΕΚΘΕΣΗ <i>ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ-ΔΡΑΣΗ</i>	88
Η ΕΚΘΕΣΗ <i>ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ</i>	99
Η ΕΚΘΕΣΗ ΣΤΟ <i>ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΥΓΗΣ</i> ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ	102
Η ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ <i>EUROPALIA '82-ΕΛΛΑΣ</i>	106
Η ΕΚΘΕΣΗ <i>ΕΙΚΟΝΕΣ ΠΟΥ ΑΝΑΔΥΟΝΤΑΙ-EUROPALIA '82-ΕΛΛΑΣ</i>	109
Η ΕΚΘΕΣΗ <i>ΕΙΚΟΝΕΣ ΠΟΥ ΑΝΑΔΥΟΝΤΑΙ</i>	112
ATHENAEUM ART GALLERY, ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ INTERCONTINENTAL	112
Η ΕΚΘΕΣΗ <i>7 ΈΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ: ΕΝΑ ΝΕΟ ΤΑΞΙΔΙ</i>	116
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	121
ΣΥΝΟΨΗ	121
ΕΝ ΚΑΤΑΚΛΕΙΔΙ- Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ	129
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	133
ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΠΟΥ ΔΕΝ ΠΕΡΙΛΑΜΒΑΝΟΝΤΑΙ ΣΤΗΝ ΠΑΡΟΥΣΑ ΜΕΛΕΤΗ	133
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ	135
ΤΡΕΙΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΕΑ ΓΛΥΠΤΙΚΗ, ΘΕΑΤΡΟ LA FENICE, 1964	137
ΠΑΝΑΘΗΝΑΙΑ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ	139
ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΕΒΔΟΜΑΔΕΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	141
ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ- ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ, ΑΘΗΝΑ 1976	142
ΈΚΘΕΣΗ «ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ (ΜΙΤΟ Ε REALITA)»	147
ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΈΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ», ΜΠΑΡΙ 1977	147
ΑΒΑΝΓΑΡΔΙΑ Ε SPERIMENTAZIONE (ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ) – «ΣΗΜΕΙΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΙΚΑ-ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΦΟΡΑΣ», MODENA 1978	150
«ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΗ- ΧΩΡΟΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ- ΑΠΟΤΟΙΧΙΣΗ», 1977	156
ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ, NIEUWE KERK 1981	160
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	176
ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ	177
ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ	177
ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	182
ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ ΆΡΘΡΑ	182
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ	184
ΨΗΦΙΑΚΗ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑ ΙΣΕΤ:	184
ΨΗΦΙΑΚΗ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑ ΒΛΟΔ:	184
ΒΙΝΤΕΟ	185

ΤΕΚΜΗΡΙΑ	185
ΑΡΧΕΙΑ	185
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ	185
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	186

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα ερευνητική μελέτη πρόκειται να εξεταστούν οι απαρχές της επιμέλειας εκθέσεων στην Ελλάδα, εστιάζοντας στις πρακτικές του επιμελητή ως ανεξάρτητου δημιουργικού υποκειμένου. Ειδικότερα, θα μελετηθούν οι περιπτώσεις των επιμελητών που έδρασαν στην Ελλάδα την περίοδο 1976-1983, διοργάνωσαν ομαδικές θεματικές εκθέσεις με έμφαση στις νεότερες τάσεις της σύγχρονης μεταπολεμικής ελληνικής τέχνης, επέλεξαν τα έργα και τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες, και προσπάθησαν να αναπτύξουν έναν θεωρητικό λόγο γύρω από τη σύγχρονη τέχνη της εποχής.

Ως σημείο έναρξης ορίστηκαν τα χρόνια της εγκαθίδρυσης της Γ΄ Ελληνικής Δημοκρατίας¹, γνωστή και ως περίοδος της Μεταπολίτευσης², μια ιστορική περίοδος κατά την οποία συντελείται μια πολιτειακή αλλαγή: η χώρα μεταβαίνει από το καθεστώς της στρατιωτικής δικτατορίας στην προεδρευόμενη κοινοβουλευτική δημοκρατία, με στόχο την οικοδόμηση ενός δημοκρατικού συστήματος. Τότε, ξεκινά μια σειρά κοινωνικών και οικονομικών παροχών που σταδιακά, οδηγούν στην άνοδο του βιοτικού επιπέδου³. Σε διεθνές επίπεδο, κατόπιν διαπραγματεύσεων, η χώρα οδηγήθηκε στην ευρωπαϊκή ενσωμάτωσή της, με την υπογραφή της συνθήκης προσχώρησης στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα το 1979. Στη συνολικότερη τάση για οικονομική άνοδο, συνετέλεσε και η παραγωγή πολιτιστικών προϊόντων που άρχισε να αναπτύσσεται με ταχείς ρυθμούς⁴. Η πτώση της δικτατορίας και η Μεταπολίτευση υπήρξαν ορόσημα για την πολιτιστική ζωή της χώρας, παρότι στον χώρο των εικαστικών τεχνών οι αλλαγές μοιάζει να έγιναν με πιο αργούς ρυθμούς συγκριτικά με τις υπόλοιπες τέχνες.

Ακριβέστερα, η έρευνα εκκινεί το 1976 με την έκθεση *Διαδικασίες / Συστήματα*, της ομώνυμης ομάδας, σε επιμέλεια –παρότι ο όρος ακόμη δεν χρησιμοποιείται– του ιστορικού τέχνης και τεχνοκριτικού Εμμανουήλ Μαυρομαμάτη. Η έρευνα θα ολοκληρωθεί στα τέλη του 1983, με την εμφάνιση του Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, το οποίο αρχικά προτείνει και εν συνεχεία, διαμορφώνει έναν αρκετά διαφορετικό τρόπο προσέγγισης της επιμελητικής ιδιότητας, εγγύτερο στα δυτικά πρότυπα, και προωθεί μια διαφορετική εικαστική αισθητική για τα ελληνικά δεδομένα της εποχής. Με την ίδρυση του ΔΕΣΤΕ (1983), σε συνεργασία με την τεχνοκριτικό και ιστορικό τέχνης Έφη Στρούζα, θα υποστηριχθεί, ότι αρχίζει και επίσημα να θεσμοθετείται η επαγγελματική ιδιότητα του επιμελητή

¹ Ο όρος Γ΄ Ελληνική Δημοκρατία είναι ο πιο ακριβής, ώστε να αναφερθούμε στην ιστορική περίοδο από την πτώση της δικτατορίας των συνταγματαρχών και έπειτα. Με τον όρο «Μεταπολίτευση» αρκετοί ιστορικοί ή αναλυτές αναφέρονται αμιγώς στα γεγονότα του 1974 και ο ορθότερος όρος, που δεν χρησιμοποιείται ωστόσο, καθότι γλωσσικά δεν ευσταθεί, για την περίοδο αυτή θα ήταν «Μετα-Μεταπολίτευση», Βλ. Λεωνίδας Καλλιβρετάκης, *Δικτατορία και Μεταπολίτευση*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2017, σσ. 201-222

² Η περίοδος της Μεταπολίτευσης θεωρείται ότι ξεκινά από το 1974, ωστόσο ορισμένοι ερευνητές δεν θεωρούν την περίοδο της Μεταπολίτευσης ομοιογενή και κάνουν λόγο για «πρώιμη», «ύστερη» και «όψιμη» Μεταπολίτευση, ενώ το 1974 αμφισβητείται ως απόλυτη τομή. Βλ. Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (Επιμ.), *Μεταπολίτευση, Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σ. 18

³ Ό.π, *Μεταπολίτευση...*, σ. 15

⁴ Μυρσίνη Ζορμπά, *Η πολιτική του πολιτισμού, Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, Αθήνα, Πατάκης, 2014, σσ. 308-311

εκθέσεων σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα. Βέβαια, μόλις το 1988 με την έκθεση *Cultural Geometry*⁵ (Πολιτισμική Γεωμετρία), και το 1989 με την έκθεση *Psychological Abstraction*⁶ (Ψυχολογική Αφαίρεση), με τις οποίες το ΔΕΣΤΕ θα συνεχίσει τη δραστηριοποίησή του στην Ελλάδα⁶, θα εγγραφεί πλέον ξεκάθαρα η προσπάθεια του Ιδρύματος να συμπλεύσει με τα δυτικά εικαστικά πρότυπα, ιδιαίτερα των ΗΠΑ, καθώς ξεκινά και συστήνει στο ελληνικό κοινό καλλιτέχνες και επιμελητές από το εξωτερικό, με πρώτο τον βασικό επιμελητή και σύμβουλο του Δάκη Ιωάννου, Jeffrey Deitch. Καθώς το ΔΕΣΤΕ θα επηρεάσει σημαντικά τις νέες τάσεις της σύγχρονης ελληνικής τέχνης στα τέλη του 1980, η έρευνα θα ολοκληρωθεί με την αρχή της ίδρυσής του το 1983, και πρόκειται να υποστηριχθεί ότι στο διάστημα 1976-1983 εντοπίζονται οι απαρχές της επιμέλειας θεματικών εκθέσεων σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα.

ΟΙ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΗ ΚΑΙ Η ΕΠΙΡΡΟΗ ΤΟΥΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, στη ζωγραφική τέθηκε το δίλημμα για την επικράτηση της παραστατικότητας ή της αφαίρεσης, με τη δεύτερη να κερδίζει εντέλει έδαφος στις δυτικές χώρες, ενώ η πρώτη επικράτησε κυρίως στις σοσιαλιστικές χώρες με την παγίωση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Το κέντρο της τέχνης μετατοπίστηκε από το Παρίσι στη Νέα Υόρκη, με επιφανέστερους καλλιτέχνες τον Jackson Pollock, τον Marc Rothko, τον Willem de Kooning κ.α. Ωστόσο, ο δυτικός κόσμος δεν άργησε να συνειδητοποιήσει ότι η αφαίρεση, ή άλλα παρακλάδια της τέχνης του μοντερνισμού, δεν ήταν πλέον κατάλληλα ούτε για να αποτυπώσουν ή να εκφράσουν τη μετακατοχική εμπειρία, ούτε για να συμπλεύσουν με τους καταγιστικούς ρυθμούς του σύγχρονου μεταπολεμικού κόσμου που άρχιζε να αλλάζει ριζικά. Σε αυτό το σημείο εντοπίζεται και η μετάβαση από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη, προς τα μέσα ή τέλη του 1950 και περισσότερο στις αρχές του

⁵ Έργα της ελληνικής και κυπριακής αρχαιότητας της συλλογής του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών συνδιαλέγονται με τη συλλογή του Δάκη Ιωάννου. Συμμετείχαν οι καλλιτέχνες: John Armleder, Richard Artschwager, Ashley Bickerton, Scott Burton, John Dagg, Wallace & Donahue, Nancy Dwyer, R.M. Fischer, Katarina Fritsch, Robert Goyer, Dan Graham, Peter Halley, Jenny Holzer, Niek Kemps, Harald Klingelhöller, Jeff Koons, Annette Lemieux, Sherrie Levine, Simon Linke, Allan McCollum, Gerhard Merz, Matt Mullican, Robert Smithson, Haim Steinbach, Rosemarie Trockel, Meyer Vaisman, Jan Vercruyssen, Βλ. Jeffrey Deitch, Πολιτισμική Γεωμετρία (κατ. έκθ.), Αθήνα, ΔΕΣΤΕ, 1988, και <https://deste.gr/exhibition/cultural-geometry/>, 7/7/19

Στο διάστημα 1985-1989 το ΔΕΣΤΕ δραστηριοποιείται στη Γενεύη όπου υποστηρίζει μια σειρά προγραμμάτων σε συνεργασία με το Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης (Centre d' Art Contemporain), οπότε δεν πραγματοποιούνται εκθέσεις στην Ελλάδα. | Βλ. *DESTE 33 Years, 1983-2015*, (κατ. έκθ.), Εκδόσεις Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ. Αθήνα, 2015, σ. 86

⁶ Συμμετείχαν οι καλλιτέχνες: John Armleder, Nicos Baikas, Alan Belcher, Gretchen Bender, Mary Carlson, Grenville Davey, Wallace & Donahue, Marcel Duchamp, Nancy Dwyer, Fischli & Weiss, Günther Förg, Robert Goyer, Joe Goode, Thomas Grünfeld, Ti Shan Hsu, Christina Iglesias, Harold Klingelhöller, Jeff Koons, George Lappas, Annette Lemieux, Piero Manzoni, Juan Muñoz, Man Ray, Rob Scholte, Thomas Schütte, Mark Stahl, Philip Taaffe, Kathleen Thomas, Rosemarie Trockel, Meyer Vaisman, Jan Vercruyssen, Βλ. Jeffrey Deitch, (μτφρ. Αθηνά Σχινά), *Psychological Abstraction*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, ΔΕΣΤΕ, 1989 και <https://deste.gr/exhibition/psychological-abstraction/>, 7/7/19

1960⁷. Οι ΗΠΑ ως υπερδύναμη του δυτικού κόσμου, έθεταν πλέον τις βάσεις ανάπτυξης των δυτικών κοινωνιών, στο πλαίσιο του φιλελευθερισμού και της οικονομίας της ελεύθερης αγοράς, και άρα, η τομή αυτής της μετάβασης δεν εντοπίζεται απλώς χρονικά στο τέλος του ΒΠΠ', αλλά στην ολοκλήρωση της πρώτης φάσης της ανοικοδόμησης⁸. Στο πλαίσιο αυτής της μετάβασης, σχηματίστηκαν σταδιακά αρκετές ομάδες με σκοπό να εκφράσουν την ανάγκη τους για μια πιο ριζοσπαστική τέχνη ενάντια στον συντηρητισμό της ζωγραφικής, όπως για παράδειγμα, η ομάδα *CoBrA* στην κεντρική Ευρώπη, οι *Λετριστές*, οι *Καταστασιακοί*, οι *Νέοι Ρεαλιστές* στη Γαλλία, ακόμα και η *Gutai* στην Ιαπωνία (μολονότι η έμφαση εδώ δίνεται στο δυτικό παράδειγμα). Εξίσου σημαντική ήταν η συμβολή καλλιτεχνών όπως ο John Cage στη Σχολή *Black Mountain* στη Βόρεια Καρολίνα, ο Robert Rausenberg κ.α., που εστίασαν σε έναν επαναπροσδιορισμό της τέχνης: έπαψαν να ταυτίζουν την καλλιτεχνική πρακτική με τη δημιουργία αντικειμένων και την αντιμετώπισαν ως πηγή εμπειριών, εστιάζοντας στο καθημερινό, και όχι στο αισθητικά σπάνιο ή στην υψηλή τέχνη εν γένει.

Το φορμαλιστικό μοντέλο, μαχόμενο υπέρ της καθαρότητας του καλλιτεχνικού μέσου, και ως εκ τούτου, κατά της σύνθεσης και της συνέργειας των τεχνών, που επικρατούσε στις ΗΠΑ με επιφανέστερο εκφραστή τον τεχνοκριτικό Clement Greenberg, αρχίζει να εγκαταλείπεται. Επιπλέον, η τέχνη γινόταν συχνά είδος πολυτελείας, ελιτίστικη και ακριβή για να την αποκτήσει κάποιος, και στον αντίποδα αυτού του μοντέλου, όπως θα φανεί παρακάτω δημιουργήθηκε μια έντονα κριτική στάση απέναντι στους θεσμούς, ενώ σταδιακά, άρχισαν να παρατηρούνται και οι πρώτες προσπάθειες αποϋλοποίησης του καλλιτεχνικού αντικειμένου⁹. Ο μινιμαλισμός και η εννοιολογική τέχνη κάνοντας στη συνέχεια την εμφάνισή τους, καθιστούν τα όρια της τέχνης ακόμη πιο μεταβλητά, σε σχέση με τις πρωτοπορίες του μοντερνισμού που εξέδιδαν μανιφέστα και είχαν προσδιοριστεί ιστορικά. Το ενδιαφέρον αρχίζει να μετατίθεται από το από το «ακίνητο μάτι στο κινούμενο σώμα¹⁰».

Στην ελληνική σκηνή, παρατηρείται ότι από τη δεκαετία του 1960, η αφαίρεση είχε γίνει πλέον ευρύτερα αποδεκτή (γεγονός που άργησε να συμβεί στην Ελλάδα) και μια μερίδα καλλιτεχνών ένιωθε ήδη, έντονα την ανάγκη να ξεπεράσει αυτό το στάδιο, και να συμπορευτεί με τα πιο σύγχρονα διεθνή εικαστικά τεκταινόμενα. Εδώ, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι η επαφή των ελλήνων καλλιτεχνών με τις διεθνείς εξελίξεις, οφείλονταν κυρίως στις υποτροφίες που έδιναν τα ξένα Ινστιτούτα και στη μετανάστευση των καλλιτεχνών πριν ακόμη ξεσπάσει ο ΒΠΠ' ¹¹, με χαρακτηριστική την περίπτωση του

⁷ Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης 1945-1975*, Αθήνα, futura, 2021, σ. 13

⁸ Ό. π., σ. 13

⁹ Τόνου Γκόντφρεϋ, *Εννοιολογική τέχνη*, (μτφρ. Ειρήνη Οράτη), Αθήνα, Κατανιώτη, 2011, σσ. 55-56

¹⁰ Πρόκειται για μια μετατόπιση από το μάτι ως κατεξοχήν μέσο πρόσληψης της πραγματικότητας, στο σώμα. Αυτή η μετάβαση είναι διακριτή στον μινιμαλισμό, στην περφόρμανς, αλλά και στην εννοιολογική τέχνη που είναι πιο κοντά στην έννοια ανθρώπινης οντότητας, παρά τη λειτουργία του οφθαλμού, αφού το οπτικό στοιχείο μπορεί ακόμα και να απουσιάζει. Ό.π., σ. 14

¹¹ Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», σ. 216, στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (Επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση 1945-1951*, Δ' Τόμος, Μέρος 2ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009

πλοίου Mataroa που μετέφερε από τον Πειραιά στο Παρίσι πάνω από 200 νέους επιστήμονες και καλλιτέχνες για να σπουδάσουν¹², αλλά και των υποτροφιών που συνεχίστηκαν να δίνονται και μεταπολεμικά. Έτσι, οι έλληνες καλλιτέχνες και τεχνοκριτικοί που σπούδασαν και έζησαν στο εξωτερικό, συνέβαλαν σημαντικά στη μετέπειτα εικαστική σκηνή της χώρας, φέρνοντας τον εντόπιο πληθυσμό σε επαφή με τις διεθνείς τάσεις. Βασικοί πυρήνες επιρροής για τους έλληνες καλλιτέχνες της μεταπολεμικής γενιάς ήταν κυρίως οι δυτικές καλλιτεχνικές μητροπόλεις, όπως το Παρίσι, η Ρώμη, το Λονδίνο ή, πιο περιορισμένα, η Νέα Υόρκη¹³. Η μετανάστευση αυτή, έμελλε να παραταθεί και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας.

Το πολιτικό κλίμα της Ελλάδας επηρέασε ωστόσο σημαντικά τον τρόπο πρόσληψης και αφομοίωσης των νεότερων τάσεων. Ενώ η χώρα προσπαθούσε να ανακάμψει από το μεταπολεμικό κλίμα και τον Εμφύλιο σπαραγμό, προκειμένου να «εκσυγχρονιστεί», το ασταθές πολιτικό κλίμα –που κατέληξε στο πραξικόπημα της 21ης Απριλίου το 1967 και τη συνακόλουθη επιβολή της δικτατορίας των συνταγματαρχών— οδήγησε εν τέλει, στον περιορισμό της ελευθερίας της καλλιτεχνικής έκφρασης, σε σύγκριση με τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 που ο διάλογος γύρω από τα εικαστικά έμοιαζε πιο ζωηρός (όπως για παράδειγμα, ο διάλογος γύρω από την παραστατική ζωγραφική και γλυπτική από τη μια, και την αφαίρεση από την άλλη, ή η συζήτηση γύρω από τη δημιουργία αρκετών καλλιτεχνικών ομάδων όπως οι *Ακράιοι*, η *Στάθμη*, ο *Αρμός*, η *Ομάδα τέχνη Α΄*). Στα πρώτα χρόνια της δικτατορίας, το κλίμα στον χώρο των εικαστικών εκδηλώσεων ήταν αρκετά μουδιασμένο, ενώ δύο χρόνια μετά το πραξικόπημα, πραγματοποιήθηκε η ατομική έκθεση του Γιάννη Γαϊτή¹⁴ (το 1968 στη *Νέα Γκαλερί*), κι ακολούθησε εκείνη του Βλάση Κανιάρη (τον Μάιο του 1969 στη *Νέα Γκαλερί*), με έντονα πολιτικό περιεχόμενο. Το 1969 η αίθουσα τέχνης *Άστορ* φιλοξένησε την *Έκθεση των έξι* (Γιάννης Βαλαβανίδης, Βαγγέλης Δημητράς, Μαρία Καραβέλα, Βάσω Κυριάκη, Γιάννης Μήλιος, Σωτήρης Σόρογκας), μια έκθεση που τηρούσε μια κριτική στάση απέναντι στην κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της εποχής. Η ίδρυση της ομάδας των *Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών*, μολονότι βραχύβιας διάρκειας (1971-1973), υπήρξε αρκετά σημαντική για την εποχή καθότι εναντιωνόταν τόσο στο δικτατορικό καθεστώς, όσο και στην κοινωνική πραγματικότητα που επέβαλαν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Απαρτιζόταν από τους εξής πέντε νέους απόφοιτους της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών: Γιάννη Βαλαβανίδα, Κλεοπάτρα Δίγκα, Κυριάκο Κατζουράκη, Χρόνη Μπότσογλου, Γιάννη Ψυχοπαίδη, που χρησιμοποιούσαν το σύνθημα του Μάη του '68 «Να είστε ρεαλιστές, ζητήστε το

¹² Μαθιόπουλος, Ό. π, σ. 216

¹³ Ελένη Βακαλό, *Η Φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής Τέχνης στην Ελλάδα. Αφαίρεση*, τ. 1, Αθήνα, Κέδρος, 1981, σ. 41 και Αρετή Λεοπούλου, *Όψεις της καθημερινής ζωής στην ελληνική μεταπολεμική τέχνη*, (Αδ. διδ. Διατρ.), Α.Π.Θ, Φιλοσοφική Σχολή- Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, 2014, σ. 11

¹⁴ Ντένης Ζαχαρόπουλος, *Γιάννη Γαϊτή*, Αθήνα, Alter - Ego MME A.E. (*Τα Νέα*), 2009

αδύνατο»¹⁵ (“Soyez réalistes, demandez l’ impossible”). Κάποιοι ήταν συνδικαλιστικά μέλη του φοιτητικού κινήματος το 1966-1967, ενώ ο Βαλαβανίδης ήταν ήδη οργανωμένος στην ΕΔΑ. Όλα τα μέλη της ομάδας, πλην του Ψυχοπαίδη, είχαν μαθητεύσει στο εργαστήριο του Γιάννη Μόραλη. Οι *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές* ήταν από τους πρώτους καλλιτέχνες στην Ελλάδα που αναφέρθηκαν στο «ομαδικό» εικαστικό έργο, και εισήγαγαν στην ελληνική τέχνη την έννοια του «κριτικού ρεαλισμού», σύμφωνα με την οποία το αντικείμενο έπαυε να νοηματοδοτείται αποκλειστικά από την αισθητική του αξία, αλλά και από τον τρόπο που επιδρούσε στην κοινωνία¹⁶.

ΙΔΙΩΤΙΚΕΣ ΑΙΘΟΥΣΕΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΑ -Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΔΕΙΞΗ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΑΣΕΩΝ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ

Έχει παρατηρηθεί ότι παρά το καθεστώς ανελευθερίας του στρατιωτικού καθεστώτος, κάποιες αίθουσες τέχνης, όπως η αίθουσα τέχνης *Δεσμός*, η *Αίθουσα τέχνης Αθηνών* στο Χίλτον, το *Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ωρα*, η αίθουσα τέχνης *Άστορ*, είχαν την έγνοια να προβάλουν τις πιο σύγχρονες τάσεις. Πέραν των ιδιωτικών χώρων τέχνης, ιδιαίτερα σημαντική για την περίοδο κρίνεται και η συμβολή των ξενόγλωσσων Ινστιτούτων, όπως το Γερμανικό Γκαίτε, το Γαλλικό Ινστιτούτο, η Ελληνοαμερικανική Ένωση, που διατηρούσαν σε μεγάλο βαθμό την αυτονομία τους και άρα, δεν καλούνταν να λογοδοτήσουν στο ισχύον απολυταρχικό καθεστώς για τις εκδηλώσεις που επέλεγαν να παρουσιάσουν. Η δράση των Ινστιτούτων, όχι μόνο δεν ήταν αμελητέα, αλλά επηρέαζε σημαντικά την πολιτιστική πολιτική της χώρας. Φυσικά, ο ανταγωνισμός μεταξύ τους ήταν έντονος, αφού κύριο μέλημα μέσω της πολιτιστικής τους ατζέντας, ήταν η διάδοση της γλώσσας και της λογοτεχνίας¹⁷, και κατ’ επέκταση η άσκηση πολιτικής επιρροής. Στο πλαίσιο αυτό, οργάνωναν εικαστικές εκθέσεις, μουσικές εκδηλώσεις, προβολές κινηματογραφικών ταινιών, μαθήματα γλώσσας, ενώ παράλληλα είχαν δημιουργήσει τις δικές τους εκδόσεις κ.ο.κ.¹⁸.

¹⁵ Πέγκυ Κουνενάκη, «Η συλλογικότητα στην τέχνη. Εικαστικές ομάδες που έδρασαν την περίοδο 1969-1981», στο Μπία Παπαδοπούλου (Επιμ.), *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης- Η τέχνη του 1970 στην Ελλάδα*, (Συλλογικός τόμος), (κατ. έκθ.), ΕΜΣΤ, Αθήνα, 2006, σ. 224

¹⁶ Πέγκυ Κουνενάκη, «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές (1971-1973)», *Αναγνώσεις*, 25/2/2017, http://avgjanagnoseis.blogspot.com/2017/02/1971-1973_25.html, 10/3/2021

¹⁷ Στον αντίποδα των τριών Ινστιτούτων βρισκόταν ο Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος με σκοπό τη διάδοση της κομμουνιστικής ιδεολογίας και της επιρροής της ΕΣΣΔ. Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου κυρίαρχοι ήταν οι Γάλλοι, οι οποίοι βρίσκονταν σε «επιφυλακή» και αγωνίζονταν να διατηρήσουν την κυριαρχία τους και μεταπολεμικά. Ιδιαίτερα γνωστή η ομαδική μεταφορά ελλήνων σπουδαστών σε γαλλικά Πανεπιστημιακά Ιδρύματα, ως μεταπολεμικών υπότροφων, με το εμβληματικό ταξίδι του Μataroa τον Δεκέμβριο του 1945. Βλ. Αρετή Αδαμοπούλου, *Τέχνη και ψυχροπολεμική διπλωματία*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2019, σσ. 60-62

¹⁸ Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να γίνει ενδεικτικά, μια σύντομη αναφορά εν είδει χρονολογίου σε ορισμένες εκθέσεις, ώστε να δοθεί το στίγμα της εποχής γύρω από την ανάδειξη των σύγχρονων μεταπολεμικών τάσεων. Το 1968 εκθέτει ο Αλέξης Ακριθάκης στο Ινστιτούτο Γκαίτε, και το 1969 εκθέτουν διαδοχικά οι Μιχάλης Κατζουράκης, Γιάννης Γαϊτης, Στάθης Λογοθέτης. Το 1970 πραγματοποιεί ο Θόδωρος την έκθεση *Γλυπτική για συμμετοχή του κοινού*, το 1971 εκθέτουν οι Κώστας Τσόκλης, Δανιήλ, και αργότερα ο Παντελής Ξαγοράρης

Όσον αφορά στον χώρο των εκδόσεων, το 1970 κυκλοφορεί η *Σύγχρονη ελληνική τέχνη: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες*, από το Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα, με κείμενα του Μαρίνου Καλλιγά και του Νίκου Ζία, καθώς και ένας επαγγελματικός οδηγός ελλήνων καλλιτεχνών (*Σύγχρονη ελληνική τέχνη, ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες*), ως προσπάθεια να καλυφθεί η έλλειψη που εντοπίζεται στην ελληνική βιβλιογραφία για τα εικαστικά. Την ίδια χρονιά ξεκινά η κυκλοφορία του περιοδικού *Θέματα χώρου και τεχνών* από τον Ορέστη Δουμάνη, όπως και το περιοδικό *Χρονικό* από τον εικαστικό και ιδιοκτήτη της Ώρας Ασσαντούρ Μπαχαριάν¹⁹. Το 1975 αρχίζει να κυκλοφορεί το περιοδικό *Σπείρα* από τον Αντρέα Μπελεζίνη, όπως και το περιοδικό *Σήμα* από τον Νίκο Παπαδάκη, με συνεργάτες τον Νίκο Κεσσανλή, τον Δανιήλ, τον Ηλία Δεκουλάκο, τον Γιάννη Γαϊτή και τον Χρήστο Καρα²⁰. Συνεπώς, μέσα από την άνθιση του περιοδικού τύπου, όπως και του ημερήσιου που προϋπήρχε, καθώς και τις εκδόσεις ειδικού ενδιαφέροντος για τα εικαστικά, αρχίζει μια πιο συστηματική ενασχόληση σε σχέση με την εικαστική σκηνή της χώρας και σταδιακά αναπτύσσεται ένας πιο τακτικός διάλογος γύρω από τα ζητήματα της τέχνης. Στο σημείο αυτό είναι αναγκαίο να σημειωθεί ότι ο ρόλος των τεχνοκριτικών αποδεικνύεται καίριος στο κομμάτι αυτό.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, παρατηρείται ότι ξεκινά μια έντονη εκθεσιακή δραστηριότητα, παρά το αρχικό μούδιασμα των καλλιτεχνών κατά την επιβολή της δικτατορίας και μάλιστα, αρχίζει μια στροφή των καλλιτεχνών προς νέους τρόπους εικαστικής έκφρασης. Η κινητικότητα αυτή υποστηρίζεται αποκλειστικά από τους ιδιωτικούς φορείς και τα ξενόγλωσσα Ινστιτούτα και όχι από τους κρατικούς θεσμούς, που εξακολουθούσαν να επιβάλλουν μια συγκεκριμένη ιδεολογία, καθώς και μια τέχνη αρκετά συντηρητική, συμπλέουσα με τα προτάγματα του ανελεύθερου καθεστώτος.

Η μαθητεία και η μακρόχρονη παραμονή αρκετών «εκπατρισμένων» καλλιτεχνών στο εξωτερικό, με σημαντικούς εκπροσώπους τον Βλάση Κανιάρη και τον Νίκο Κεσσανλή, που βίωσαν εκ του σύνεγγυς τις διεθνείς εξελίξεις, επηρέασαν σημαντικά με τις εκθέσεις τους και αργότερα με τη διδασκαλία τους –μέσω της πανεπιστημιακής τους έδρας (στην Αρχιτεκτονική ο πρώτος, και στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών ο δεύτερος)–, το ελληνικό εικαστικό γίγνεσθαι. Οι τελευταίοι

συμμετέχει, μεταξύ άλλων γερμανών καλλιτεχνών, στην ομαδική έκθεση *Η τέχνη των υπολογιστών*. Το 1972 γίνεται και η έκθεση της ομάδας *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές*. Στην Ελληνοαμερικανική Ένωση, την ίδια χρονιά παρουσιάζεται το δρώμενο *Ο πιανίστας*, του Γιάννη Χρήστου με ηθοποιό τον Γρηγόρη Σεμιτέκολο, αφού προηγουμένως είχε πρωτοπαρουσιαστεί στο Μόναχο. Το 1973 γίνεται η πρώτη ατομική έκθεση του Γιάννη Μίχα στην αίθουσα τέχνης *Νέες Μορφές*, η ατομική του Κώστα Τσόκλη στην αίθουσα τέχνης *Ζουμπολάκη*, όπως και των Όπου Ζούνη και Στάθη Λογοθέτη στον *Δεσμό*. Το 1974 πραγματοποιείται μια ακόμη ατομική έκθεση του Γιάννη Μίχα στην αίθουσα τέχνης *Κοχλίας* στη Θεσσαλονίκη, όπως και της Μπίας Ντάβου και του Γιάννη Γαϊτή στον *Δεσμό*, κ.ο.κ. Βλ. «Χρονολόγιο», Δάφνη Βιτάλη, Χριστόφορος Μαρίνος, Τίνα Πανδή, Σταμάτης Σχιζάκης, στο Μπία Παπαδοπούλου (Επιμ.), *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης...*, σ. 247

¹⁹ «Χρονολόγιο», Ό.π., σσ. 248-249

²⁰ «Χρονολόγιο», Ό.π., σ. 253

αντιλήφθηκαν έγκαιρα, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, πως ακόμη και η αφαίρεση συνιστούσε πλέον ένα νέο κατεστημένο προς αμφισβήτηση²¹.

Αυτό που κρίνεται σημαντικό, είναι ότι τόσο η επιρροή του εξωτερικού, όσο και οι κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες εντός της χώρας διαδραμάτισαν από κοινού έναν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ελληνικής τέχνης κατά τις δεκαετίες 1960 και 1970: η πολιτική κατάσταση είχε δώσει το έναυσμα για μια επαναπροσέγγιση της παραστατικής ζωγραφικής, για την ανάγκη διαμαρτυρίας μέσα από την τέχνη και συχνά, την ταύτιση του έργου τέχνης με κοινωνικά και πολιτικά μηνύματα²².

Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ

Η Μεταπολίτευση στη συνέχεια, άνοιξε τον δρόμο της επιστροφής αρκετών «εκπατρισμένων» κυρίως καλλιτεχνών αλλά και τεχνοκριτικών, η καλλιτεχνική σκηνή της Ελλάδας, άρχισε σταδιακά να προσανατολίζεται εντονότερα προς την κατεύθυνση που προβάλλουν τα δυτικά εικαστικά πρότυπα. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 είχαν αρχίσει να καταργούνται και στην Ελλάδα, τα στεγανά του ζωγραφικού τελάρου και να δημιουργούνται έργα με εφήμερο χαρακτήρα, με τους καλλιτέχνες να ανοίγουν την εικαστική πρακτική τους στον χώρο δημιουργώντας περιβάλλοντα ή να στρέφονται σε επιτελεστικές μορφές της τέχνης, όπως για παράδειγμα η περφόρμανς²³. Στο σημείο αυτό, είναι σημαντικό το γεγονός ότι διαφαινόταν η πρόθεση αρκετών καλλιτεχνών για ρήξη με κάθε παραδοσιακή αισθητική και ταυτόχρονα, η ανάγκη για μια στροφή προς μια ανατρεπτική, «εικονοκλαστική» διάθεση που έτεινε να καταργήσει την ίδια την υπόσταση του έργου τέχνης. Η υιοθέτηση αυτών των προτάσεων από ορισμένους έλληνες καλλιτέχνες ήταν η αφορμή για ό,τι η Χριστοφόγλου αποκαλεί «εικονοκλαστική διαμάχη»²⁴.

Ο τεχνοκριτικός Αλέξανδρος Ξύδης την περίοδο εκείνη γράφει χαρακτηριστικά:

«Ο εκσυγχρονισμός των ελληνικών εικαστικών τεχνών ολοκληρώθηκε στις αρχές του 1960 όπου η αφαίρεση και οι αφαιρετικές τάσεις μοιάζει να κυριαρχούν στην ελληνική τέχνη [...]. Για πρώτη φορά στην ιστορία της η ελληνική τέχνη έχει μπει στο ρου της αέναης συναλλαγής με τις καλλιτεχνικές διαδικασίες του υπόλοιπου καλλιτεχνικού κόσμου»²⁵.

²¹ Νίκος Κεσσανλής, Από την ύλη την εικόνα, (κατ. έκθ.), ΕΜΣΤ, futura, 2007

²² Αρετή Λεοπούλου, Ό.π., σ. 11

²³ Πέγκυ Κουνενάκη, «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973...», ό.π, σσ. 12-26, και Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Όταν οι εκθέσεις έκλειναν τη μέρα των εγκαινίων», *Η Καθημερινή*, 29/9/74

²⁴ Μάρθα Χριστοφόγλου, «Ο εκσυγχρονισμός της ελληνικής τέχνης και οι μεγάλες διαμάχες», *Αρχαιολογία*, τχ. 41, Δεκ. 1995, και αναδημοσίευση στο: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα (Επιμ.), *100 χρόνια Εθνική Πινακοθήκη τέσσερις αιώνες Ελληνικής ζωγραφικής: από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη, 2001

²⁵ Α. Ξύδης, «Ελληνική τέχνη 1945-1970: Μια κριτική ανασκόπηση», *Θέματα χώρου και τεχνών*, τχ.3, 1972, σ. 153

Ωστόσο, η συζήτηση για τον τρόπο που η Ελλάδα αντιλήφθηκε, προσέλαβε και αφομοίωσε την αφηρημένη τέχνη, όπως και τις νέες μεταπολεμικές τάσεις μοιάζει αρκετά περίπλοκη και δεν μπορεί παρά να σταθεί κανείς καχύποπτα απέναντι στη δήλωση του Ξύδη για τη σύμπλευση της χώρας με τη διεθνή εικαστική σκηνή. Στο σημείο αυτό, αξίζει να αναφερθεί ότι ο Αλέξανδρος Ξύδης ήταν μια σημαντική προσωπικότητα της εποχής, που επηρέασε τα ελληνικά εικαστικά τεκταινόμενα σε εθνικό επίπεδο μέσω της γραφής του, αλλά και σε διεθνές με την προβολή της Ελλάδας στο εξωτερικό, όπως για παράδειγμα στην έκθεση *Europalia*. Η συμβολή του στην ελληνική τέχνη της εποχής υπήρξε σημαντική, καθώς ο Ξύδης ήταν παράλληλα τεχνοκριτικός, με αποτέλεσμα να δημοσιεύσει πολυάριθμα άρθρα στον τύπο²⁶ και μέσα από το βήμα που είχε, να επηρεάζει σημαντικά τις εξελίξεις. Εξίσου σημαντική ήταν η συμβολή του ως ιδρυτικό μέλος της Εταιρείας Ελλήνων Τεχνοκριτών (ΕΕΤ)²⁷, στην οποία διετέλεσε γενικός γραμματέας και πρόεδρος. Τέλος, επιμελήθηκε εκθέσεις με έλληνες καλλιτέχνες στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Οι μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης που γεννήθηκαν στα δυτικά καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης και των ΗΠΑ, σταδιακά επηρέασαν και την ελληνική εικαστική σκηνή, που ακόμη έφερε χαρακτηριστικά περιφερικού τύπου, ενόσω δεν ήταν σε θέση να παράγει πρότυπα και να επηρεάσει δραστικά από μόνη της, τις διεθνείς εξελίξεις. Το ελληνικό κράτος από την ίδρυσή του άλλωστε, βρισκόταν μακριά από το επίκεντρο των διεθνών εξελίξεων. Η Ελλάδα είχε βιώσει ένα είδος «μοντερνισμού», βασιζόμενο κατά κύριο λόγο σε εξωτερικά μορφολογικά στοιχεία, ή φορμαλιστικά κριτήρια και απείχε από μια ανάλυση των ιστορικών συνθηκών²⁸ που γέννησαν τα κινήματα του μοντερνισμού, και άρα, δύσκολα θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι στην αρχή του αιώνα είχαν ωριμάσει οι συνθήκες στη χώρα, για να συμπλέει έστω και αργοπορημένα, όπως συχνά υποστηριζόταν μέχρι πρόσφατα από ορισμένους ιστορικούς τέχνης, με τα δυτικά πρότυπα. Οι κοινωνικό-πολιτικές συνθήκες της χώρας ήταν αρκετά διαφορετικές από εκείνες της Ευρώπης, ώστε να μπορέσουν να

²⁶ Ο Α. Ξύδης είχε σπουδάσει νομικά, πολιτικές επιστήμες και ιστορία της τέχνης στο Παρίσι και στο Μόναχο και εργαζόταν στο Διπλωματικό Σώμα με αποτέλεσμα να ταξιδεύει συχνά. Βλ. Αλέξανδρος Γ. Ξύδης (1918-2004), Βιβλιοθήκη Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Κρήτης <https://www.lib.uoc.gr/info/absrv/rare/ab/ag/extra-1487839842-540936-29063.tkl>, 1/9/20. Ο Ξύδης υπήρξε και εκδότης του βραχύβιου τετραμηνιαίου περιοδικού *Τετράδιο* (1945-1947/ το 1946 δεν εκδόθηκε). Το *Τετράδιο* ήταν πολιτικά προσκείμενο στον φιλελευθερισμό και αφιερωμένο στους καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1940 με εικαστικό προσανατολισμό στη σύζευξη της παράδοσης με τη σύγχρονη τέχνη. Επρόκειτο, όπως σημειώνει ο Ματθιόπουλος, για μια αναζήτηση της ελληνικότητας μέσα από μια περισσότερο νεωτερική διάθεση. Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (Επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος- Παλινόρθωση 1945-1951*, Δ' Τόμος, Μέρος 2ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009, σσ. 227-228

²⁷ Χριστόφορος Μαρίνος, Ιστορικό της ΑΙΣΑ, https://www.aica-hellas.org/el/topic42/to-istoriko-tis-aica-hellas19481960/f7_5_2_1,7/9/2027, 2/9/20

²⁸ Νίκος Δακαλοαθανάσης, «Η χρήση των όρων 'μοντέρνο' και 'μοντερνισμός'» στο Ευγένιος Ματθιόπουλος, Νίκος Χατζηνικολάου (Επιμ.), *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Πρακτικά Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003, σσ. 104-106

γεννηθούν και να βρουν πρόσφορο έδαφος ανάλογα κινήματα, όπως οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες των αρχών του 20ού αιώνα. Από τα μέσα όμως του αιώνα κι έπειτα, παρατηρείται ότι η χώρα ήταν σε ευνοϊκότερη θέση για να παρακολουθήσει τις εξελίξεις, τις οποίες συχνά ενσωμάτωνε άλλοτε βάσει των τοπικών της ιδιαιτεροτήτων, κι άλλοτε τις υιοθετούσε εγγύτερα στον δυτικό τρόπο σκέψης.

Τα νέα ρεύματα θα αρχίσουν να εμφανίζονται εντονότερα από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 και μετά. Παρότι οι πρώτες απόπειρες για περιβάλλοντα και δράσεις, όπως για παράδειγμα η έκθεση της Μαρίας Καραβέλα στην αίθουσα τέχνης Άστορ ή στο Χίλτον, εντοπίζονται κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, η ελληνική κοινωνία δεν ήταν ακόμη έτοιμη να υποδεχτεί ευρύτερα τις νεότερες τάσεις της δυτικής τέχνης και η λογοκρισία του καθεστώτος σε αρκετές περιπτώσεις, εμπόδιζε έναν ουσιαστικό διάλογο των καλλιτεχνών με το κοινό, ενώ η οικονομική κρίση του 1970, συνέβαλε με τη σειρά της στην αναβολή της επιστροφής των εκπατρισμένων²⁹, και άρα της εισροής νέων εικαστικών επιρροών στη χώρα. Ωστόσο, το κλίμα σε σχέση με μια ευρύτερη υποδοχή των νέων τάσεων αρχίζει σταδιακά να αλλάζει, και οι επιμελητές εκθέσεων, θα υποστηριχθεί ότι, συμβάλλουν προς αυτήν την κατεύθυνση: ο ρόλος σταδιακά μοιάζει πιο σπουδαίος, λόγω της ανάγκης που προκύπτει για την ανάδειξη των νέων αυτών τάσεων. Ο ρόλος του επιμελητή εκθέσεων θα φανεί σε ορισμένες περιπτώσεις σημαντικός, εάν όχι επιτακτικός στις εκθέσεις σύγχρονης τέχνης, τόσο για να αναλάβει την οργάνωσή τους, όσο και για να φέρει το κοινό σε αμεσότερη επαφή με τη σύγχρονη τέχνη, διενεργώντας ως μεσολαβητής (mediator).

²⁹ Α. Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις στο χώρο...*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2000, σ. 43 και Ε. Ματθιόπουλος, «Από τον Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών στους νέους Ρεαλιστές. Καλλιτεχνικές ομάδες και οργανώσεις στην Ελλάδα 1882-1974», *100 Χρόνια Εθνική Πινακοθήκη...*, ό.π., σ. 170

Η ΊΔΡΥΣΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΈΝΩΣΗΣ ΤΕΧΝΟΚΡΙΤΩΝ (AICA)

Ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1970, και ακόμη εντονότερα από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, ως επόμενο των παραπάνω αλλαγών, ξεκινά και στην Ελλάδα ένας πιο ζωηρός διάλογος γύρω από τη σύγχρονη τέχνη και την προώθησή της, και ο ρόλος των τεχνοκριτικών αρχίζει να γίνεται σημαντικός στην προσπάθεια αυτή, παρότι θεσμικά ο ρόλος τους δεν ήταν εντελώς ξεκάθαρος. Στα τέλη της δεκαετίας του 1940, είχε προηγηθεί της ίδρυσης του Ελληνικού Τμήματος της Διεθνούς Ένωσης Τεχνοκριτών (ΔΕΤ) ως παράρτημα της Διεθνούς Ένωσης Τεχνοκριτικών AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), με έδρα το Παρίσι. Την πρωτοβουλία τότε ανέλαβαν ορισμένοι από τους επιφανέστερους ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών, ιδρύοντας το σωματείο της Εταιρείας Ελλήνων Τεχνοκριτών (ΕΕΤ), που μόλις το 2003 πήρε τη σημερινή του ονομασία: AICA-Hellas³⁰. Συγκεκριμένα, το 1948³¹ εκκίνησαν οι ενέργειες της ίδρυσης και πραγματοποιήθηκε μια πρώτη συνάντηση τεχνοκριτικών από δεκατρείς χώρες στα κεντρικά γραφεία της τότε νεοσύστατης UNESCO στο Παρίσι. Ανάμεσά τους, από την πλευρά της Ελλάδας, συμμετείχαν: ο φιλόλογος και Γενικός Γραμματέας της C.I.A.P. στο Παρίσι Ευριπίδης Φουντουκίδης, ο ποιητής και τεχνοκριτικός στην *Καθημερινή* Οδυσσέας Ελύτης, ο αρχαιολόγος, καθηγητής του ΕΜΠ και τεχνοκριτικός και συνεργάτης της *Νέας Εστίας* Δημήτρης Ευαγγελίδης³², ο βυζαντινολόγος, ιστορικός τέχνης και τεχνοκριτικός στην *Ελευθερία* Μανόλης Χατζηδάκης, ο οποίος διετέλεσε διευθυντής στο Μουσείο Μπενάκη (1941-1973) και αργότερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (1960-1967³³ και 1974-1975), και τέλος, ο τεχνοκριτικός στην *Καθημερινή* Άγγελος Προκοπίου. Η εν λόγω σύσκεψη έχει θεωρηθεί από το σωματείο ως το 1ο Συνέδριο της AICA, ενώ τον Ιούνιο του 1949 στα κεντρικά γραφεία της UNESCO στο Παρίσι (Maison de l' UNESCO, avenue Kléber) πραγματοποιήθηκε το 2ο Διεθνές Συνέδριο της AICA. Ως ιδρυτικά μέλη, πέραν των ανωτέρω, φέρονται και ο αρχαιολόγος και ιστορικός τέχνης Χρήστος Καρούζος, ο νομικός και ιστορικός της βυζαντινής τέχνης και παράλληλα τρίτος διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης (1949-1971) Μαρίνος Καλλιγιάς, ο ιστορικός τέχνης Τώνης Σπητέρης, ο αρχαιολόγος και τεχνοκριτικός Δημήτριος Ευαγγελίδης, ο ζωγράφος Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, ο ζωγράφος και αρχιτέκτονας Δημήτρης Πικιώνης, που μαζί με τον Γκίκα εξέδιδαν το περιοδικό *3ο Μάτι* (1935-1937), και τέλος, ο λογοτέχνης και ποιητής Οδυσσέας Ελύτης³⁴. Την ίδια περίοδο, ο Προκοπίου είχε ιδρύσει

³⁰ Ιστορικό Aica Hellas, <http://www.aica-hellas.org/el/history>, 31/3/2019

³¹ Στο ιστορικό της AICA αναγράφεται ως έτος ίδρυσης το 1949, ενώ ο Ματθιόπουλος γράφει πως ιδρύεται το 1950. Η Αδαμοπούλου γράφει ως έτος ίδρυσης το 1966 και βασίζεται σε συνέντευξη του Α. Ξύδη στην *Καθημερινή* (βλ. Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις στο χώρο*, σ. 42

³² Δημήτριος Ευαγγελίδης, Βιογραφικά στοιχεία:

<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion/article/viewFile/5459/5204>, 18/9/20

³³ Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των συνταγματαρχών του αφαιρέθηκε το διαβατήριό, «Μανόλης Χατζηδάκης, ο βυζαντινολόγος», <https://www.timesnews.gr/μανόλης-χατζηδάκης-ο-βυζαντινολόγος/>, 18/9/20

³⁴ Έδρα του Τμήματος δηλώνεται η οικία του Σπητέρη στην Κυψέλη (Κυκλάδων 8). Μέλη της Εταιρείας υπήρξαν ο Ευάγγελος Παπανούτσος, ο Χρήστος Καρούζος, ο Παναγιώτης Μιχαηλός, ο Γιώργος Μουρέλος, η Ελένη Βακαλό, ο Μανόλης Ανδρόνικος, ο Δημήτρης Φατούρος, ο Παντελής Πρεβελάκης, ο Ι. Μ.

μαζί με παλαιότερους τεχνοκριτικούς, όπως ο Σπύρος Παναγιωτόπουλος, ένα σωματείο τεχνοκριτών αθηναϊκών εφημερίδων και περιοδικών, στο οποίο εντάχθηκαν ο Νίκος Αλεξίου, ο Γιάννης Μαρουδής, ο Βάσος Κουντουρίδης κ.α. Ο Σπητέρης από αντιπερισπασμό στην ΕΕΤ ίδρυσε τη δεκαετία του 1980, την Ένωση Ελλήνων Κριτικών και Ιστορικών της Τέχνης (ΕΕΚΙΤ), ενσωματώνοντας παλιούς και νέους τεχνοκριτικούς και ιστορικούς της τέχνης, η οποία έπαψε να υπάρχει μετά τον θάνατό του Σπητέρη (1986), με κάποια από τα μέλη της να απορροφώνται στην ΕΕΤ³⁵.

Οι απαρχές της ίδρυσης του ελληνικού τμήματος της ΕΕΤ στα τέλη της δεκαετίας του 1940 δεν μοιάζει τυχαία. Πρώτον, παρατηρείται ότι πέραν της λειτουργίας των επίσημων κρατικών θεσμών για τα εικαστικά, τη δεκαετία του 1940 είχε δημιουργηθεί μια ευρύτερη ανάγκη για την ίδρυση σωματείων με σκοπό την υπεράσπιση των επαγγελματικών δικαιωμάτων των κλάδων που ασχολούνταν με τα εικαστικά και κυρίως των ίδιων των καλλιτεχνών, και εν συνέχεια των τεχνοκριτικών. Πρώτα ιδρύθηκε το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο (ΚΕΕ), σημερινό Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος (ΕΕΤΕ). Το ΚΕΕ ιδρύεται το 1944³⁶ με τον κατοχικό νόμο 1863/1944 επί κυβέρνησης Πέτρου Βούλγαρη. Ο εν λόγω θεσμός αντανακλούσε την ανάγκη οργάνωσης σε σωματείο, μιας συλλογικότητας που βίωσε κοινές εμπειρίες κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής, και ταυτόχρονα εξέφραζε τη συνδικαλιστική αντίληψη των κομμουνιστών καλλιτεχνών που πίστευαν στον κοινωνικό ρόλο της τέχνης³⁷. Μάλιστα, ο Ευγένιος Ματθιόπουλος υποστηρίζει ότι οι εαμικοί καλλιτέχνες που πρωτοστάτησαν στην ίδρυση του ΚΕΕ αντιμετώπιζαν το σωματείο ως πόλο άσκησης ιδεολογικής και πολιτικής επιρροής³⁸.

Επιπλέον, είναι σημαντικό το γεγονός ότι, ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου είχαν κάνει την εμφάνισή τους τεχνοκριτικοί με ακαδημαϊκές σπουδές αρχαιολογίας ή ιστορίας της τέχνης στο εξωτερικό, είτε στη Γαλλία ή στη Γερμανία. Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους έως και τον Μεσοπόλεμο, την τεχνοκριτική στον τύπο είθισται να την ασκούν κατά κύριο λόγο οι λογοτέχνες, οι

Παναγιωτόπουλος, η Έφη Φερεντίνου, η Βεατρίκη Σπηλιάδη, η Νέλλη Μισιρλή, η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, η Ντόρα Ηλιοπούλου Ρογκάν και κατά την πεντηκονταετή ιστορία της προήδρευσαν ορισμένες από τις πιο δραστήριες φυσιογνωμίες στον χώρο της κριτικής αλλά και της θεσμικής υποστήριξης της τέχνης, όπως ο Αλέξανδρος Ξύδης, ο Γιώργος Σίμος-Πετρής, ο Χρύσανθος Χρήστου, η Μαρία Κοτζαμάνη, η Μαίρη Μιχαηλίδου, η Έφη Στρούζα, η Μαρία Μαραγκού, βλ. Χριστόφορος Μαρίνος, https://www.aica-hellas.org/el/topic42/to-istoriko-tis-aica-hellas19481960/f7_5_2_1, 7/9/2020 και Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (Επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα* ό.π. σ. 213

³⁵ Για τα σωματεία των τεχνοκριτών στην Ελλάδα, βλ.: «Σωματεία Τεχνοκριτών στην Ελλάδα. Μια συζήτηση του Αλέξανδρου Ξύδη με τον Δημήτρη Παυλόπουλο», στο Δ. Παυλόπουλος, ό.π., 2002, σ.143-147 και Σαββανή, Ε. «Προτάσεις και στόχοι της Εταιρείας Ελλήνων Τεχνοκριτών», στο Παυλόπουλος, Δ., *Η Καθημερινή*, 8/3/ 1998

³⁶ <http://www.eete.gr/ιστορικό>, 6/9/2020

³⁷ Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», ό.π., σ. 213

³⁸ <http://www.eete.gr/ιστορικό>, 6/9/2020 και Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», ό.π., σ. 213

διανοούμενοι και οι δημοσιογράφοι της εποχής, που είχαν ιδιαίτερες γύρω από την τέχνη ανησυχίες³⁹. Ωστόσο, είναι σημαντική εξέλιξη το γεγονός ότι στα τέλη του Μεσοπολέμου εμφανίστηκαν στην Αθήνα τεχνοκριτικοί με πανεπιστημιακή παιδεία αρχαιολόγου ή ιστορικού τέχνης – όπως ο Νίκος Μπέρτος, ο Δημήτριος Ευαγγελίδης (έγραφε και ποίηση ως Μήτσης Καλαμάς), ο Χρήστος Καρούζος, ο Γιάννης Μηλιάδης, ο Μαρίνος Καλλιγιάς, ο Μανόλης Χατζηδάκης, ο Άγγελος Προκοπίου, ο Παντελής Πρεβελάκης⁴⁰, αρκετοί εκ των οποίων συγκρότησαν και τον πυρήνα της ΕΕΤ κατά την ίδρυσή της.

Συνεπώς, η ίδρυση της ΕΕΤ συμπίπτει με μια χρονική περίοδο που αναδύονται τεχνοκριτικοί με αντίστοιχες σπουδές γύρω από την τέχνη, την αισθητική και τη θεωρία, οι οποίοι διεκδικούν το πεδίο της κριτικής και άρα, επιδιώκουν την αναγνώριση και την κατοχύρωση των επαγγελματικών τους δικαιωμάτων. Η ΕΕΤ πράγματι εναρμονίζεται, θεωρητικά έστω, με τους σκοπούς της Διεθνούς ΑΙCΑ, η οποία στόχευε: τόσο στην προώθηση της τεχνοκριτικής και της ιστορίας της τέχνης, όσο και στην προστασία των ηθικών και επαγγελματικών συμφερόντων και δικαιωμάτων των μελών της. Εξίσου σημαντικός στόχος της ήταν, να συμβάλει στην προστασία και την προώθηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας⁴¹. Ο Ματθιόπουλος ωστόσο, υποστηρίζει, και εν μέρει εύλογα όπως θα φανεί, ότι η ίδρυση της Εταιρείας δεν οφείλεται τόσο σε μια εσωτερική θεωρητική ή επαγγελματική ωρίμανση του τεχνοκριτικού κλάδου, όσο στην ανάγκη να αντιπροσωπευθεί η Ελλάδα στη Διεθνή Ένωση της ΑΙCΑ (Association Internationale des Critiques d'Art), η ίδρυση της οποίας ολοκληρώνεται το 1950 στο Παρίσι⁴². Σε αντίθεση με το ΚΕΕ που παρέμεινε ένας θεσμός με ελληνοκεντρική κατεύθυνση, η ΕΕΤ εκδήλωνε την πρόθεση να στραφεί προς τα κυρίαρχα διεθνή δυτικά καλλιτεχνικά πρότυπα⁴³, κι αυτό θα φανεί στη μετέπειτα, αν και αρκετά περιορισμένη, δραστηριότητά της. Ομολογουμένως, δραστηριότητά της ΕΕΤ μοιάζει αρκετά περιορισμένη, και από την ίδρυσή της δεν σημειώθηκε κάποια έκθεση πλην αυτής του 1963, που οργανώθηκε από το Ελληνικό Τμήμα της Διεθνούς Ένωσης Τεχνοκριτών⁴⁴, μια έκθεση είκοσι ζωγράφων και οκτώ γλυπτών, στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών με αφορμή την επίσκεψη ξένων τεχνοκριτών στην Ελλάδα⁴⁵. Μόλις στις αρχές του 1980, η ΕΕΤ θα

³⁹ Ανατρέχοντας λοιπόν στον 19ο αιώνα, διαπιστώνεται ότι τα κείμενα για την τέχνη γράφονταν από επιφανείς λογοτέχνες, όπως ο Κωστής Παλαμάς, ο Παύλος Νιρβάνας, ο Εμμανουήλ Ροΐδης, ο Νίκος Επισκοπόπουλος, και αργότερα ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, ο Κώστας Ουράνης, ο Οδυσσέας Ελύτης, ο Τέλλος Άγρας κ.α. Οι διανοούμενοι της εποχής είχαν κατά κύριο λόγο γαλλικό προσανατολισμό. Καλλιτέχνες, όπως ο Κωνσταντίνος Μαλέας, ο Μίμης Βιτσώρης, ο Μιχάλης Τόμπρος, ο Φώτης Κόντογλου, που είτε είχαν σπουδάσει στο Παρίσι ή ενημερώνονταν για τις εξελίξεις εκεί, επίσης έγραφαν κείμενα για την τέχνη. Βλ. Γιάννης Μπόλης, «Οι πρώτοι τεχνοκρίτες», και Ευγένιος Ματθιόπουλος «Η τεχνοκριτική στον Μεσοπόλεμο», στο Ένθετο «Επτά Ημέρες», Η Καθημερινή, 8/3/1998

⁴⁰ Ευγένιος Ματθιόπουλος «Η τεχνοκριτική στον Μεσοπόλεμο», στο Ένθετο «Επτά Ημέρες», Η Καθημερινή, 8/3/998

⁴¹ <http://www.aica-hellas.org/el/history>, 5/9/2020

⁴² Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», ό.π., σσ. 212-216

⁴³ Ματθιόπουλος, «Από τον Σύλλογο των Ωραίων τεχνών στους Νέους Έλληνες ρεαλιστές», 100 Χρόνια Εθνική Πινακοθήκη, κατ. έκθ., σ. 216

⁴⁴ Ο Σπητέρης την αναφέρει ως Ελληνικό Τμήμα της Α.Ι.Α.Α στο Τώνης Σπητέρης, 3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης,

⁴⁵ Ό.π.

προσπαθήσει να συμβάλει πιο ενεργά τόσο στην ανάδειξη του τεχνοκριτικού και του επιμελητή εκθέσεων, όσο και στην προβολή της σύγχρονης τέχνης, μέσω της διοργάνωσης της έκθεσης *Περιβάλλον-Δράση*.

Παρότι οι συνθήκες για την ανάδειξη του τεχνοκριτικού, και αργότερα του επιμελητή, ως αυτόνομου επαγγελματικού κλάδου δεν είχαν ενδεχομένως ακόμη ωριμάσει, πρόκειται για ένα σημαντικό πρώτο βήμα που πραγματοποιείται την εποχή εκείνη για τη θεσμοθέτηση του επαγγέλματος. Ο τεχνοκριτικός αρχίζει πια να διαχωρίζεται και να απαγκιστρώνεται από την ιδιότητα του λογοτέχνη, προκειμένου η τεχνοκριτική να αναδειχθεί σε ανεξάρτητο κλάδο, που προϋποθέτει την παρακολούθηση σπουδών στην ιστορία της τέχνης. Ο σκοπός της ίδρυσης του σωματείου ωστόσο κρίνεται ως έναν βαθμό σημαντικός, αφού –προγραμματικά έστω– στόχευε στην επαγγελματικοποίηση του ρόλου του τεχνοκριτικού που ήδη από τα μέσα του 1970 αρχίζει να αναλαμβάνει καθήκοντα επιμελητή εκθέσεων με πιο σύγχρονους όρους που θα αναλυθούν εκτενώς στη παρακάτω, και στην κατοχύρωση της επαγγελματικής του ιδιότητας, σε μια χώρα που ο θεσμικός ρόλος της τέχνης και των επιμελητών βρίσκονταν ακόμη στα σπάργανα. Μέσα σ' αυτό το κλίμα, θα αναδειχθεί σταδιακά ο ρόλος του επιμελητή ως σημαντικού παράγοντα στην οργάνωση και την επιμέλεια εκθέσεων σύγχρονης τέχνης⁴⁶.

⁴⁶ «Η επιμέλεια των εκθέσεων στην Ελλάδα», Μια συζήτηση ανάμεσα στην Μπία Παπαδοπούλου και την Τίνα Πανδή, στο Χριστόφορος, Μαρίνος, (Επιμ.), *Το έργο της Επιμέλειας, Κριτική και τέχνη*, τχ. 4, ΑΙCΑ Ελλάς, Αθήνα, σσ. 49-50

ΥΠΟΘΕΣΗ, ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΔΟΜΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Σύμφωνα με το πλαίσιο της εποχής, όπου έγινε μια συνοπτική αναφορά, κύρια υπόθεση της εργασίας είναι ότι ο τεχνοκριτικός, και στη συνέχεια ο επιμελητής εκθέσεων –με τις δύο ιδιότητες συχνά να ταυτίζονται–, θα υποστηριχθεί ότι ο επιμελητής κάνει πιο αισθητή την εμφάνισή του σε μια χρονική περίοδο κατά την οποία συντελούνται αρκετές αλλαγές στον τρόπο της εικαστικής έκφρασης σε διεθνές επίπεδο, προκειμένου να λειτουργήσει ως μεσολαβητής (mediator), ανάμεσα στην τέχνη και στο κοινό, αμβλύνοντας την απόσταση αυτή.

Όσο οι έλληνες καλλιτέχνες έρχονταν περισσότερο σε επαφή με τη δυτική σύγχρονη τέχνη, αντίστοιχα κάτι παρόμοιο συνέβαινε και με τους τεχνοκριτικούς –μετέπειτα επιμελητές εκθέσεων–, που επίσης επηρεάστηκαν από το δυτικό μοντέλο μέσω των σπουδών τους και την παραμονή τους στο εξωτερικό και συνετέλεσαν στην ανάδειξη των σύγχρονων τάσεων. Μέσα από τα κείμενά τους στον ημερήσιο και τον περιοδικό τύπο προσπαθούσαν να ενημερώνουν το κοινό, και με τις εκθέσεις που διοργάνωναν, επεδίωκαν να καταστήσουν πιο προσιτή τη σύγχρονη τέχνη, πλαισιώνοντας τις εκθέσεις με έναν θεωρητικό λόγο. Η εμφάνιση του επιμελητή εκθέσεων σύγχρονης τέχνης, θα μπορούσε να υποστηριχθεί, και αυτή συνιστά τη δεύτερη υπόθεση της εργασίας, ότι συμπλέει όχι μόνο με τη στροφή των καλλιτεχνών στις νέες μορφές τέχνης, αλλά κυρίως με την εμφάνιση της εννοιολογικής τέχνης, κατά κύριο λόγο διεθνώς, αλλά συνακόλουθα και στην Ελλάδα.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας, εντοπίστηκε μεγαλύτερος αριθμός εκθέσεων (σχεδόν ο διπλάσιος) από αυτόν που επιλέχτηκε να μελετηθεί ενδελεχώς, εκθέσεις όπου ένας επιμελητής ανέλαβε την παρουσίασή τους. Συγκεκριμένα, μελετήθηκαν οι εκθέσεις που πληρούν τα παρακάτω κριτήρια: πρώτον, όσες οργανώθηκαν από επιμελητές που έδρασαν κατά κύριο λόγο στην Ελλάδα και επηρέασαν σε κάποιον βαθμό την ελληνική εικαστική σκηνή· αντιθέτως, οι επιμελητές που τότε ζούσαν αποκλειστικά στο εξωτερικό, –όπως ο Χρήστος Ιωακειμίδης ή ο Ντένης Ζαχαρόπουλος– είναι περιπτώσεις που θα άξιζε να εξεταστούν σε μια άλλου είδους μελέτη. Πρωταρχικός στόχος της παρούσας έρευνας συνιστά η εξέταση της επιμέλειας θεματικών ομαδικών εκθέσεων, όπου προάγονται κατά κύριο λόγο οι νέες τάσεις της μεταπολεμικής τέχνης. Ως εκ τούτου, αρκετές εκθέσεις που οργανώθηκαν από κάποιον επιμελητή της εποχής και είχαν αποκλειστικά ιστορικοποιητικό ή διδακτικό χαρακτήρα, χωρίς να προωθούν αμιγώς τις σύγχρονες μεταπολεμικές τάσεις όπως ορίστηκαν παραπάνω, δεν κρίθηκε σκόπιμο να συμπεριληφθούν και να αναλυθούν. Σε κάθε περίπτωση, θεωρήθηκε αναγκαίο να καταλογογραφηθούν, σε πίνακα του παραρτήματος (Βλ. σσ. 133-134), όλες οι εκθέσεις της περιόδου αυτής που εντοπίστηκαν να έχουν οργανωθεί από κάποιον επιμελητή. Η περίπτωση του Αλέξανδρου Ξύδη στα *Europlia* του 1982 στις Βρυξέλλες θα αναφερθεί, αλλά δεν θα εξεταστεί διεξοδικά για λόγους που θα απαντηθούν στο αντίστοιχο κεφάλαιο.

Η έρευνα στην πλειονότητά της πρόκειται να επικεντρωθεί σε θεματικές εκθέσεις που έχουν την πρόθεση να προβάλουν τις νέες μεταπολεμικές τάσεις της σύγχρονης τέχνης που έπονται της

αφαίρεσης –αυτό φυσικά, όχι με όρους εξελικτικούς, καθώς η αφαίρεση δεν σήμανε επίσημα κάποια επίσημη λήξη ως καλλιτεχνική έκφραση. Η αφαίρεση αρχικά είχε προσληφθεί ως μια εικαστική τάση με ανανεωτικό χαρακτήρα, στη συνέχεια όμως κατέληξε να αντιμετωπίζεται ως μια νέα κατεστημένη τέχνη, με αποτέλεσμα ορισμένοι καλλιτέχνες με άλλες επιρροές να έλκονται από νεότερες μορφές έκφρασης που άρχισαν να ανθίζουν στα δυτικά κέντρα, όπως οι μινιμαλιστικές τάσεις, η εννοιολογική τέχνη, η τέχνη της επιτέλεσης (performance ή περφόρμανς όπως θα αναφέρεται εδώ), η φεμινιστική τέχνη⁴⁷, οι εγκαταστάσεις, η *arte povera*, η τέχνη των νέων μέσων (κυρίως βίντεο και φωτογραφία) κ.α.

Επιπλέον, η έρευνα εστιάζει περισσότερο σε θεματικές εκθέσεις ώστε να αναδειχθούν τα κριτήρια της επιλογής των έργων και της ενορχήστρωσής τους σε μια κοινή θεματική, που ο επιμελητής ορίζει και πλαισιώνει με μια θεωρητική προσέγγιση. Στην περίπτωση της Στρούζα θα σημειωθεί μια εξαίρεση, η οποία και θα μελετηθεί, καθώς διαδραματίζει πρωταγωνιστικό ρόλο σε μια ατομική έκθεση της Ρένας Παπασπύρου.

Ένας ακόμη βασικός στόχος είναι να διερευνηθεί η επιμέλεια ως ανεξάρτητη πρακτική, ως μέρος δηλαδή μιας εξωτερικής συνεργασίας ενός ατόμου με έναν ιδιωτικό ή δημόσιο φορέα. Η σχέση που προκύπτει στο πλαίσιο μιας μόνιμης συνεργασίας, όπως αυτή του καλλιτεχνικού διευθυντή ή του έφορου με το μουσείο, καθώς και οι πρακτικές που υιοθετούν οι ιδιοκτήτες αιθουσών τέχνης στο ετήσιο εκθεσιακό τους πρόγραμμα, δεν εμπίπτουν στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας.

Τέλος, στην εν λόγω μελέτη σημειώνεται ότι οι διεθνείς εκθέσεις δεν κρίθηκε αναγκαίο να αναλυθούν, δεδομένου ότι η χώρα την περίοδο εκείνη εκπροσωπούσαν στις διεθνείς οργανώσεις από έναν και μόνο καλλιτέχνη, άρα ο επίτροπος, όπως αναφέρεται ο επιμελητής στις διεθνείς διοργανώσεις, δεν αναδεικνύει μια συνολικότερη τάση της εποχής, που θα μπορούσε να θεωρηθεί αντιπροσωπευτική για τη σύγχρονη εικαστική σκηνή της Ελλάδας, όπως ενδεχομένως θα συνέβαινε εντονότερα σε μια ομαδική έκθεση⁴⁸.

⁴⁷ Ο όρος φεμινιστική τέχνη αναφέρεται κυρίως στις περφόρμανς της Λήδας Παπακωνσταντίνου -παρότι η ίδια δεν χαρακτηρίζει την τέχνη της ως φεμινιστική, ο προσανατολισμός της αναντίρρητα βρίσκεται προς αυτήν την κατεύθυνση

⁴⁸ Οι ελληνικές συμμετοχές την υπό εξέταση περίοδο στην Μπιενάλε Βενετίας είναι οι εξής: Το 1976 και το 1978 επίτροπος ήταν ο Σωτήρης Μεσσήνης και παρουσίασε τους καλλιτέχνες Μιχαήλ Μιχαηλίδη και Αγλαΐα Λυμπεράκη και αντίστοιχα, τον Γιάννη Παππά την επόμενη διετία. Το 1980 Εμμανουήλ Μαυρομμάτης παρουσίασε τον Παύλο. Το 1982 ήταν πάλι επίτροπος ο Σωτήρης Μεσσήνης και παρουσίασε τον Διαμαντή Διαμαντόπουλο. Βλ. στο Μίνα Καρατζά, Άλκηστις Κοντοπούλου, Σοφία Χρυσάφοπούλου: «Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας: 1934-2019», *Ιστορία της Τέχνης*, τχ. 8, Futura, Καλοκαίρι 2019, σ. 84

Όσον αφορά σε άλλες διεθνείς εκθέσεις, σύμφωνα με το Αρχείο του ΙΣΕΤ, σημειώνονται επίσης οι εξής συμμετοχές της Ελλάδας: στην Μπιενάλε του Παρισιού με επίτροπο τον Αλέξανδρο Ξύδη το 1980, στην Μπιενάλε Νέων στο Παρίσι με επίτροπο τον Εμμανουήλ Μαυρομμάτη το 1982, στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο με επίτροπο τον Χάρη Καμπουρίδη το 1983 – και ίσως, η σημαντικότερη όλων συμμετοχή της χώρας στο εξωτερικό, με το αφιέρωμα στην ελληνική τέχνη στα *Europlia* του Βελγίου (*Europlia-Hellas '82*) το 1982, όπου η Ελλάδα ήταν η τιμώμενη χώρα. Τον ρόλο του σύγχρονου επιμελητή, αναλάμβανε τότε αντίστοιχα, στις διεθνείς εκπροσωπήσεις της χώρας, ο επίτροπος.

Η παρούσα εργασία, ως προς την πρωτογενή έρευνα και την αρχική καταγραφή των εκθέσεων, βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στη μελέτη του αρχείου του Ινστιτούτου Σύγχρονης Τέχνης (ΙΣΕΤ), στη συνέχεια, στο αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης, στο αρχείο του ΕΜΣΤ, στο αρχείο της Βιβλιοθήκης του Μεγάρου Μουσικής «Λίλιαν Βουδούρη- Η Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος», στα αρχεία σημερινών επιμελητών, στα αρχεία καλλιτεχνών –με πρώτο και κύριο, το αρχείο της εικαστικού Διοχάντης (Λουμίδα). Μέσα σε αυτά τα αρχεία αναζητήθηκε και μελετήθηκε εκ του σύνεγγυς το έντυπο υλικό της εποχής και πιο συγκεκριμένα, οι κατάλογοι των εκθέσεων –εάν υπάρχουν–, και ο τεχνοκριτικός λόγος που παρήχθη στον ημερήσιο τύπο και τα περιοδικά της εποχής. Μέσα από την ανάγνωση των κειμένων των ίδιων των επιμελητών, την τεχνοκριτική της εποχής, αλλά και τις ίδιες τις εκθέσεις ως κείμενα προς ανάγνωση, σκοπός είναι να κατανοηθεί πώς μπαίνουν τα θεμέλια στην επαγγελματικοποίηση της ιδιότητας του ανεξάρτητου επιμελητή εκθέσεων σύγχρονης τέχνης. Για να συμβεί αυτό, χρειάστηκε από τη μια, να ειδικωθούν οι κοινωνικόπολιτικές συνθήκες όπως διαμορφώνονται την περίοδο που εξετάζεται, και από την άλλη, να μελετηθεί ο λόγος που παράγουν, οι ίδιοι οι επιμελητές μέσα από τις εκθέσεις τους για τα έργα τέχνης, τον ρόλο του καλλιτέχνη και του επιμελητή, όπως και ο τρόπος που αντιλαμβάνονται την ιστορία και τη θεωρία της τέχνης την εποχή εκείνη.

Η δευτερογενής βιβλιογραφία, όπου προσφέρεται, θα λειτουργήσει συμπληρωματικά και υποστηρικτικά για την εύρεση περαιτέρω πληροφοριών προς την τεκμηρίωση των εκθέσεων και των επιμελητικών πρακτικών της εποχής.

Στο θεωρητικό σκέλος, αναφέρθηκε ήδη ο τρόπος που διαμορφώνεται η εικαστική σκηνή μεταπολεμικά, ενώ από την περίοδο της Επταετίας κι έπειτα, έγινε μια πολλή σύντομη αναφορά και στα δυτικά κέντρα. Θα ακολουθήσει μια συνοπτική αναφορά στον ορισμό του σύγχρονου επιμελητή εκθέσεων και των συνθηκών που οδήγησαν στην ανάδυσή του σε διεθνές επίπεδο. Κατόπιν, θα δοθεί το εκθεσιακό πλαίσιο που επικρατεί στην Ελλάδα λίγο πριν την περίοδο που εξετάζεται. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, θα γίνει μια εκτενής αναφορά στα ελληνικά παραδείγματα, δηλαδή στις εκθέσεις που οργανώθηκαν από έναν επιμελητή. Κάθε έκθεση που λαμβάνει χώρα εντός του διαστήματος 1976-1983 και πληροί τα κριτήρια όπως ορίστηκαν παραπάνω, θα μελετηθεί ως ξεχωριστή περίπτωση. Θα παρουσιαστούν οι επιμελητές, οι συμμετέχοντες, και ενδεικτικά σε κάθε έκθεση θα περιγράφονται μερικά από τα έργα που παρουσιάστηκαν, ώστε να μπορέσει να δοθεί το στίγμα των εκθέσεων της εποχής και να γίνουν κατανοητές οι τάσεις που προωθούσε κάθε τεχνοκριτικός-επιμελητής. Στο παράρτημα συμπεριλαμβάνονται ορισμένες φωτογραφίες των εκθέσεων αυτών, βάσει του διαθέσιμου υλικού που υπάρχει στα αρχεία που μελετήθηκαν στο πλαίσιο της έρευνας.

Στις περιπτώσεις που υπάρχει διαθέσιμος κατάλογος της έκθεσης, ή αντίστοιχα άρθρα στα οποία οι ίδιοι οι επιμελητές παρουσιάζουν τις εκθέσεις τους, θα ακολουθεί κάποιος σχολιασμός, μια ανάλυση του σκεπτικού που ακολουθεί και προωθεί ο καθένας, οι πιθανές επιρροές του και η

«επιμελητική ατζέντα» του εφόσον υπάρχει. Η αφήγηση βασίζεται κατά κύριο λόγο στη χρονική και γραμμική ακολουθία των περιπτώσεων που διερευνώνται και η πορεία της παρουσίασης εξελίσσεται κυρίως χρονολογικά και όχι ανά πρόσωπο-επιμελητή.

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος, θα γίνει μια σύνοψη και η απόπειρα διατύπωσης ορισμένων συμπερασμάτων για τη συγκρότηση της ταυτότητας του ανεξάρτητου επιμελητή εκθέσεων σύγχρονης τέχνης.

Ο ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΣ ΕΚΘΕΣΕΩΝ ΑΠΟ ΤΙΣ ΔΥΤΙΚΕΣ ΧΩΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΈΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ ΕΚΘΕΣΕΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ο όρος *curating* προέρχεται από το λατινικό ρήμα “curare” που σημαίνει «φροντίζω», και στην αγγλική γλώσσα ως *curator* ορίζεται ο «φύλακας», ο «επόπτης», ο «φροντιστής»⁴⁹. Σήμερα, το λήμμα «επιμελούμαι» σε ένα λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας ερμηνεύεται ως: «φροντίζω με ιδιαίτερο ζήλο και μεράκι», «μεριμνώ για», αλλά και «ασκώ εποπτεία»⁵⁰. Πρόκειται για έναν όρο διττό και φορτισμένο, που ενέχει την έννοια της ιεραρχίας, δεδομένου ότι όταν κάποιος «φροντίζει» κάτι ή κάποιον άλλον, ταυτόχρονα ασκεί και έλεγχο⁵¹.

Μεταπολεμικά, και συγκεκριμένα από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, και ακόμα περισσότερο του 1970 και έπειτα, στον δυτικό κόσμο συντελούνται αρκετές αλλαγές σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο, που με τη σειρά τους επηρεάζουν τον κόσμο της τέχνης και τον τρόπο πρόσληψης του επιμελητή εκθέσεων. Στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ, η ιδιότητα του επιμελητή ξεκινά κατά κύριο λόγο θεσμικά –από το μουσείο, αρχικά στον ρόλο του φροντιστή της συλλογής. Στη συνέχεια, τα καθήκοντα του επιμελητή διευρύνονται και εκτός μουσείου, στα τέλη του 1960 συναντάται ο ανεξάρτητος επιμελητής, που εμπλέκεται στην οργάνωση διεθνών εκθέσεων σύγχρονης τέχνης (όπως οι Μπιενάλε, η Documenta, κ.ο.κ.). Από τη δεκαετία του 1970 λοιπόν και έπειτα– το υποκείμενο του επιμελητή αρχίζει σταδιακά να αυτονομείται, να γίνεται κεντρικό πρόσωπο και ο ρόλος του σημαντικός για την επιλογή των έργων και την ανάδειξή τους.

Ο ΔΡΟΜΟΣ ΠΡΟΣ ΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

Παρατηρείται ότι ενώ ο ρόλος του επιμελητή του μουσείου τον 19ο αιώνα, περιοριζόταν στη συγκρότηση, την ταξινόμηση, την καταγραφή, την τεκμηρίωση και τον εμπλουτισμό της μόνιμης συλλογής του μουσείου, από τον 20ό και ακόμη περισσότερο τον 21ο αιώνα, ο ρόλος του διαφοροποιείται: ο επιμελητής δεν αρκεί να είναι καλός γνώστης μιας συγκεκριμένης συλλογής, αλλά καλείται να αναλάβει έναν πιο ενεργό και δημιουργικό ρόλο. Σημαντική παράμετρος στην τομή αυτή είναι και το συνολικότερο το πλαίσιο αμφισβήτησης της λογικής του τρόπου ταξινόμησης και έκθεσης των έργων στο μουσείο, όπως η διαδοχική ιστορική αφήγηση, δηλαδή μια πάγια λογική, που δεν επέτρεπε να παράγονται αναθεωρήσεις⁵². Κατά τον 20ό αιώνα, η πρακτική έκθεσης των έργων άρχισε

⁴⁹ Kate Fowle, “Who cares? Understanding the Role of the Curator Today”, στο Steven Rand, Heather Kouris, Apex Art C.P. (Gallery), Cautionary Tales: critical curating, New York: Apexart, 2007

<https://docplayer.net/29892413-Kate-fowle-who-cares-understanding-the-role-of-the-curator-todaycautionary-tales-kate-fowle.html>, 1/7/20

⁵⁰ Λήμμα «επιμελούμαι» στο Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας, 1998, σσ. 656-657

⁵¹ Kate Fowle, “Who cares?...”, ό.π.

⁵² Nicholas Serota, *Εμπειρία ή ερμηνεία;; Το δίλημμα των μουσείων μοντέρνας τέχνης*, Αθήνα, Άγρα, 2009, σσ. 9-36

να γίνεται ανά σχολές ή ανά κινήματα, σύμφωνα με το μοντέλο που προτείνει η λογική του **λευκού κύβου**, μια ακόμη καινοτομία που υιοθετήθηκε από τον πρώτο διευθυντή του MOMA, Alfred Barr⁵³: τα έργα άρχισαν να εκτίθενται σε λευκούς τοίχους, σε αραιή απόσταση μεταξύ τους, και να καταργούνται τα παράθυρα για την απομόνωση του εσωτερικού εκθεσιακού χώρου από τις όψεις του εξωτερικού κόσμου και της καθημερινής ζωής. Επρόκειτο για μια λογική αντίστοιχη με αυτήν του μαύρου κουτιού του κινηματογράφου, όπου επίσης επιδιωκόταν η απόσπαση του θεατή από τον πραγματικό κόσμο. Το λευκό χρώμα ως ουδέτερο και καθαρό, διαμόρφωνε την ιδανική συνθήκη, ώστε να παρουσιάζεται η τέχνη ανεμπόδιστα από αρχιτεκτονικούς και διακοσμητικούς περισπασμούς⁵⁴.

Ωστόσο, η λογική του **λευκού κύβου** ως ουδέτερου χώρου έκθεσης των έργων επίσης, εν καιρώ αμφισβητήθηκε. Ένας τέτοιος χώρος όσο κι αν έμοιαζε φαινομενικά ουδέτερος, εν τέλει, κατέληγε να νοηματοδοτεί τα έργα μέσα από μηχανισμούς που αποκρύπτονταν. Σύμφωνα με τον Brian O' Doherty στο βιβλίο του *Inside the white cube*, ο **λευκός κύβος** συνιστά το μοντέλο έκθεσης του 20ού αιώνα, όπως αυτό καθιερώνεται από τον μοντερνισμό. Το έργο παρουσιάζεται αποκομμένο από κάθε ιστορικό και αισθητικό συμφραζόμενο, τοποθετείται στον αποστειρωμένο εκθεσιακό χώρο και παρομοιάζεται με κάτι ιερό⁵⁵. Η έκθεση στον λευκό τοίχο, συνεχίζει, οδήγησε στην αποσπασματική αντιμετώπιση του έργου, αφού στον χώρο της έκθεσης τελικά δεν έπαψαν να παράγονται ιδεολογίες: ο λευκός τοίχος οδήγησε σε μια αισθητικοποίηση του έργου τέχνης και συνακόλουθα στην ανάδυση μιας καπιταλιστικής και καταναλωτικής αντίληψης γύρω από την τέχνη⁵⁶. Παρότι λοιπόν επιδιώκεται η αποκοπή των έργων από κάποια ιδεολογία, η οικουμενικότητα που προτάσσεται δημιουργεί τελικά μια νέα ιδεολογία, δεδομένου ότι οι εκθέσεις είναι σύνθετα γεγονότα που παράγουν αφηγήσεις με ιδεολογικό υπόβαθρο. Συμπεραίνεται λοιπόν ως προς το μουσειολογικό κομμάτι, ότι όσο κι αν αλλάξει η λογική της τοποθέτησης των εκθεμάτων, η διάταξη δεν μπορεί να είναι παρά κατασκευασμένη, και ποτέ φυσική, δεδομένου ότι πρόκειται για έναν δομημένο χώρο μέσα στον οποίο παράγεται πάντα μια νέα αφήγηση.

⁵³ Η αλλαγή στην εκθεσιακή πρακτική που προτείνει ο Barr δεν είναι καινοφανής. Η λογική έκθεσης των έργων σε μια σειρά και σε λευκό τοίχο, είχε ήδη ξεκινήσει να καθιερώνεται στα γερμανικά μουσεία από τον 18ο με 19ο αιώνα, παρότι σε άλλες χώρες η πρακτική αυτή προέκυψε από την αρχιτεκτονική και την εσωτερική διακόσμηση από το κίνημα του μοντερνισμού κι έπειτα. Αντίστοιχα, η πρακτική κατάταξης των έργων ανά Σχολή ή εθνική καταγωγή συναντάται και νωρίτερα, όπως για παράδειγμα στο Μουσείο Belvedere της Αυστρίας, ήδη στα τέλη του 18ου αιώνα σε μοντέλο που εκπονεί ο Winckelmann. Βλ. Dorothee Richter, "A Brief Outline of the History of Exhibition Making", *On Curating.org*, Issue: 6/10:1,2,3, *Thinking About Exhibitions*,

https://www.oncurating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue6.pdf,20/03/21

⁵⁴ Elena Filipovic, "The global white cube", *On Curating.org*, Issue 22, Απρίλιος 2014

<https://www.oncurating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html#.X8kAh71R3cs>, 25/10/20

⁵⁵ Brian O'Doherty, "Notes on the Gallery Space" *Inside the White Cube*, Λονδίνο, University of California press, 1999, σσ. 13-35

⁵⁶ O'Doherty, Ό.π., "Context as Content", σσ. 65-87

Από τα μέσα προς τα τέλη του 20ού αιώνα και ειδικότερα στον 21ο αιώνα, τα έργα ομαδοποιούνται χωρίς να ακολουθούν μια χρονολογική αφήγηση, αλλά τοποθετούνται είτε αισθητικά, ή βάσει μιας θεματικής που συνήθως ορίζεται από τον επιμελητή⁵⁷. Ειδικότερα από το 1980 κι έπειτα, η μη συμβατική χρονολογική περιοδολόγηση, συνιστά μια πρακτική που κερδίζει όλο και περισσότερο έδαφος στην παρουσίαση των εκθέσεων. Από τις διεθνείς εκθέσεις δε κι έπειτα, όπως στην περίπτωση της Documenta, η πρακτική αυτή υιοθετήθηκε και από κάποια μουσεία και Πινακοθήκες, όπως η Tate Modern στο Λονδίνο. Έργα διαφορετικής ιστορικής περιόδου και από διαφορετικό πολιτισμικό συγκείμενο, επιλέγονταν να παρουσιαστούν υπό τη σκέπη μιας θεματικής, βάσει του περιεχομένου τους, ανοίγοντας έναν διάλογο και παράγοντας ένα νόημα, σύμφωνα με την προσωπική αφήγηση του επιμελητή, ο οποίος άρχιζε σταδιακά να αναλαμβάνει ρόλο δημιουργού, και να υποκαθιστά τα ταξινομητικά κριτήρια του μουσείου⁵⁸. Έχει παρατηρηθεί ότι ο τρόπος έκθεσης των έργων, μπορεί να δημιουργεί νοήματα και να διαμορφώνει ταυτότητες⁵⁹, συνεπώς κάθε διαφορετικός τρόπος έκθεσης των έργων μπορεί να παράξει αναθεωρήσεις. Ωστόσο, όταν μια έκθεση δεν εκτυλίσσεται χρονολογικά, σύμφωνα με την Debra J. Meijers, τα έργα τοποθετούνται βάσει μιας νέας αλήθειας που μοιάζει οικουμενική, αλλά εν τέλει, ακόμη και η νέα αυτή ταξινόμηση είναι αποτέλεσμα της αισθητικής και της παντοδυναμίας του επιμελητή⁶⁰ και ή του θεσμού που αυτός εκπροσωπεί. Κάθε τύπος έκθεσης συνιστά ένα πεδίο λόγου (discursive space), μια ιεραρχική δομή που παράγει τρόπους επικοινωνίας⁶¹. Συμπερασματικά, η διαμόρφωση των συνθηκών πρόσληψης του έργου τέχνης, είτε πρόκειται για μια ερμηνευτική προσέγγιση, ή για μια βιωματική εμπειρία του κοινού όπως θα αναφερθεί αμέσως παρακάτω, εν τέλει, κατά κύριο λόγο υπαγορεύεται από τη στρατηγική του εκάστοτε μουσείου⁶² ή του επιμελητή μιας έκθεσης.

Στο πλαίσιο των αλλαγών που συντελούνται στον τρόπο έκθεσης, **η πράξη της επιμέλειας ως εφήμερο συμβάν** αρχίζει να κερδίζει έδαφος της και να προσφέρει νέους τρόπους θέασης των έργων τέχνης. Η ερμηνεία των έργων προκύπτει μέσα από τη σκηνοθεσία τους στον χώρο, δίνεται **έμφαση στην εμπειρία**, αρχίζουν να παράγονται πολλαπλά νοήματα και να ανοίγει ο διάλογος με το κοινό,

⁵⁷ Paul O' Neil, *The Culture of Curating, The Curating of Culture (s)*, Κέμπριτζ, The MIT Press, 2012, σσ. 30-38 και βλ. Επίσης: *The Curator's Egg*, σσ. 56-58, και Serota, *Εμπειρία ή ερμηνεία;*, σ. 11, Ασημίνα Κανιάρη, *Το Μουσείο ως χώρος της ιστορίας της τέχνης- Εκθέσεις και συλλογές και η τέχνη από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Γρηγόρη, Αθήνα, 2015, σσ. 9-13 | Dorothy Richter, "A brief outline of the history of exhibition making", *On Curating.org*, Issue #06/10:1,2,3, Thinking about exhibitions/ https://www.oncurating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20issues/ONCURATING_Issue6.pdf, 27/10/20

⁵⁸ O' Neil, *The Culture of Curating...*, σ. 331

⁵⁹ Dorothy Richter, "A brief outline of the history of exhibition making..."

⁶⁰ O' Neil, *The Culture of Curating...*, σ. 30

⁶¹ Paul O' Neil, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", στο Judith Rugg & Michèle Sedgwick (Επιμ.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Σικάγο, Gutenberg Press, 2007, σ.14

⁶² Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Ο Φόβος του μουσείου», *Το Βήμα*, 24/10/1999

<https://www.tovima.gr/2008/11/24/archive/o-fobos-toy-moyseioy/>, 1/11/20

όπως το παρουσιάζει και ο Serota⁶³, οργανωτής και επιμελητής εκθέσεων στη Whitechapel Art Gallery του Λονδίνου και στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Οξφόρδης. Το δίλημμα το οποίο θέτει ο Serota στο βιβλίο *Ερμηνεία ή εμπειρία*; σε σχέση με την ελευθερία του επισκέπτη σε ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης, τελικά σχετίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό με την εκθεσιακή στρατηγική του επιμελητή της μόνιμης συλλογής του εκάστοτε μουσείου⁶⁴.

Οι παραπάνω αλλαγές επηρέασαν στο πέρασμα του χρόνου τόσο τον τρόπο που θα στηθεί μια έκθεση, όσο και τον βαθμό της αναγκαιότητας του επιμελητή εκθέσεων στη δημιουργία μίας ή πολλαπλών αφηγήσεων, μέσα από τον τρόπο τοποθέτησης των έργων μέσα στον χώρο. Επιπλέον, όσο αλλάζει η φύση της τέχνης, γεννιέται και η μουσειογραφική ανάγκη για μια σύμπλευση των έργων με τον χώρο έκθεσής τους⁶⁵, ο οποίος ενδέχεται να μην είναι πάντα ο συμβατικός χώρος του μουσείου ή μιας αίθουσας τέχνης. Στο σημείο που γεννιέται η ανάγκη αναζήτησης ενός πιο κατάλληλου χώρου, και ο επιμελητής αρχίζει να συμπεριλαμβάνει μια επιπλέον αρμοδιότητα στα καθήκοντά του.

Πέραν των αλλαγών στον τρόπο παρουσίασης των έργων, εξίσου σημαντική παράμετρος στον κόσμο της τέχνης, είναι ότι ήδη από το 1960, κι αργότερα ακόμη εντονότερα, αρχίζει να αλλάζει και η ίδια η φύση των έργων, που ανοίγονται και επιβάλλονται στον χώρο, με αποτέλεσμα οι καλλιτέχνες να παρεμβαίνουν ή και να συμβάλλουν στην τελική διαμόρφωση μιας έκθεσης. Ενδεικτικά, μπορεί να αναλογιστεί κανείς τη χωρική φύση εκθέσεων, όπως αυτές των Νέων Ρεαλιστών, –με χαρακτηριστικότερες τις εξής δύο: την έκθεση *Le Vide* του Yves Klein και την έκθεση *Le Plein* του Arman στο Παρίσι, ή το χάπενινγκ *Ανθρωπομετρίες* του Yves Klein –ένα δρώμενο που «ανοίγεται στον χώρο» και παρουσιάστηκε το 1960 στο Παρίσι, ή τέλος, την εγκατάσταση του Andy Warhol *Silver Pillows* το 1966, η οποία εκτέθηκε στην αίθουσα τέχνης *New York Castelli*: επρόκειτο για ένα έργο που δεν καταργούσε απλώς τον τοίχο της αίθουσας, αλλά τον καθιστούσε αόρατο⁶⁶. Εμφανίζονται λοιπόν έργα, που δημιουργούνται με αφορμή τη θεματική κάποιας έκθεσης ή και επί τόπου (in situ) στον χώρο που διεξάγεται η έκθεση, μια αντίληψη που δεν συνηθιζόταν πρωτότερα.

Όσο η τέχνη της εγκατάστασης κέρδιζε έδαφος από το 1960 και μετά, συνιστώντας κύριο μέσο της εικαστικής έκφρασης, είχε συχνά ως αποτέλεσμα να θολώνουν τα όρια μεταξύ επιμέλειας και εικαστικής πρακτικής. Όταν ο καλλιτέχνης δημιουργούσε ένα περιβάλλον ή μια εγκατάσταση, μοιάζει ταυτόχρονα να αναλαμβάνει και ρόλο επιμελητή. Στην *Documenta 5* για παράδειγμα, αρκετοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν ένα ολόκληρο δωμάτιο για να στήσουν μια εγκατάσταση, με αποτέλεσμα η σύγκλιση του ρόλου του δημιουργού και του επιμελητή να γίνεται ακόμη περισσότερο

⁶³ Α. Κανιάρη, *Το Μουσείο ως χώρος της ιστορίας της τέχνης...*, σ.57, ό.π.

⁶⁴ Πρόκειται για την τυπωμένη εκδοχή μιας διάλεξης που έδωσε το 1996 στο πλαίσιο των ετήσιων ομιλιών προς τιμήν του Walter Neurath, βλ. Νίκος Δασκαλοθανάσης: «Ο Φόβος του μουσείου», *Το Βήμα*, 24/10/1999, <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=115680>, 21/3/18

⁶⁵ Ο'Neil, *The Culture of Curating...*, σ. 18 και σ. 25

⁶⁶ Dorothee Richter, "A Brief Outline of the History of Exhibition Making...", Ό.π.

αντιληπτή⁶⁷. Στο σημείο αυτό, κρίνεται εξίσου σημαντικό να γίνει αναφορά στην έκθεση εννοιολογικής τέχνης *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art* (Προπαρασκευαστικά σχέδια και άλλα ορατά πράγματα πάνω σε χαρτί, που δεν πρέπει απαραίτητως να ιδωθούν ως έργα τέχνης), που οργάνωσε ο καλλιτέχνης Mel Bochner στα τέλη του 1966, στην γκαλερί της Σχολής Εικαστικών Τεχνών της Νέας Υόρκης. Εγκαταλείποντας την ιδέα του μοναδικού και πρωτότυπου έργου τέχνης, εξέθεσε τα αντίτυπα του διαγράμματος μιας ιδέας ως αντικείμενα τέχνης. Ο Bochner είχε ζητήσει σχέδια, προσχέδια, διαγράμματα ή σημειώσεις, από φίλους του καλλιτέχνης που δεν θεωρούνταν απαραίτητως έργα τέχνης. Η διευθύντρια της γκαλερί έκρινε ότι τα χαρτιά αυτά δεν ήταν άξια να μπουν σε κάδρο, κι έτσι ο ίδιος τα φωτοτύπησε τέσσερις φορές, τα έβαλε μέσα σε ντοσιέ, και τα παρουσίασε σε τέσσερα βάθρα καλώντας τον θεατή να τα ξεφυλλίσει. Συνεπώς, πέραν του ενεργού-συμμετοχικού ρόλου που κλήθηκε να αναλάβει ο θεατής για να βιώσει την καλλιτεχνική εμπειρία, αυτό που εδώ έχει σημασία είναι η απορία για τον δημιουργό, καθώς τα όρια καλλιτέχνη και επιμελητή σε μια τέτοια περίπτωση συγχέονται, και γίνονται δυσδιάκριτα⁶⁸. Συνεπώς, στο σημείο αυτό η έκθεση από το έργο τέχνης δύσκολα διακρίνονται, όπως δύσκολα διακρίνεται και το έργο της επιμελητικής πρακτικής από την καλλιτεχνική διαδικασία. Από τα τέλη του 1960 και μετά, ξεκινά η περίοδος για επιμελητές-καλλιτέχνης και για εκθέσεις ως έργα τέχνης, όπως τις χαρακτήρισε ο Buren στον κατάλογο της *Documenta 5*⁶⁹. Αντίστοιχα, όσο ο Bochner αναλαμβάνει εδώ τον ρόλο του επιμελητή, η τεχνοκριτικός Lucy Lippard αναλαμβάνει και χρέη καλλιτέχνη στη σειρά εκθέσεων *Number Shows*, όπως για παράδειγμα στην έκθεση 557,087, που επιμελήθηκε το 1969⁷⁰: το έργο του καλλιτέχνη (και τεχνοκριτικού) Peter Plagens στήθηκε από την ίδια, σύμφωνα με την καθοδήγησή του, ενόσω ο ίδιος δεν κατάφερε να παραβρεθεί στην προετοιμασία της έκθεσης⁷¹. Άρα, καλλιτέχνης και επιμελητές ορισμένες φορές συνεργάζονται πολύ στενά και δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις, όπου οι ρόλοι και οι αρμοδιότητές τους αλληλοκαλύπτονται. Η πρακτική αυτή είναι ευρέως διαδεδομένη στις μέρες μας, αλλά αρκετά καινοφανής για την εποχή εκείνη.

Εκτός από τα περιβάλλοντα και την τέχνη της εγκατάστασης, όπως μετονομάστηκε αργότερα, εξίσου σημαντική είναι η ανάδυση της **εννοιολογικής τέχνης**, και συνακόλουθα η **αποϋλοποίηση του έργου τέχνης** συνιστώντας σημαντική παράμετρο στην αλλαγή του τρόπου που θα στηθεί μια έκθεση και στην ανάδυση του επιμελητικού υποκειμένου. Η εννοιολογική τέχνη αρχικά διαμορφώνεται στο πλαίσιο της θεσμικής κριτικής, ως αντίδραση κι εναντίωση τόσο στους θεσμούς και τη λογική του λευκού κύβου που επιβάλλουν τα μουσεία κι οι αίθουσες τέχνης, όσο και στην αγορά της τέχνης –

⁶⁷ Kate Fowle, "Who cares? Understanding the Role of the Curator Today", ό.π.

⁶⁸ Τόνου Γκόντφρεϋ, *Εννοιολογική τέχνη*, (μτφρ. Ειρήνη Οράτη), Αθήνα, Καστανιώτη, 2011, σσ. 116-117

⁶⁹ Maria Biryukova, "Reconsidering the exhibition: When attitudes become form curated by Harald Szeemann: form versus anti-form in contemporary art", *Journal of Aesthetics&Culture*, Vol.9, 2017

⁷⁰ Peter Plagens, "557,087: SEATTLE", *Artforum*, <https://www.artforum.com/print/196909/557-087-seattle36466>, 6/7/20

⁷¹ O' Neil, *The Culture of Curating...*, σ. 14

τουλάχιστον σε μια πρώτη φάση. Στο πλαίσιο της **θεσμικής κριτικής**⁷² (institutional critique) ήδη από τη δεκαετία του 1960 αμφισβητήθηκε έντονα η αυθεντία των θεσμών (όπως το μουσείο ή οι αίθουσες τέχνης), όχι μόνο για την εμπορευματοποίηση των έργων τέχνης, αλλά και ως προς την ουδετερότητα του βλέμματος που προβάλλουν. Καλλιτέχνες και τεχνοκριτικοί υποστήριζαν ότι η τέχνη μπορούσε να είναι ένα αντικείμενο, μια αναπαράσταση, μια χειρονομία ή απλώς μια ιδέα. Έτσι, ο επιμελητής, άρχισε να αποκτά σημαντικό ρόλο, αφού ως δομικό στοιχείο του συστήματος της τέχνης, είχε τη δυνατότητα να προσδίδει αξία στις νέες αυτές μορφές τέχνης, μέσω της παρουσιάσής τους, και άνοιγε μια συζήτηση γύρω από τις νέες μορφές τέχνης⁷³. Επίσης, οι καλλιτέχνες αντέδρασαν στο θεσμικό σύστημα που συχνά τους απέκλειε και θέλησαν να «πάρουν την κατάσταση στα χέρια τους», αναλαμβάνοντας και οι ίδιοι να διοργανώσουν εκθέσεις.

Έτσι, στο πλαίσιο της εννοιολογικής τέχνης ως μέρος της θεσμικής κριτικής, η σύλληψη μιας ιδέας αρχίζει να γίνεται πιο σημαντική κι από το ίδιο το έργο, και η υλοποίησή της παύει να θεωρείται αυτονόητη: το έργο μπορεί να ολοκληρωθεί με τη μορφή σκέψης, χωρίς απαραίτητως να πρέπει να φτάσει σε ένα ολοκληρωμένο αποτέλεσμα και να παραχθεί κάποιο αντικείμενο. Άρα, από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και μετά, το ίδιο το αντικείμενο ως αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής πράξης, καθίσταται ενίοτε δευτερευούσης σημασίας⁷⁴, καθότι οι καλλιτέχνες δεν ήταν υποχρεωμένοι να παράγουν κάποιο απτό αντικείμενο ως έργο τέχνης. Η λογική που επικρατεί από την εννοιολογική τέχνη κι έπειτα, που το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από το ίδιο το *αντικείμενο* ως έργο τέχνης, στην *ιδέα* για την υλοποίησή του, επηρεάζει σημαντικά και την επιμέλεια εκθέσεων για δύο λόγους. Από τη μια, όσο δίνεται έμφαση στην ιδέα ενός καλλιτέχνη για τη σύλληψη ενός έργου, τόση σημασία αρχίζει να δίνεται αντίστοιχα και στη δημιουργία μιας έκθεσης γύρω από μια ιδέα που θα σκεφτεί ο επιμελητής, ώστε να δημιουργήσει έναν συνολικό τρόπο παρουσίασης φαινομενικά ετερόκλητων έργων⁷⁵. Από την άλλη, όσο η τέχνη διευρύνει σε τέτοιον βαθμό τα όρια της, εν τέλει, καταλήγει να γίνεται ολοένα και πιο δυσνόητη στο ευρύτερο κοινό. Η τέχνη της εποχής δεν απαντούσε πια σε αισθητικούς κανόνες ομορφιάς και αρμονίας, απομακρυνόταν από τους κανόνες της αισθητικής και

⁷² Ως αφετηρία του πρώτου κύματος της θεσμικής κριτικής ορίζονται τα τέλη της δεκαετίας του 1960, με τον γερμανό καλλιτέχνη Hans Haacke να φέρεται ως ηγετική φυσιογνωμία και ένθερμος υποστηρικτής της τάσης αυτής. Βλ. Tate/ Art term: Institutional Critique <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/institutional-critique> Ωστόσο, ο όρος αναφέρεται γραπτώς πρώτη φορά το 1975 στο κείμενο "On Practice" του Mel Ramsden και αμφισβητεί τους θεσμούς που εμπλέκονται με τη διαδικασία της πώλησης, εμπορευματοποίησης ή έκθεσης των έργων τέχνης, και ιδιαίτερος ασκεί κριτική στον τρόπο που επιλέγονται τα έργα από τους φορείς και ο βαθμός εξουσίας που τους έχει εκχωρηθεί. Βλ. Στο Alexander Albergo, Blake Stimson (Επιμ.), *Institutional critique : an anthology of artist's writings*, Κέμπριτζ, MIT Press, 2009 | Η θεσμική κριτική δεν θεωρείται κάποιο κίνημα ή ρεύμα στην ιστορία της τέχνης, αλλά πρωτίστως μια στάση εναντίωσης στα κοινωνικοπολιτικά φαινόμενα.

⁷³ O'Neil, *The Culture of Curating...*, σσ. 25-28

⁷⁴ Maria Biryukova, "Reconsidering the exhibition: When attitudes become form curated by Harald Szeemann: form versus anti-form in contemporary art", *Journal of Aesthetics&Culture*, Vol.9, 2017, σσ. 27-44

⁷⁵ O.π, και "The emergence of the curatorial discourse from the late 1960s to the present" στο Paul O'Neill, *The Culture of Curating...*, σσ. 20-22

της έννοιας του γούστου. Η αριστοτελική προσέγγιση περί μίμησης της πραγματικότητας κατά την καλλιτεχνική πράξη⁷⁶, όπως και η καντιανή αισθητική κρίση της τέχνης με γνώμονα το κάλος και το ατομικό γούστο⁷⁷, είχαν πάψει προ πολλού να αποτελούν ζητούμενο για την ανάγνωση και την κατανόηση ενός σύγχρονου έργου τέχνης. Πλέον, αρκούσε μια ιδέα, μια έννοια: άρχιζε να επικρατεί η σημασία του σκεπτικού γύρω από τη δημιουργία έναντι του ίδιου του έργου τέχνης και να δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στον άυλο, παρά στον υλικό χαρακτήρα του αντικειμένου. Χαρακτηριστική για την εποχή ήταν η δήλωση του καλλιτέχνη L. Weiner «**([η εποχή] ήταν στιγμή έντασης και ελευθερίας, μπορούσες να παράξεις ένα έργο ή απλώς να το φανταστείς)**»⁷⁸. Ως αποτέλεσμα, ο επιμελητής πλέον χρειάζεται, ώστε να μεσολαβήσει ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό, για την καλύτερη δυνατή κατανόηση του έργου. Ο επιμελητής καλούταν στο σημείο αυτό να αναλάβει την τριπλή αρμοδιότητα: του αισθητικού εκπαιδευτή, του φιλοσόφου, του τεχνοκριτικού⁷⁹. Οι διδακτικές τεχνικές για την κατανόηση του αισθητικού ανήκαν ήδη στον επιμελητή και η σύγχρονη επιμελητική πρακτική, σύμφωνα με τον Paul O'Neil και τον Mick Wilson, αναλάμβανε έναν ρόλο εκπαιδευτικό για την κατανόηση της σύγχρονης τέχνης που πλέον βασιζόταν κυρίως σε φιλοσοφικούς όρους για να γίνει κατανοητή⁸⁰.

Συνεπώς, η παραγωγή ενός έργου τέχνης και η διαμεσολάβηση αλληλοδιαπλέκονται όλο και περισσότερο. Οι επιμελητές άρα, αναζητούν νέους τρόπους παρουσίασης των εννοιολογικών-αποϋλοποιημένων καλλιτεχνικών πρακτικών, κι αρχίζει να διαγράφεται μια εμφανής επιμελητική δομή ως προς τον τρόπο έκθεσης. Από το 1970 κι έπειτα, η επιμελητική δραστηριότητα δεν περιορίζεται στην οργάνωση μιας έκθεσης διακριτών έργων τέχνης σε μια συλλογική πρακτική, αλλά αρχίζει να συνδέεται και με την παραγωγή και τη διάχυση της γνώσης μέσα από σχήματα που θα προσελκύσουν το ενδιαφέρον του κοινού⁸¹. Σημαντικό είναι να αναφερθεί και μια τρίτη παράμετρος της σύγκλισης των ορίων των δύο ρόλων, που επίσης έγκειται στην αλλαγή της καλλιτεχνικής διαδικασίας και της εννοιολογικής τέχνης: σε μια χρονική περίοδο που οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν στην τέχνη τους αρκετά τον «λόγο», δηλαδή κείμενα και γλωσσολογικά εργαλεία εν γένει, με αποτέλεσμα ο διαχωρισμός της εικαστικής πρακτικής από τους μεσάζοντες της τέχνης όπως είναι οι επιμελητές, είναι συχνά επόμενο να συγχέεται⁸².

Από το 1980 και μετά η αγορά της τέχνης θα συμβάλει κι εκείνη με τη σειρά της στη διαμόρφωση της αναγκαιότητας του επιμελητή. Λόγω των συχνών εκθέσεων που πραγματοποιούν οι

⁷⁶ Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, (μτφρ.: Ιω. Στ. Δρομάζου), Αθήνα, Εστία, 1983, σελ. 57

⁷⁷ Immanuel Kant, *Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου*, (Εισαγωγή, μτφρ. Χάρης Τασάκος), Αθήνα, Printa, 1999 | Immanuel Kant, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, (Εισαγωγή, μτφρ., σχόλια Κώστας Ανδρουλιδάκης), Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002

⁷⁸ Maria Biryukova, "Reconsidering the exhibition...", Ό.π.

⁷⁹ Ό.π.

⁸⁰ Ό.π.

⁸¹ O'Neil, *The Culture of Curating...*, σσ. 18-19

⁸² Ό.π., σ. 18

αίθουσες τέχνης με σκοπό την πώληση, φέρει ως αποτέλεσμα τη συχνή εναλλαγή τους. Έτσι, έργα παντός είδους έπρεπε να συνδεθούν και να ομαδοποιηθούν βάσει κάποιας ιδέας-ενός σκεπτικού, ώστε να κοινωνήσουν κάποιο μήνυμα· στο κέντρο αυτής της λογικής της κατασκευής των νέων εννοιών, βρισκόταν ο σχεδιαστής θεματικών εκθέσεων.

Στα τέλη του 1980, ο όρος “curating” συνεπάγεται τη δημιουργία αφηγήσεων και η φράση “curated by” υποδήλωνε έναν ημι-αυτόνομο συγγραφικό ρόλο του επιμελητή. Οι περιοδικές εκθέσεις νοούνται σαν χρονοκάψουλες (time capsules), όπου οι επιλογές του επιμελητή ομαδοποιούνταν ως εκλεγμένη συγκομιδή έργων τέχνης, που αποκτούν νόημα από τον ίδιο τη δεδομένη χρονική στιγμή⁸³.

Από τη δεκαετία του 1990 κι έπειτα, θα συμβάλουν αρκετά και οι εκδόσεις βιβλίων ως προς την αναγνώριση και την εδραίωση της ιδιότητας του επιμελητή στην ιστορία των εκθέσεων. Ανθολογίες γύρω από την ιστορία της επιμελητικής πρακτικής και των επιμελητικών καινοτομιών ως δείγματα του παρελθόντος, παράλληλα με την πραγματοποίηση συνεδρίων και σεμιναρίων γύρω από τη θεματική αυτή, οδήγησαν σε μια διαδικασία ιστορικοποίησης του επιμελητικού υποκειμένου και στην ανάδειξη της επίδρασης των εκθέσεων στην ιστορία της τέχνης⁸³. Επιπλέον, την ίδια περίοδο άρχισαν να εμφανίζονται και οι σπουδές επιμέλειας, σε επίπεδο μεταπτυχιακού κύκλου, με σκοπό να παρέχεται μια στοχευμένη θεωρητική εκπαίδευση που θα οδηγεί σε έναν ενεργό, συλλογικό, μεθοδικό τρόπο συνεργασίας, στηριζόμενο στην έρευνα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το University of Arts στη Ζυρίχη⁸⁴.

Συνοψίζοντας, στην εμφάνιση του ανεξάρτητου επιμελητή, μεταξύ άλλων, συνετέλεσαν αρκετοί παράγοντες. Καταρχάς, ιδιαίτερα σημαντικές ήταν οι αλλαγές που προηγήθηκαν στον τρόπο της ταξινόμησης και της έκθεσης των έργων μέσα στον χώρο και η συνακόλουθη αλλαγή στον τρόπο παραγωγής μίας ή περισσότερων αφηγήσεων, κυρίως από τον μοντερνισμό κι έπειτα. Δεύτερον, εξίσου σημαντική είναι η αλλαγή της ίδιας της καλλιτεχνικής διαδικασίας, και η ανάγκη σύνδεσης του έργου με τον αρχιτεκτονικό χώρο της έκθεσης. Τρίτον, καθοριστικής σημασίας στάθηκε η ανάδυση της εννοιολογικής τέχνης, η οποία αφενός κατέστησε τον ρόλο του επιμελητή συχνά απαραίτητο, ώστε να διενεργήσει ως μεσολαβητής μεταξύ μιας τέχνης που δεν ήταν άμεσα κατανοητή, και του κοινού, και αφετέρου, έδωσε προβάδισμα στην αξία της σύλληψης μιας ιδέας, γεγονός που ενθάρρυνε και τη δημιουργία εκθέσεων γύρω από μια ιδέα του επιμελητή. Εξίσου καίριος ήταν ο ρόλος της θεσμικής κριτικής και η συνακόλουθη αμφισβήτηση των κυρίαρχων θεσμών ως μοναδική αυθεντία για τη νομιμοποίηση της εικαστικής παραγωγής και του έργου τέχνης, που ώθησε τους καλλιτέχνες να στραφούν σε εναλλακτικές πρακτικές για την παρουσίαση των έργων τους, και εκεί, ο επιμελητής άρχισε να αναλαμβάνει τον ρόλο της οργάνωσης και της παρουσίασης μιας έκθεσης. Επιπλέον, προς την κατεύθυνση της αυξανόμενης αναγκαιότητας του επιμελητή, συνετέλεσε η αγορά της τέχνης, χάρη

⁸³Ο.π., σσ. 38-39

⁸⁴Dorothee Richter, "A brief outline of the history of exhibition making...", σσ. 7-11,

στην ανάγκη σύστασης θεματικών εκθέσεων που προϋπέθετε τη συχνή εναλλαγή τους, με σκοπό την προσέλκυση του αγοραστικού κοινού. Ακόμη, η εμφάνιση ακαδημαϊκών και μεταπτυχιακών κυρίως σπουδών γύρω από την επιμέλεια εκθέσεων με έμφαση από το 1990 κυρίως κι έπειτα, έδωσε νέα ώθηση στη διαμόρφωση και διασφάλιση της επιμελητικής πρακτικής ως επαγγελματικό κλάδο. Τέλος, η εκδοτική δραστηριότητα γύρω από τη σπουδαιότητα των εκθέσεων και της επιμελητικής διαδικασίας για την ιστορία της τέχνης, ανέδειξε τη σπουδαιότητα μιας τέτοιας πρακτικής ως διακριτού επαγγελματικού κλάδου. Παρατηρείται ότι το γνωστικό αντικείμενο του επιμελητή εκθέσεων μετατοπίστηκε από τον ρόλο του θεματοφύλακα-τεκμηριωτή μιας συλλογής, σε δημιουργικό υποκείμενο. Η έκθεση στα τέλη του 20ού αιώνα, σταδιακά άρχισε να ταυτίζεται με τον ανεξάρτητο εκθεσο-ποιό (exhibition maker), όσο και με την υπογραφή του επιμελητή ως παραγωγού και την ικανότητά του να τοποθετεί ένα εύρος έργων σε ένα ενιαίο συγκείμενο.

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ ΕΚΘΕΣΕΩΝ ΚΑΙ Η ΑΛΛΑΓΗ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΟΣ

Η έννοια της επιμέλειας όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα θα μπορούσε κατά κύριο λόγο να εντοπιστεί στις εκθεσιακές πρακτικές που εντοπίζονται στα μέσα του 1960, σε ένα πλαίσιο επαναπροσδιορισμού τους. Διαφαίνεται μια αλλαγή παραδείγματος ως προς τον ρόλο του επιμελητή, που μετατοπίζεται από αυτόν του θεματοφύλακα –που δρα αθόρυβα στα παρασκήνια και μένει στα μετόπισθεν του μουσείου–, σε μια νέα αντίληψη, που αναλαμβάνει έναν ρόλο ενεργό, ανεξάρτητο, εκτός του μουσειακού περιβάλλοντος. Παρατηρείται μια μετάβαση από την αντικειμενική παρατήρηση και τη ταξινόμηση που καλούταν να κάνει ο επιμελητής-έφορος του μουσείου, στην ερμηνεία των πραγμάτων. Από το αντικείμενο γίνεται ένα πέρασμα στο υποκείμενο, και άρα από την αντικειμενική ματιά, στην υποκειμενική. Ο χρόνος παύει να θεωρείται ικανός για να εξηγήσει τον κόσμο, άρα απαιτείται ένας νέος τρόπος παρουσίασης των εκθεμάτων πέραν της αυστηρής χρονολογικής ταξινόμησης. Δεδομένου ότι ένα αντικείμενο, και ένα έργο τέχνης, δεν είναι μονοσήμαντο, αλλά πολυσήμαντο, μπορεί να ιδωθεί και να γίνει αντιληπτό μέσα από πολλές ερμηνείες, και να παραχθούν πολλές αφηγήσεις γύρω του μέσα από διαφορετικά υποκείμενα, εν προκειμένω των επιμελητών, που αρχίζουν να αναλαμβάνουν ενεργό ρόλο.

Έως το 1960, η ανεξάρτητη επιμέλεια παρέμενε σε τοπικό και εθνικό επίπεδο, ενώ αργότερα μέσω των μεγάλων διοργανώσεων, όπως η *Documenta*, άρχισε να λαμβάνει διεθνή αναγνώριση⁸⁵. Εάν το 1960 προσπαθούσε κανείς να διακρίνει τον ρόλο του επιμελητή, το 1980 οι πρακτικές του γίνονται πλέον περισσότερο ορατές και διαφανείς, ενώ από το 1990 και μετά υπερ-ορατές σε διεθνές επίπεδο⁸⁶, και ο επιμελητής αντιμετωπίζεται σε αρκετές περιπτώσεις ως πρωταγωνιστής της έκθεσης, αναλαμβάνοντας κι ο ίδιος ρόλο δημιουργού.

⁸⁵ O'Neil, *The Culture of Curating...*, σ. 16

⁸⁶ O'Neil, ό.π., σσ. 30-38 και Schubert, *The Curator's Egg*, σσ. 56-58 και Serota, *Εμπειρία ή ερμηνεία;*, σ. 11

Ο auteur (δημιουργός), όρος λατινικής προέλευσης που έγινε ευρύτερα γνωστός στον 20ό αιώνα από το γαλλικό περιοδικό Cahiers du Cinéma, χρησιμοποιήθηκε για να αποδώσει κοινά χαρακτηριστικά στην εργογραφία του εκάστοτε σκηνοθέτη, όπου ο σκηνοθέτης δεν νοούταν ως «απλός υπηρέτης» ενός προϋπάρχοντος κειμένου, αλλά ως δημιουργικός καλλιτέχνης. Σύμφωνα λοιπόν με τη θεωρία του auteur, σε βάθος χρόνου οι σημαντικοί σκηνοθέτες ανέπτυξαν μια αναγνωρίσιμη στιλιστική γραφή⁸⁷. Αντίστοιχα, στην επιμέλεια εκθέσεων σύγχρονης τέχνης, ο επιμελητής διεκδικούσε την ταυτότητά του και την αναγνώρισή του ως ελεύθερου επαγγελματία⁸⁸ και δημιουργού, που έβαζε την προσωπική του σφραγίδα στην έκθεση. Ως αποτέλεσμα, η υπογραφή του επιμελητή άρχιζε σταδιακά να αποκτά μια μυθική διάσταση, ενίοτε υπερεκτιμημένη, και να γίνεται εξίσου πολύτιμη –εάν όχι και παραπάνω– με αυτήν του καλλιτέχνη, και συνακόλουθα, δημιουργούνταν παγκοσμίου φήμης επιμελητές όπως ο Harald Szeemann, ο Walter Hopps, η Lucy Lippard, ο Seth Sigelaub, ο Pontus Hultén και άλλοι.

Ο Harald Szeemann⁸⁹, ελβετός ιστορικός τέχνης και καλλιτέχνης, που σήμερα αναγνωρίζεται από αρκετούς ως ο πρώτος ανεξάρτητος επιμελητής εκθέσεων σύγχρονης τέχνης, συνειδητοποίησε ότι η επιμέλεια είναι μια πιο σύνθετη διαδικασία από την παρουσίαση της τέχνης ως ανάθεση από ένα ίδρυμα. Το 1969, ως διευθυντής της Kunsthalle στη Βέρνη (1961-1969), ξεκίνησε την έκθεση *Live in your head: When attitudes become form: Works-Concepts –Processes – Situations -Information* (Ζήσε μέσα στο κεφάλι σου. Όταν οι στάσεις μορφοποιούνται. Έργα, έννοιες, διαδικασίες, καταστάσεις, πληροφορίες⁹⁰). Όπως σημειώνεται στον κατάλογο, η έκθεση πραγματοποιήθηκε με χορηγία της καπνοβιομηχανίας Philip Morris Euro, με στόχο μια ευρύτερη παρουσίαση του σύγχρονου καλλιτεχνικού έργου. Στην έκθεση συμμετείχαν εξήντα οκτώ καλλιτέχνες, οι οποίοι κλήθηκαν να δημιουργήσουν εγκαταστάσεις και δράσεις που πέραν του κλειστού εκθεσιακού χώρου, θα επεκτείνονταν και στους δρόμους. Μια τέτοια έκθεση συνιστά πλέον ορόσημο, καθώς

⁸⁷ Ο Truffaut στο κείμενο-μανιφέστο που δημοσίευσε το 1954 στο *Cahiers du Cinéma*, άσκησε έντονη κριτική στον γαλλικό ακαδημαϊκό κινηματογράφο που υποβίβαζε τη σκηνοθεσία, όπως και στη συνολικότερη αστική ιδεολογία. Αντιθέτως, πίστευε πως η σκηνοθεσία όφειλε να αντιμετωπίζεται ως απρόβλεπτη περιπέτεια στο δημιουργικό στήσιμο σκηνών. Ο κινηματογράφος όφειλε να αντικατοπτρίζει τον δημιουργό του μέσω της φόρμας, η οποία αποκάλυπτε τη σφραγίδα του. Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, (μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη), Εύη Στεφανή(Επιμ.), Αθήνα, Πατάκη, 2006, σσ. 115-118

⁸⁸ Dorothee Richter, "A brief outline of the history of exhibition making...", σσ. 28-37

⁸⁹ Ο Szeemann (1933-2005), γεννήθηκε στη Βέρνη, σπούδασε ιστορία της τέχνης στη Σορβόνη, εργάστηκε ως ηθοποιός, σκηνογράφος και ζωγράφος. Άρχισε να επιμελείται εκθέσεις από το 1957, ενώ το 1961 διορίστηκε διευθυντής στην Kunsthalle της Βέρνης, σε ηλικία μόλις εικοσιπέντε ετών, όπου παρέμεινε έως το 1969. Το εκθεσιακό πρόγραμμα του μουσείου έως την έλευσή του, προσανατολιζόταν κυρίως σε μονογραφικές εκθέσεις καλλιτεχνών του μοντερνισμού, το οποίο ο Szeemann διεύρυνε με μια σειρά θεματικών εκθέσεων. Φεύγοντας από εκεί, ίδρυσε το Museum of Obsessions και το Agentur für Geistige Gastarbeit. Το 1972 ήταν ο νεότερος καλλιτεχνικός διευθυντής στην *Documenta 5* στο Κάσελ. Στο διάστημα 1981-1991, εργαζόταν ως μόνιμος ανεξάρτητος επιμελητής στην Kunsthaus στη Ζυρίχη. Συνολικά επιμελήθηκε πάνω από διακόσιες εκθέσεις. <http://peoplepil.l.com/people/harald-Szeemannn>, 7/6/20

⁹⁰ Μετάφραση σύμφωνα με: Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2012, σ. 274

αναγνωρίστηκαν και κατοχυρώθηκαν θεσμικά νέες εικαστικές πρακτικές, όπως για παράδειγμα η εννοιολογική τέχνη, η *arte povera*, η *op art*, η *land art*, αλλά και επειδή ο Szeemann αντιλήφθηκε ότι προκειμένου να αναδειχθούν οι νέες μορφές τέχνης απαιτούνταν συνάμα και νέες επιμελητικές πρακτικές, οι οποίες έπρεπε να ιδωθούν κριτικά. Η έκθεση αυτή υπήρξε μία από τις πρώτες μεγάλης κλίμακας παρουσιάσεις των σημαντικότερων τάσεων της σύγχρονης τέχνης της εποχής, που καθιέρωσε αυτό το είδος της ομαδικής θεματικής έκθεσης με διεθνή χαρακτήρα. Εν τέλει, φαίνεται ο ίδιος ο Szeemann να ορίζει την έλευση των νέων αυτών επιμελητικών πρακτικών: πρόκειται δηλαδή, για αυτό που ο Bruce Altshuser αποκαλεί «την ανάδυση του επιμελητή ως δημιουργού (*exhibition auteur*)⁹¹». Η οργάνωση εκθέσεων γίνεται ένα εγχείρημα καίριας σημασίας και δυνητικά πειραματικό. Μετά την έκθεση αυτή, ο Szeemann παραιτήθηκε από το μουσείο, καθώς οι διαχειριστές διαφωνούσαν με τις μεθόδους του για τις οποίες δέχτηκε σφοδρή κριτική, και ξεκίνησε ως ελεύθερος επαγγελματίας, ανοίγοντας τον δρόμο στην ανεξάρτητη επιμέλεια⁹². Το 1972 ο Szeemann φερόμενος ως επικεφαλής της *Documenta 5* στο Kassel, συμπεριέλαβε μορφές της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας, όπως περφόρμανς, χάπενινγκς, κι επιπλέον, προβολές ταινιών, που χωρίζονταν σε υποενότητες. Το 1980 ο ίδιος ως συν-επίτροπος, στην *Μπιενάλε Βενετίας* παρουσίασε το *Aperto*, μια διεθνή ομαδική έκθεση με αναδυόμενους καλλιτέχνες, υπερβαίνοντας με αυτόν τον τρόπο τους εθνικούς διαχωρισμούς των περιπτέρων⁹³.

Η προϋπηρεσία του Szeemann ως σκηνογράφου στο θέατρο, επηρέασε αρκετά την πρακτική του: όχι μόνο για το ενδιαφέρον του απέναντι στις επιτελεστικές μορφές τέχνης, αλλά και για την αντιμετώπιση της ίδιας της έκθεσης ως επιτελεστικού γεγονότος· τα έργα ανέπτυσσαν έναν διάλογο μεταξύ τους, έναν διάλογο με τον χώρο, αλλά και με το ίδιο το κοινό. Επέδωκε την ενορχήστρωση των έργων στον χώρο με τέτοιον τρόπο, ώστε η έκθεση να συνιστά ένα συνολικό έργο τέχνης. Ο ίδιος στη μεθοδολογία του, επικεντρωνόταν στην πρωτοκαθεδρία του δημιουργού, δίνοντας προτεραιότητα στην καλλιτεχνική διαδικασία, έναντι του τελικού προϊόντος, το οποίο θα μπορούσε να έχει είτε υλικό ή άυλο χαρακτήρα⁹⁴.

Ο Horps από την άλλη, που δεν είχε λάβει επίσημα κάποια σχετική μόρφωση, κύριο μέλημά του ήταν να βοηθήσει τους καλλιτέχνες να προβάλλουν τη δουλειά τους δημόσια. Το 1957 ίδρυσε με τον καλλιτέχνη Ed Keinholtz τη *Feru Gallery*, μια διεθνή πλατφόρμα για τη μεταπολεμική τέχνη. Εργάστηκε σε αρκετά μουσεία και *Μπιενάλε*, και επιθυμούσε τα πρότζεκτ που διοργάνωνε να είναι εκτός του ρυθμιστικού πλαισίου των μουσείων και των αιθουσών τέχνης. Η φιλοσοφία που

⁹¹ Handout Harald Szeemann, Kunsthalle Dusseldorf, https://www.kunsthalleduesseldorf.de/media/handout_english_1.pdf, 15/11/20

⁹² Ο.π.

⁹³ Kate Fowle, "Who cares?", ό.π.

⁹⁴ Damien Airault "Science-Fiction: Harald Szeemann et l'imaginaireSF", *Images-revues*, 14/2017 <https://journals.openedition.org/imagesrevues/4032?lang=en&fbclid=IwAR0iujluGCnmzgpMtnAsOejp4HJwomv tMHIk9bp9vv0WAMe68pKQHWly28>, 7/6/20

ακολούθησε ο Horpς στη δουλειά του κινούταν γύρω από την έρευνα, ώστε να κατανοήσει σε βάθος το εικαστικό έργο που θα παρουσίαζε σε μια έκθεση ή σε μια συλλογή. Ο ρόλος του επιμελητή μετατοπίζεται, μπορεί εύλογα να ισχυριστεί κανείς, από μια θέση διοικητική (governing) με κυρίαρχη την έννοια του γούστου και των ιδεών, σε μια θέση πιο δημιουργική, όπου αναζητά τρόπους να φέρει σε επαφή το κοινό με την τέχνη. Το κίνητρό του βρίσκεται εγγύτερα στον πειραματισμό και την έρευνα των καλλιτεχνικών πρακτικών, παρά στη γραφειοκρατική πορεία του παραδοσιακού επιμελητή⁹⁵.

Οι ίδιοι δεν αποκαλούσαν τον εαυτό τους «επιμελητή», ο Horpς χρησιμοποιούσε τον όρο «συντονιστής» και ο Szeemann τον όρο «εκθεσο-ποιός» (exhibition maker). Ο όρος «επιμελητής» έγινε πιο δημοφιλής αργότερα, όταν οι ίδιες οι εκθέσεις, εν αντιθέσει με τα έργα τέχνης, άρχισαν να αντιμετωπίζονται με μεγαλύτερη αυτονομία⁹⁶. Παρατηρείται ότι από το 1980 κι έπειτα, σημειώνεται και η χρήση ενός νέου λεξιλογίου: γίνεται μία μετάβαση από το ουσιαστικό “curator” στο ρήμα “curating”, έναντι του “to curate” που χρησιμοποιούταν, ως αναφορά στην πρακτική κατασκευής αφηγήσεων μέσα από τις συσχετίσεις έργων σε μια έκθεση. Έτσι, σταδιακά στις προσκλήσεις, στα δελτία τύπου, στους καταλόγους των εκθέσεων, άρχισε να καθιερώνεται ο όρος “curated by”, μια πρακτική που ενισχύει την αντίληψη του επιμελητή ως υπεύθυνου της έκθεσης στο σύνολό της, ως προς τη δομή και την αφήγηση που παράγει⁹⁷.

Η έκθεση *Live in your head. When attitudes become form*, υπήρξε η μεγάλη απόδειξη ότι η σύλληψη του επιμελητή καθορίζει όχι μόνο τη δομή της έκθεσης, αλλά, ως έναν βαθμό, και τις ιδέες και τον συμβολικό χαρακτήρα των ίδιων των έργων, τα οποία σε ένα διαφορετικό συμφραζόμενο, ενδεχομένως να ερμηνεύονταν διαφορετικά. Ο επιμελητής μπορούσε να εντάξει ετερόκλητα έργα ένα κοινό πλαίσιο, και μάλιστα έργα τα οποία αναγνωρίζονταν ως «τέχνη» βάσει της τότε επικρατούσας κοινής λογικής. Έτσι, παρότι ο ορισμός γύρω από το «τι είναι τέχνη» ήταν κυρίως ρόλος των φιλοσόφων, εδώ αναλαμβάνει και ο επιμελητής έναν αντίστοιχο ρόλο νομιμοποίησης της τέχνης, μέσα από την επιλογή των έργων. Παρά τις αντιδράσεις των καλλιτεχνών για την παρεμβατικότητα του επιμελητή και τις κριτικές που έλαβε η έκθεση, θεωρείται από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά γεγονότα του 20ού αιώνα⁹⁸. Αξίζει να αναφερθεί το γεγονός ότι το 2013 έγινε προσομοίωση της έκθεσης στο Ίδρυμα Prada στη Βενετία, σε επιμέλεια του ιστορικού τέχνης και τεχνοκριτικού Cermano Celant, ο οποίος συνεργάστηκε με τους Thomas Demand και Rem Koolhaas. Η αναβίωση της ίδιας της έκθεσης δείχνει την αναγνώριση ως προς τη συμβολή του Szeemann στην επιμελητική πρακτική και αποδίδει φόρο τιμής στο πρόσωπό του. Συνεπώς, παράλληλα με την οπτική και διανοητική προσομοίωση της έκθεσης, εκτέθηκαν και έγγραφα σχετικά με τη δουλειά του και αδημοσίευτο υλικό από το αρχείο του και τη βιβλιοθήκη του Ερευνητικού Ινστιτούτου Getty. Επιπλέον, μελετήθηκε η

⁹⁵ Kate Fowle, “Who cares?”, Ό.π.

⁹⁶ Kate Fowle, Ό.π.

⁹⁷ Ο’ Neil, *The Culture of Curating...*, σ. 32

⁹⁸ Ό.π.

αλληλογραφία του και οι σημειώσεις που κρατούσε για την έκθεση σε μορφή ημερολογίου, για μια ολιστική επανάληψη της έκθεσης⁹⁹. Πέραν της αναβίωσής της, η επιρροή της συνεχίστηκε και συνεχίζεται να επηρεάζει μέχρι πρόσφατα την καλλιτεχνική σκηνή. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα θα μπορούσε να αναφερθεί η έκθεση *Live in your Head When Attitudes Became Form Become Attitudes*, η οποία έλαβε χώρα στην *Kent and Vicki Logan Galleries*, το 2012 στο Ντένβερ και κατόπιν ταξίδεψε στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στο Ντιτρόιτ. Την έκθεση επιμελήθηκε ο Jens Hoffmann και την οργάνωση ανέλαβε το CCA Wattis Ινστιτούτο για τις Σύγχρονες Τέχνες, και αφορμάται από την πολυσυζητημένη και ιστορική έκθεση του Szeemann το 1969, παρουσιάζοντας εννοιολογικούς καλλιτέχνες από όλον τον κόσμο με παρόμοια πειραματική προσέγγιση, όπως αντίστοιχα οι καλλιτέχνες που είχαν επιλεγεί και τότε να συμμετάσχουν¹⁰⁰.

Αντί να εστιάζει κανείς στον φερόμενο επιμελητή ως εξέχουσα προσωπικότητα, ως καλλιτέχνη ή ως ιδιοφυΐα, σημαντικότερο είναι μάλλον να δοθεί έμφαση στην επιρροή της επιμελητικής πρακτικής του Szeemann, η οποία δεν βασίζεται σε αισθητικούς κανόνες, αλλά σε ιδέες και συμφραζόμενα που θα κάνουν την τέχνη πιο δελεαστική και κατανοητή στο κοινό της. Μέσα από το επιμελητικό έργο του Szeemann, ολοκληρώνονται οι θεωρητικές του θέσεις και το περιεχόμενο της έκθεσης. Επικεντρώνεται στην αξία της θεωρητικής σκέψης για τη σύλληψη της επιμελητικής ιδέας. Επιτυγχάνει τη συμβολική σύνδεση διαφορετικών έργων τέχνης, υπό το πλαίσιο της ιδέας του επιμελητή και δίνεται έμφαση στο επικείμενο περιεχόμενο γύρω από αυτήν την ιδέα. Η αντι-φόρμα του έργου τέχνης λαμβάνεται υπόψη στη μετά-μοντέρνα τέχνη, ενόσω η αισθητική αξία του γούστου στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα περιορίζεται και ως εκ τούτου, αποκτούν ενδιαφέρον και γοητεία έργα που δεν απαιτείται πλέον να απαντούν σε αυτό το κριτήριο¹⁰¹.

Η ιστορικός τέχνης και επιμελήτρια Dorothee Richter σχηματοποιεί σε άρθρο της¹⁰² έναν ενδιαφέροντα εικονολογικό παραλληλισμό. Επιλέγει και αναλύει τρεις εικόνες της περιόδου του Μεσαίωνα και του νεοκλασικισμού: οι δύο πρώτες αναπαριστούν τον Χριστό ως θεϊκό σύμβολο, και η άλλη την αποθέωση του αρχαίου ποιητή Όμηρου για τη μεγαλοφυΐα του (Βλ. Παράρτημα σ. 136). Οι εικόνες διακρίνονται για την αυστηρή τους διάταξη και την ιεραρχική τους δομή: τα θεϊκά σύμβολα ως πρόσωπα λατρείας και αποκλειστικά ανδρικού φύλου, συνιστούν την κεντρική φιγούρα που διαχωρίζεται από τις θνητές ανθρώπινες μορφές και αναπαρίστανται ως εξέχοντα σύμβολα της

⁹⁹Ο.π.

¹⁰⁰“Live in your Head When Attitudes Became Form Become Attitudes”

<http://archive.wattis.org/exhibitions/when-attitudes-became-form-become-attitudes> και Terri Cohn, “When Attitudes Became Form Become Attitudes”

https://www.artpractical.com/review/when_attitudes_became_form_cohn/ 25/05/21

¹⁰¹Ο.π.

¹⁰²Dorothee Richter, “Artists and Curators as Authors- Competitors, Collaborators, or Team-workers?”, στο “On artistic and curatorial authorship”, *On Curating.org*, Issue 19, Ιούν. 2013 https://www.on-curating.org/issue-19reader/artists-and-curators-as-authors-competitors-collaborators-or-team-workers.html#.X70QA_VR3cs, 24/10/20

εξουσίας. Στον αντίποδα της ιστορικής ζωγραφικής, η Richter αντιπαραβάλλει μια σύγχρονη φωτογραφία που απεικονίζει τον Harald Szeemann στην *Documenta 5*, σε μια αντίστοιχη ιεραρχική διάταξη, όπου ο Χριστός και ο αρχαίος ποιητής πλέον αντικαθίστανται από τη μοναδική φιγούρα του σύγχρονου επιμελητή εκθέσεων. Ο επιμελητής αναπαρίσταται ως θεός και βασιλιάς ανάμεσα στους καλλιτέχνες. Όπως ήταν αναμενόμενο, η επίδειξη δύναμης προκάλεσε και τις αναμενόμενες αντιδράσεις κυρίως από τους καλλιτέχνες κατηγορώντας τον για εγωκεντρισμό και αυτοπροβολή. Ο καλλιτέχνης Daniel Buren παρότι βρήκε ενδιαφέρον το νόημα στο σκεπτικό του Szeemann, θεώρησε πως ο τελευταίος επισκίασε τα έργα που εκτέθηκαν, δίνοντας περισσότερο έμφαση στην ανάδειξη της ίδιας της έκθεσης ως αυτόνομου έργου τέχνης. Ο ίδιος ο επιμελητής, ως υπεύθυνος της έκθεσης, της επιλογής των έργων και ως δημιουργός, απάντησε ότι μέχρι στιγμής το εγχείρημά του ήταν η πιο ολοκληρωμένη απόπειρα να μετατραπεί μια μεγάλη έκθεση που απαρτίζεται από πολλές ατομικές συμμετοχές, σε μια κοσμοθεωρία¹⁰³. Παρότι οι εκθέσεις χρησιμοποιούνταν ως γενικά πλαίσια νοηματοδότησης ήδη από τη Γαλλική Επανάσταση, ικανές να εκπροσωπήσουν το κράτος, τη μεγαλοαστική τάξη, το έθνος κ.ο.κ, η τόση έμφαση σε έναν μοναδικό επιμελητή-οργανωτή εκθέσεων ήταν ένα νέο φαινόμενο. Συνεπώς, μια φωτογραφία όπως αυτή του Szeemann, που μοιάζει να αποθεώνεται από το πλήθος του, εμφανίζεται σε μια χρονική περίοδο που συντελείται μια ιστορική αλλαγή και ο επιμελητής αρχίζει να μπαίνει στο επίκεντρο –ενόσω μέχρι τότε ο καλλιτέχνης ήταν το κεντρικό πρόσωπο μιας έκθεσης–, και γίνεται αντιληπτός πλέον ως «μετά-καλλιτέχνης» (*meta-artist*¹⁰⁴), ανεξαρτήτως εάν ο ρόλος του εν τέλει συχνά υπερεκτιμάται.

Στις μέρες μας, ο επιμελητής εκθέσεων καλείται να αναλάβει τον ρόλο του δημιουργικού υποκειμένου στην εκτέλεση του εγχειρήματος της έκθεσης και οι υποχρεώσεις του συνοψίζονται στον πολλαπλό του ρόλο όπως προαναφέρθηκε στην εισαγωγή (να διαμορφώσει το θεωρητικό πλαίσιο γύρω από μια θεματική, να επιλέξει τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες, να αποφασίσει τον τρόπο που θα τοποθετηθούν τα έργα στον εκάστοτε χώρο, και ενίοτε εάν αυτό απαιτείται, να αναζητήσει το κατάλληλο περιβάλλον, τον κατάλληλο τόπο και χρόνο για τη διεξαγωγή και υλοποίηση της έκθεσης). Ο επιμελητής σταδιακά άφησε πίσω του τον ρόλο του θεματοφύλακα και του οργανωτή εκθέσεων για να εισέλθει στον κόσμο των δημιουργών, διεκδικώντας ολοένα και περισσότερο την «πνευματική ιδιοκτησία» στο συνολικό εγχείρημα που διαπράττει, διεκδικώντας το πέρασμα από τον επιμελητή (*curator*) στον δημιουργό (*creator*)¹⁰⁵. Συνεπώς, παύει να νοείται απλώς ως διεκπεραιωτής, αλλά είναι κάτι παραπάνω: διεκδικεί το δικαίωμα του δημιουργού, γίνεται και ο ίδιος *auteur*, εμπνευστής και λειτουργός τους γεγονότος.

¹⁰³ Ο.π.

¹⁰⁴ Dorothee Richter, "Artists and Curators as Authors...", ό.π.

¹⁰⁵ Καραμπά, (Επιμ.), "Curating", σσ. 23-24

Η ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΘΕΣΕΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Η ιδιότητα του επιμελητή εκθέσεων στις δυτικές χώρες όπως αναφέρθηκε, ξεκινά από τον ρόλο του ως διευθυντής ενός μουσείου, ως τεχνοκριτικός ή ως έμπορος τέχνης. Σύμφωνα με τις συνεντεύξεις που συγκεντρώνει ο ελβετός ιστορικός τέχνης, τεχνοκριτικός και επιμελητής εκθέσεων Hans Ulrich Obrist στο βιβλίο του *A brief history of curating*, οι επιμελητές στην πλειονότητά τους ξεκίνησαν ως καλλιτεχνικοί διευθυντές σε κάποιο μουσείο. Τέτοιες περιπτώσεις ήταν επί παραδείγματι, ο Harald Szeemann στη Βέρνη (Ελβετία), ο Johannes Cladders στο Krefeld (Γερμανία), ο Jean Leering στο Stedelijk Van Abbemuseum στο Αϊντχόβεν (Ολλανδία) και επικεφαλής, μαζί με τον Arnold Bode, της Documenta 4 στο Κάσελ (Γερμανία) το 1968. Σε αυτήν την κατηγορία υπάγεται επίσης και η περίπτωση του Franz Meyer στο Kunstmuseum στη Βασιλεία (Ελβετία), του Werner Hofman στο MUMOK στη Βιέννη (Αυστρία), του Walter Zanini, διευθυντή του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στο Σάο Πάολο (Βραζιλία) και επιμελητή στη 16η και 17η Μπιενάλε του Σάο Πάολο κλπ.¹⁰⁶

Ωστόσο, από τα τέλη του 1960 κι έπειτα ο επιμελητής αναλαμβάνει την επιμέλεια εκθέσεων στο πλαίσιο άλλων πολιτιστικών διοργανώσεων εκτός μουσείου, όπου συναντώνται περιπτώσεις που ο ανεξάρτητος επιμελητής αναδύεται και μέσα από άλλα επαγγέλματα, πέραν του καλλιτεχνικού διευθυντή ενός μουσείου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η Lucy Lippard, που ξεκίνησε να επιμελείται εκθέσεις με την ιδιότητα της τεχνοκριτικού, και ο Seth Siegelaub που επιμελούταν εκθέσεις με την ιδιότητα του διακινητή έργων τέχνης και του εκδότη. Μέσα από τα παραδείγματα που εξετάζονται στη συνέχεια, παρατηρείται ότι στην Ελλάδα τα πράγματα δεν δρομολογήθηκαν με τον ίδιο τρόπο.

Στο παρόν κεφάλαιο θα γίνει μια πολύ σύντομη αναφορά στους επιμελητές που προηγήθηκαν της υπό μελέτη περιόδου και στα επόμενα κεφάλαια, θα εξεταστούν οι σημαντικότερες ομαδικές εκθέσεις σύγχρονης τέχνης που βάζουν τα θεμέλια στη συγκρότηση της ιδιότητας του ανεξάρτητου επιμελητή εκθέσεων, ως ενεργού και σκεπτόμενου υποκειμένου που συγκροτεί το θεωρητικό πλαίσιο της έκθεσης, επιλέγει τα έργα, βρίσκει τον κατάλληλο χώρο έκθεσης και μέσω όλων των παραπάνω, εν τέλει, καθορίζει το αισθητικό αποτέλεσμα της έκθεσης ως σύνολο.

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ-ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΣΟΥΤΖΟΥ

Εστιάζοντας στο ελληνικό παράδειγμα, σημειώθηκε ότι Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης δεν υπάρχει την περίοδο αυτή, συνεπώς ο θεσμικός επιμελητής εκθέσεων θα μπορούσε να εντοπιστεί σε χώρους όπως η Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου ή το Μουσείο Μπενάκη¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Βλ. Hans Ulrich Obrist, *A Brief history of curating*, Ζυρίχη, JRP \ Ringier & Les Presses Du Reel, 2011

¹⁰⁷ Το Μουσείο Μπενάκη στην οδό Κουμπάρη που ιδρύθηκε στην οικία του Εμμανουήλ Μπενάκη το 1929 και περιλάμβανε κυρίως τη συλλογή του, έργα αρχαίας βυζαντινής, μεταβυζαντινής, ισλαμικής και παραδοσιακής τέχνης. Μουσείο Ελληνικού Πολιτισμού - Ιστορία/ Μουσείο Μπενάκη: <https://www.benaki.org/index.php>

Η συμβολή του επιμελητή του μουσείου κατά την τρέχουσα περίοδο δεν θα μπορούσε να κριθεί ως κομβική για την πορεία της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα. Οι εκθέσεις που παρουσιάζονταν στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου την περίοδο 1976-1983 για παράδειγμα, πραγματοποιούνταν κατά κύριο λόγο, υπό την επιμέλεια του καλλιτεχνικού της διευθυντή – αρχαιολόγου και ιστορικού τέχνης Δημήτρη Παπαστάμου, ο οποίος είθισται και να προλογίζει τους καταλόγους¹⁰⁸. Αργότερα, στην επιμέλεια μιας έκθεσης άρχισαν να συμβάλλουν και οι άλλοτε έφοροι του μουσείου, όπως η Όλγα Μεντζαφού, η Νέλλη Μισιρλή και στη συνέχεια, ο Μάνος Στεφανίδης. Το εκθεσιακό πρόγραμμα της Πινακοθήκης επικεντρωνόταν κυρίως στην προβολή πιο παραδοσιακών τάσεων της τέχνης, με έμφαση στην παραστατική ζωγραφική και γλυπτική, και δεν ενθάρρυνε νέους τρόπους θέασης των έργων μέσα από μια πιο σύγχρονη επιμελητική ματιά. Ενδεικτικά μερικές από τις ομαδικές εκθέσεις που παρουσιάστηκαν την περίοδο 1976-1983, ήταν κυρίως εκθέσεις με έργα ευρωπαϊκής παραστατικής ζωγραφικής που περιλάμβαναν τοπία, προσωπογραφίες και εκθέσεις χαρακτηριστικής, όπως η έκθεση *Σύγχρονη ιταλική χαρακτηριστική* το 1978 και *Φλαμανδική χαρακτηριστική 1500-1650* το 1979. Πραγματοποιήθηκαν επίσης αρκετά αφιερώματα στη γαλλική εικαστική σκηνή, με εκθέσεις όπως το *Πανόραμα της γαλλικής τέχνης 1960-1975* το 1976, η *Χαρακτική Γάλλων ναΐφ* το 1981, *Έργα ιμπρεσιονιστών, μεταϊμπρεσιονιστών ζωγράφων από τα μουσεία της Γαλλίας* το 1980. Η τελευταία, παρουσίαζε έργα που προέρχονταν από τη δωρεά του Jean Walter-Paul Guillaume στο Μουσείο Orangerie και Zeu de Paume του Λούβρου, και εντάσσονταν στο πλαίσιο εορτασμού του Έτους της Γαλλικής Πολιτιστικής Κληρονομιάς. Επιπλέον, πραγματοποιήθηκαν και κάποιες εκθέσεις στο πλαίσιο των καλλιτεχνικών ελληνοσλαβικών ανταλλαγών, όπως η *Σύγχρονη Γιουγκοσλαβική Τέχνη* το 1977, σε συνεργασία με την Εθνική Πινακοθήκη των Σκοπίων και την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών. Έναν χρόνο αργότερα, τον Ιανουάριο του 1978, στο ίδιο πλαίσιο παρουσιάστηκε η έκθεση *Ουγγρική Χαρακτική του 19ου και 20ού αιώνα*. Στην έκθεση αυτή, την επιμέλεια ανέλαβε η ιστορικός τέχνης Zsuzsa D. Fehér, η οποία επέλεξε τα έργα που θα παρουσιαστούν από τη συλλογή χαρακτηριστικής της Εθνικής Πινακοθήκης της Ουγγαρίας. Σημαντική επίσης ήταν η έκθεση *Μνήμες και αναβιώσεις του κλασικού πνεύματος. Θησαυροί απ' το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης Νέας Υόρκης* το 1980¹⁰⁹.

? option = com buildings & view = building & id =1& Itemid =173& lang = el και Οδηγός Αθηνών: <http://www.athensinfoguide.com/gr/wtsmuseum/benakimuseum.htm>, 17/2/21

¹⁰⁸ Ενίοτε την επιμέλεια αναλάμβαναν και εξωτερικοί συνεργάτες. Στην έκθεση αυτή την επιμέλεια είχε αναλάβει η ιστορικός τέχνης Zsuzsa D. Fehér, ενώ την έκθεση προλόγιζε ο Δημήτρης Παπαστάμος, βλ. Αρχείο ΕΠΜΑΣ/ Ψηφιοποιημένος κατάλογος της έκθεσης: http://85.72.36.238/Pictures/Ougriki_Charaktiki_1978.PDF, 16/9/20

¹⁰⁹ Αρχείο εκθέσεων ΕΠΜΑΣ 1900-199: <https://www.nationalgallery.gr/el/periodikes-ektheseis/arheio/ethnikhpinakothhki/1900-1991.html#1482>, 18/9/20

ΠΡΟΟΙΜΙΟ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ

Η ΕΚΘΕΣΗ *ΤΡΕΙΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ*

Η πρώτη έκθεση, η οποία παρουσίαζε έλληνες καλλιτέχνες και πραγματοποιήθηκε υπό την καθοδήγηση ενός επιμελητή φέρει τον τίτλο *Τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική*, και έλαβε χώρα στο φουαγιέ του μπαρόκ θεάτρου La Fenice, στο πλαίσιο της 32ης Μπιενάλε Βενετίας το 1964. Στην έκθεση συμμετείχαν ο Δανιήλ (Παναγόπουλος), ο Βλάσης Κανιάρης και ο Νίκος Κεσσανλής, με την υπογραφή του γάλλου τεχνοκριτικού Pierre Restany, εμπνευστή της ομάδας Νέων Ρεαλιστών στο Παρίσι. Ο τίτλος της έκθεσης περί ελληνικής γλυπτικής διαπνεόταν από μια ειρωνική χροιά: επεδίωκε την ανατροπή μιας ενδεχόμενης ακαδημαϊκής γλυπτικής και την ανάδειξη των σύγχρονων τάσεων της ελληνικής τέχνης, διεθνώς, κι όχι την επίδειξη μιας εθνικής τέχνης. Ο Κανιάρης με το έργο *Πρόσωπα – Αντικείμενα* παρουσίασε συνθέσεις από συρματοπλέγματα και ευτελή υλικά, ο Κεσσανλής με τη *Μεγάλη Λευκή Χειρονομία*, εξέθεσε πτυχωμένα λευκά σεντόνια συνθέτοντας ένα περιβάλλον, και ο Δανιήλ παρουσίασε τα *Μαύρα Κουτιά*, μέρος μιας σειράς έργων με αυτόν τον τίτλο, όπου χρησιμοποιούσε φθηνά κουτιά από χαρτόνια, στα οποία έσκιζε το μπροστινό τους μέρος, υπογραμμίζοντας έτσι το κενό του εσωτερικού τους¹¹⁰. Τα έργα που παρουσιάστηκαν στην έκθεση ξέφευγαν από τα στενά όρια του ζωγραφικού τελέους και μέσω της χρήσης ευτελών υλικών, χάρασαν τον δρόμο προς μια σύγχρονη γλυπτική που ανέτρεπε τις συμβάσεις της αναπαράστασης και άνοιγε το δρόμο στη δημιουργία περιβαλλόντων και εικαστικών εγκαταστάσεων.

Η ΕΚΘΕΣΗ *ΠΑΝΑΘΗΝΑΙΑ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ*

Ιδιαζόντως σημαντική έκθεση στην αθηναϊκή εικαστική σκηνή ήταν τα *Παναθήναια Παγκόσμιας γλυπτικής*, που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών σε συνεργασία με το Υπουργείο Τουρισμού. Την ιδέα για την πραγματοποίησή της είχε ο τεχνοκριτικός Τώνης Σπητέρης, που εκείνη την περίοδο διατελούσε Γενικός Γραμματέας της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης (AICA). Η ιδέα της έκθεσης ήταν η επιστροφή της γλυπτικής στη γενέτειρά της¹¹¹ και ως εκ τούτου, έλαβε χώρα σε υπαίθριο χώρο –στον λόφο του Φιλοπάππου, το 1965 (8 Σεπτεμβρίου-8 Νοεμβρίου), με στόχο να παρουσιάσει στο ελληνικό κοινό τη μοντέρνα γλυπτική. Τα έργα της έκθεσης απλώνονταν απέναντι από τον Παρθενώνα, προκειμένου να συνομιλούν με τον αρχαιολογικό χώρο της Ακρόπολης. Η αφήγηση ξεκινούσε χρονικά από τον γάλλο γλύπτη Rodin και έφτανε έως τις αρχές του 20ού αιώνα,

¹¹⁰ Βλ. σχετικά: Μάρη Σπανουδάκη «Τρεις προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική» <https://www.hellenicdiaspora.org/home/άρθρο-για-την-έκθεση-τρεις-προτάσεις-γ/>, 26/8/2019

¹¹¹ Εύη Νικήτα «Η ιστορία μιας έκθεσης. Τα Παναθήναια της Παγκόσμιας Γλυπτικής στο Αρχείο Σπητέρη», <https://www.auth.gr/news/announcements/27857>, Αρχαία Ιστορίας και Τέχνης, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών 7/6/20

συμπεριλαμβάνοντας και έλληνες γλύπτες. Η έκθεση συγκέντρωνε και παρουσίαζε έργα από πολλά μεγάλα ευρωπαϊκά ιδρύματα και είχε κυρίως ιστορικό και εκπαιδευτικό χαρακτήρα¹¹².

Εάν αναζητούσε κανείς στο πρόσωπο του Σπητέρη τον επιμελητή-auteur, σίγουρα θα μπορούσε να του αναγνωρίσει αρκετά σύγχρονα για την εποχή χαρακτηριστικά, όπως την αυτόνομη δράση που ανέλαβε χωρίς να έχει μια μόνιμη θέση εντός του θεσμικού συστήματος της τέχνης (αλλά την, εν προκειμένω, ορισμένου χρόνου οικονομική σύνδεση με τον φορέα διοργάνωσης), την επιλογή της πλειονότητας των έργων, την ανάπτυξη ενός θεωρητικού πλαισίου –παρότι στερούταν επιστημονικών κριτηρίων¹¹³, και το όραμά του για την έναρξη μιας Μπιενάλε γλυπτικής, μολονότι δεν επετεύχθη. Όμως, παρά το γεγονός ότι ο Σπητέρης διαδραμάτισε κυρίαρχο ρόλο στην επιλογή των εκθεμάτων και δούλεψε πολύ σκληρά τόσο για τη διοργάνωση και τη συνολική εποπτεία της έκθεσης, όσο και για τον δανεισμό των έργων από το εξωτερικό¹¹⁴, στην τελική επιλογή των έργων δεν είχε τον αποκλειστικό λόγο. Δεδομένου ότι η διοργάνωση της έκθεσης γινόταν από τον ΕΟΤ (Ελληνικός Οργανισμός Τουρισμού), δηλαδή στο πλαίσιο ενός κρατικού φορέα, συστάθηκε ειδική επιτροπή που αποφάσισε και οριστικοποίησε την επιλογή των έργων που είχε προτείνει ο Σπητέρης. Τέλος, το περιεχόμενο της έκθεσης δεν αντιπροσώπευε τις σύγχρονες διεθνείς εικαστικές τάσεις της εποχής, αλλά δόθηκε κυρίως έμφαση σε μια συνοπτική παρουσίαση της γλυπτικής της περιόδου του μοντερνισμού, και όχι των τελευταίων τάσεων της σύγχρονης τέχνης.

Η ΕΚΘΕΣΗ *ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΜΗΝΑΣ*

Μερικά χρόνια αργότερα, το 1975, πραγματοποιήθηκε στο Λονδίνο ο *Ελληνικός μήνας* σε επιμέλεια του ιστορικού τέχνης και επιμελητή εκδόσεων Χρήστου Ιωακειμίδη¹¹⁵, ο οποίος ζούσε στο Βερολίνο και του Norman Rosenthal, υπεύθυνου εκθέσεων του Ινστιτούτου Σύγχρονης Τέχνης (ICA) του Λονδίνου. Η έκθεση διήρκησε ακριβώς έναν μήνα (4 Νοεμβρίου-4 Δεκεμβρίου), και διεξήχθη σε δύο

¹¹² Αρετή Αδαμοπούλου, «Τα Παναθήναια γλυπτικής του 1965», Δωδώνη, Επιστημονική Ημερίδα της Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, τ.33, 2004, σσ. 249-269

¹¹³ Αρετή Αδαμοπούλου, *Τέχνη και ψυχοπολεμική διπλωματία, -Διεθνείς εικαστικές εκθέσεις στην Αθήνα (1950-1963)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2-19, σ. 293

¹¹⁴ Προκειμένου να συγκεντρωθούν τα έργα για τα Παναθήναια και να αποφασίσει η επιτροπή, λέγεται ότι ο Σπητέρης όργωσε την Ευρώπη. Σε υπόμνημα μετά τα εγκαίνια αναφέρεται ότι σε πέντε μήνες πραγματοποίησε 25 ταξίδια, επισκέψεις σε 40 περίπου μουσεία, 100 γκαλερί, 60 ιδιωτικές συλλογές και σε 30 καλλιτέχνες στο εξωτερικό. Βλ. Αρχείο Τ. Σπητέρη u1A/92, σ. 4 και Αδαμοπούλου, όπ., σ. 293

¹¹⁵ Ο Ιωακειμίδης είχε σπουδάσει φιλοσοφία, ιστορία της τέχνης και πολιτιστική κοινωνιολογία στη Γερμανία, όπου επιμελήθηκε και εκθέσεις ελλήνων καλλιτεχνών, όπως η “Avant-garde Grieheland” και ατομικές εκθέσεις, όπως του Παύλου, του Τάκη και του Α. Ακριθάκη. Επιπλέον, είχε διοργανώσει την έκθεση γερμανικής τέχνης “Berlin-Berlin”, στο Ινστιτούτο Γκαίτε της Αθήνας το 1967. Θεωρείται διακεκριμένος επιμελητής εκθέσεων, ο οποίος ανέδειξε σύγχρονους έλληνες καλλιτέχνες σε διεθνές επίπεδο. Βλ. Πολύνα Κοσμαδάκη, «Ο ανεξάρτητος επιμελητής εκθέσεων», σ. 11, στο Χριστόφορος Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της Επιμέλειας*, Κριτική και τέχνη τχ.4 Νοεμβρίου, ΑΙCΑ Ελλάς, Αθήνα 2011 και «Για τον Χρήστο Ιωακειμίδη ανακοίνωση της ΑΙCΑ Ελλάς», <http://www.aica-hellas.org/el/topic82/anakoynosi-tis-aica-ellas-gia-ton-christo-ioakeimidi/f7>, 7/6/20

τοποθεσίες: στην αίθουσα τέχνης Wildenstein: *Τέσσερις Έλληνες ζωγράφοι του 20ού αιώνα*¹¹⁶ και στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης: *Οκτώ καλλιτέχνες, οκτώ στάσεις, οκτώ Έλληνες*, παρουσιάζοντας έργα Ελλήνων της διασποράς¹¹⁷. Η ταυτόχρονη παρουσίαση τόσο μεσοπολεμικών, όσο και σύγχρονων μεταπολεμικών καλλιτεχνών, θεωρήθηκε πρωτότυπη, μιας και σκοπός της έκθεσης ήταν η παρουσίαση ενός δείγματος της σύγχρονης ελληνικής δημιουργίας στο βρετανικό και διεθνές κοινό, με σκοπό να συσχετιστεί με την αντίστοιχη σύγχρονη ευρωπαϊκή καλλιτεχνική παραγωγή¹¹⁸, και όχι η ανάδειξη της ιστορικής συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού¹¹⁹. Αρκετά έργα δημιουργήθηκαν εκεί, ως site-specific, και η έκθεση ενθάρρυνε τη συνεργασία καλλιτέχνη-επιμελητή. Η εν λόγω έκθεση, είχε μεγάλο αντίκτυπο στον ελληνικό τύπο της εποχής, συζητήθηκε έντονα και προκάλεσε πλήθος αντιδράσεων σχετικά με τα κριτήρια επιλογής κι αποκλεισμού των έργων. Η επιλογή χαρακτηρίστηκε ως μη αντιπροσωπευτική της ελληνικής σκηνής, δεδομένου ότι αρκετοί καλλιτέχνες ζούσαν στο εξωτερικό και άρα, δεν ήταν σε θέση να γνωρίζουν και να εκπροσωπούν την ελληνική πραγματικότητα¹¹⁹, ενώ παράλληλα ο τύπος της εποχής αντιμετώπισε πολύ καχύποπτα την επιλογή αρκετών έργων από την αίθουσα τέχνης του Αλέξανδρου Ιόλα¹²⁰. Θεωρήθηκε μάλιστα ότι οι εκθέσεις αυτές είχαν και πολιτικές προεκτάσεις και ότι διαιώνιζαν τη σχέση εξάρτησης της χώρας από τα ευρωπαϊκά κέντρα.

Ο Ιωακείμης πήρε θέση πάνω στο ζήτημα που προέκυψε και ανέλαβε προσωπικά την ευθύνη για την επιμελητική μεθοδολογία που εφάρμοσε, υποστηρίζοντας μάλιστα την άποψη ότι «η καλή ελληνική τέχνη παραγόταν εκτός Ελλάδος». Εδώ πρόκειται για μια δήλωση αρκετά γενικευτική που αναπαράγει αξιολογικούς όρους, η οποία προφανώς προκύπτει από την πεποίθηση ότι οι ζυμώσεις στη σύγχρονη τέχνη λάμβαναν χώρα κατά κύριο λόγο στα δυτικά μητροπολιτικά κέντρα, ενώ η Ελλάδα παρέμενε κατά κύριο λόγο δορυφόρος των εξελίξεων αυτών. Άλλωστε ο Ιωακείμης ήταν από τους ανθρώπους που επέλεξαν να ζήσουν και να δράσουν στο εξωτερικό. Παράλληλα, εναντιώθηκε στους θεσμούς εν γένει· υποστήριξε ότι οι επιλογές των καλλιτεχνών δεν θα έπρεπε να γίνονται από δημόσιους λειτουργούς, αλλά από ιδρύματα που συνεργάζονται με ανεξάρτητους πνευματικούς ανθρώπους που αναλαμβάνουν αυτήν την ευθύνη.

¹¹⁶ Στην έκθεση παρουσιάστηκαν έργα του Θεόφιλου από τη συλλογή Τέγιάδε, του Φώτη Κόντογλου από τη συλλογή Γιάννη Μαρτίνου, των Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα και Γιάννη Τσαρούχη, κατόπιν συνεννόησης με τους επιμελητές, βλ. Μαρίνος, *Το έργο της Επιμέλειας...*, σ. 12

¹¹⁷ Στην έκθεση συμμετείχαν οι Στήβεν Αντωνάκος, Βλάσης Κανιάρης, Γιάννης Κουνέλλης, Λουκάς Σαμαράς, Τάκης, Κώστας Τσόκλης, Παύλος, Χρύσα. Επρόκειτο για καλλιτέχνες που ζούσαν και δρούσαν στο εξωτερικό, αλλά σύμφωνα με τον Ιωακείμης η έκφρασή τους παρέμενε «έντονα ελληνική», βλ. Π. Κοσμαδάκη, «Ο ανεξάρτητος επιμελητής εκθέσεων ως επιμελητική προσέγγιση», ό.π., σ. 12

¹¹⁸ Ό.π., σσ. 11-12

¹¹⁹ Ό.π., σσ. 12-13 και *Θέματα χώρου και τεχνών*, τχ.7, 1976, σ. 13

¹²⁰ Charles Spencer, «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη στο Λονδίνο», (μτφρ. Ιωάννα Ζερβού), *Σήμα*, τχ.3-4, 1976, Κώστας Πάραλας, *Ελληνικός Μήνας: Έναρξη και οι πρώτες διαπιστώσεις*, *Το Βήμα*, 12/11/1975

Η αναφορά στην έκθεση του Ιωακειμίδα στο σημείο αυτό κρίνεται σημαντική, όχι μόνο για την ανάδειξη ενός σημαντικού δείγματος της ελληνικής τέχνης στο εξωτερικό, μα κυρίως διότι μέσα από τα επιμελητικά κείμενα των δύο αυτών εκθέσεων έθιξε το ζήτημα τόσο του ρόλου του ανεξάρτητου επιμελητή και τη στήριξη των επιλογών του, όσο και των θεσμών, της πολιτιστικής πολιτικής και του προσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας μέσω των έργων που επέλεξε να παρουσιάσει. Επιπλέον, τόσο ο λόγος, όσο και ο αντίλογος, που παράχθηκαν γύρω από τη συγκεκριμένη έκθεση αντιπροσωπεύουν σημαντικά και τη μεταπολεμική διαμάχη ανάμεσα στους «καλλιτέχνες της Διασποράς» και τους «καλλιτέχνες του εσωτερικού», της παρέμβασης του κράτους στις καλλιτεχνικές διοργανώσεις, τα κριτήρια επιλογής των έργων σε επίπεδο εθνικής εκπροσώπησης της χώρας, όπως και το ζήτημα του εκσυγχρονισμού και της σύμπλευσης της χώρας με τα μητροπολιτικά κέντρα¹²¹. Οι δύο επιμελητές λειτούργησαν ως ανεξάρτητοι δημιουργοί, ως ενορχηστρωτές, που είχαν συγκεκριμένη θέση και άποψη ώστε να δημιουργήσουν το προσωπικό τους αφήγημα, και τέλος, είχαν σαφή προσανατολισμό προς μια ριζοσπαστική αναζήτηση της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας που δεν θα εστίαζε στην έννοια της τοπικότητας, αλλά θα αντανάκλασε τις ζυμώσεις που γίνονταν στην Ευρώπη την εποχή εκείνη, και άρα με αυτό το κριτήριο επέλεξαν και τα έργα της έκθεσης, τοποθετώντας τα σε ένα θεωρητικό πλαίσιο. Τέλος, οι δύο επιμελητές συνδέονταν φιλικά με τον Harald Szeemann, και είχαν ως πρότυπο τον ανεξάρτητο επιμελητή εκθέσεων ως *auteur*, και συνακόλουθα, η έκθεση *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, μία από τις πιο ξακουστές εκθέσεις για την ανάδειξη των σύγχρονων εικαστικών τάσεων στην ιστορία των εκθέσεων μεταπολεμικά, και η μεθοδολογία που είχε εισάγει ο Szeemann, τους έχει επηρεάσει σημαντικά στην πρακτική τους.

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ Γ. Γ. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΒΔΟΜΑΔΩΝ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Μια ιδιαίτερα σημαντική προσωπικότητα που επίσης προηγείται της υπό εξέταση περιόδου είναι η περίπτωση του συνθέτη Γ. Γ. Παπαϊωάννου¹²², συμβάλλοντας σημαντικά στο έργο της επιμέλειας. Καθότι μουσικολόγος, δεν ήταν κύριο μέλημά του η οργάνωση εικαστικών εκθέσεων, αλλά με γνώμονα τη βασική του ενασχόληση –τη μουσική, διοργάνωσε αρκετές εκδηλώσεις λόγου, συνέδρια, μουσικές εκδηλώσεις, συναυλίες, προβολές ταινιών, βραδιές αυτοσχεδιασμού αλλά και εικαστικές εκθέσεις. Το 1967, στο ΑΤΙ (Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο) πραγματοποιήθηκε η πρώτη ατομική

¹²¹ Κοσμαδάκη, ό.π., σσ. 12-16

¹²² Ο Παπαϊωάννου (1915-2000), σπούδασε μουσική, και στη συνέχεια αρχιτεκτονική, ολοκληρώνοντας τις σπουδές του με ειδίκευση στην πολεοδομία. Εργάστηκε σε δημόσιες υπηρεσίες (1940-1955) και υπήρξε στενός συνεργάτης του συμφοιτητή του Κωνσταντίνου Δοξιάδη. Δίδαξε στη Μεταπτυχιακή Σχολή Οικιστικής του ΑΤΙ (Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο), και δραστηριοποιήθηκε σημαντικά τόσο στο πλαίσιο του ΑΤΙ, όσο και άλλων φορέων για την προβολή της πρωτοποριακής μουσικής, όπου ανέλαβε την οργάνωση μουσικών εκδηλώσεων. Μεταξύ άλλων, υπήρξε γενικός γραμματέας του Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής (ΕΣΣΥΜ) και του Ελληνικού Τμήματος της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής (ΔΕΣΜ) και διετέλεσε έως τον θάνατό του, αρχικά αντιπρόεδρος και εν συνεχεία, πρόεδρος του Κέντρου Μουσικής Τέχνης. Βλ. Ευγενία Αλεξάκη, *Συνεργασία τεχνών: το πολύτεχνο όραμα του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου*, Αθήνα, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, 2011, σσ. 18-20

έκθεση του Παντελή Ξαγοράρη, με τίτλο *Μετασχηματισμοί*, την οποία προλόγισε ο Παπαϊωάννου και φέρεται ως επιμελητής της. Στα τέλη του 1971, ο Παπαϊωάννου συνεργάστηκε ξανά με τον Παντελή Ξαγοράρη σε μια σειρά εκδηλώσεων με θέμα *Τέχνη και κυβερνητική* στο Αθηναϊκό Κέντρο Οικιστικής σε σύμπραξη με το Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε. Ο Παπαϊωάννου συμμετείχε στις εκδηλώσεις, αλλά είχε αναλάβει και ρόλο συντονιστικό στη συνεργασία με τους δύο φορείς¹²³.

Ιδιαίτερα σημαντικός κρίνεται ο πρωταγωνιστικός ρόλος που ανέλαβε ο Γιάννης Παπαϊωάννου στη διοργάνωση των *Ελληνικών Εβδομάδων Σύγχρονης Μουσικής*, σε συνεργασία με τον Ελληνικό Σύνδεσμο Ελληνικής Μουσικής (Ε.Σ.ΣΥ.Μ) και το Ελληνικό Τμήμα της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής (Δ.Ε.Σ.Μ), με απώτερο στόχο να γίνουν ένας σταθερός ετήσιος θεσμός¹²⁴. Ο Παπαϊωάννου, ως μέλος του διοικητικού συμβουλίου της Ε.Σ.ΣΥ.Μ, είχε αναλάβει τον σχεδιασμό, την οργάνωση και την επίβλεψη των Εβδομάδων, και η οργανωτική επιτροπή ανέλαβε την υλοποίησή τους. Σκοπός των δράσεων ήταν η διάδοση της σύγχρονης μουσικής, η μελέτη και η κατανόησή της¹²⁵. Ο Παπαϊωάννου έμεινε κατά κύριο λόγο γνωστός για το μουσικό έργο του, αλλά και για τη συμβολή του στην καθιέρωση των πειραματικών μουσικών τάσεων στη μεταπολεμική Ελλάδα. Επιπλέον, σημαντική ήταν και η συμβολή του στην επιμέλεια εκθέσεων, με έμφαση στη διάδοση της μουσικής, όπως και στην προώθηση της σύζευξης και συνέργειας των τεχνών, επηρεασμένος από τον γερμανικό ρομαντισμό και την έννοια του *Gesamtkunstwerk*¹²⁶ (συνολικό έργο τέχνης) του Wagner και του Scriabin. Αντιλήφθηκε έντονα τις κατευθύνσεις της νέας πειραματικής μουσικής προς τον χώρο των μεικτών μορφών τέχνης¹²⁷, με αποτέλεσμα από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 να αφιερωθεί σε μια συνειδητή και συστηματική προσπάθεια προβολής «πολύτεχνων¹²⁸ έργων» όπως τα αποκαλούσε ο ίδιος, γεγονός που γίνεται αισθητό, τόσο μέσα από τα κείμενά του, όσο και μέσα από τις

¹²³ Η έκθεση πλαισιωνόταν από την ηλεκτρονική μουσική του Μιχάλη Αδάμη, ενός συνεργάτη του Παπαϊωάννου στον Ελληνικό Σύνδεσμο Σύγχρονης Μουσικής, όπου ο Παπαϊωάννου ήταν συνδιευθυντής. Αλεξάκη, *Συνεργασία τεχνών...*, σσ. 26- 27

¹²⁴ Αλεξάκη, ό.π, σ. 28

¹²⁵ Ε.Σ.ΣΥ.Μ, (κατ. έκθ.) Αθήνα, Θέατρο Μαρία Κοτοπούλη (Ρεξ), 1971, Αρχείο Βιβλιοθήκης Μεγάλου Μουσικής, Λίλιαν Βουδούρη

¹²⁶ Γερμανικός όρος του Richard Wagner για το «συνολικό έργο τέχνης», όπου διαφορετικές μορφές τέχνης συνδυάζονται για να συνθέσουν ένα «όλο». Πρόκειται για όρο που έχει τις ρίζες του στον 19ο αιώνα και αποτέλεσε πρόταγμα του σύγχρονου κινήματος της τέχνης.

Summary of Gesamtkunstwerk: <https://www.theartstory.org/definition/gesamtkunstwerk/>, 7/6/20

¹²⁷ Ο ίδιος αναφέρει: «Σε όλους τους πολιτισμούς του παρελθόντος, ξεκινώντας από τους πρωτόγονους, όπου οι τελετουργίες συνδύαζαν πολλών ειδών τέχνες και άλλες εκδηλώσεις, αλλά και προχωρώντας στους μεγάλους πολιτισμούς, όπως είναι ο αρχαίος ελληνικός ή ο κινέζικος ή ο ινδικός ή ο αιγυπτιακός και άλλοι νεώτεροι, βρίσκουμε πάντα μια συνεργασία των τεχνών να παίζει ένα πολύ μεγαλύτερο ρόλο απ' ότι η απόλυτη τέχνη», *Ζυγός* (Ιαν.-Φεβ.) 1974, σσ. 100-102

¹²⁸ Ο όρος «πολύτεχνο» εισάγεται από τον Κοσμά Ξενάκη και υιοθετήθηκε από τον Παπαϊωάννου, Αλεξάκη, *Συνεργασία τεχνών...*, σ. 20

πρωτοβουλίες για σχετικές εκδηλώσεις που ανέλαβε να επιμεληθεί¹²⁹. Ήταν γνώστης των πειραματικών σκηνών, και πρέπει να επισκεπτόταν τακτικά τα διεθνή μουσικά Φεστιβάλ σύγχρονης μουσικής, και πρέπει να είχε παρακολουθήσει κάποιο από τα Φεστιβάλ των Fluxus. Στα Φεστιβάλ που οργάνωσε ο ίδιος προσκάλεσε αρκετούς εκπροσώπους των διεθνών πειραματικών τάσεων της εποχής, όπως εκπροσώπους της λεγόμενης Σχολής των Συνθετών της Νέας Υόρκης, όπου περιλαμβάνονταν οι John Cage, Morton Feldman, Earle Brown και Christian Wolff. Ο Cage, μια εμβληματική μορφή στον χώρο της μουσικής πρωτοπορίας και των εισηγητών των χάπενινγκς και των μεικτών μορφών τέχνης, γνωριζόταν και προσωπικά με τον Παπαϊωάννου ήδη από το 1960, και είχαν τακτική συνεργασία¹³⁰.

Ταυτόχρονα, ο Παπαϊωάννου παρακολουθούσε και τη σύγχρονη ελληνική εικαστική σκηνή, λειτουργώντας συχνά ως συνδετικός κρίκος για τη συνεργασία εικαστικών και μουσικών. Η *1η Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής* (14 - 21 Απριλίου 1966)¹³¹ που οργάνωσε στο Ζάππειο είχε θέμα *Ηλεκτρονική Μουσική, Ακουστική Φιλολογία και Πειραματικός Κινηματογράφος* και, σύμφωνα με τη βασική του μελετήτρια Ευγενία Αλεξάκη, κινήθηκε σε ένα πνεύμα «νεοντανταϊστικό», περιλαμβάνοντας στοιχεία από τα χάπενινγκ και την περφόρμανς, εισήγαγε δηλαδή αρκετά πρωτοποριακά στοιχεία για την τότε ελληνική καλλιτεχνική σκηνή. Η *2η Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής* (29 Μαρτίου-5 Απριλίου 1967¹³²), που διεξήχθη στο Ξενοδοχείο Χίλτον επίσης κινήθηκε στο πνεύμα του μεικτού έργου τέχνης και της σύνθεσης των τεχνών. Στην *3η Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής* (15-20 Δεκεμβρίου 1968¹³³), αναφέρεται στο πρόγραμμα το όνομα του Γιάννη Παπαϊωάννου ως καλλιτεχνικού διευθυντή και ως σκοπός του θεσμού ήταν «η εξερεύνηση των δυνατοτήτων συνεργασίας της μουσικής με άλλες τέχνες». Κινηματογράφος, προβολές που συνόδευαν τη μουσική, ζωγραφική, φωτεινά γλυπτά, θεατρική δράση, μουσικά χάπενινγκ, χορός κ.α, συνιστούσαν μέρος της *3ης Εβδομάδας*, ενώ υπήρχαν και έργα πιο διαδραστικά, με κύριο στόχο την εμπλοκή του θεατή¹³⁴.

Σε κείμενο του Κοσμά Ξενάκη με αφορμή την *4η Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής*, γίνεται ακόμη πιο ξεκάθαρη η οργανωτική πρωτοβουλία του Παπαϊωάννου για την επίτευξη των

¹²⁹ Ευγενία Αλεξάκη, «Μεταπολεμικές αναζητήσεις σύνθεσης των τεχνών και πειραματισμών για ένα καθολικό έργο τέχνης. Η πρόσληψη και η προβολή τους στην Ελλάδα κατά τις δεκαετίες 1960&1970. Ο ρόλος του Γ. Παπαϊωάννου», Βλ. Μάρθα Ιωαννίδου (Επιμ.), *Η τέχνη του 20ού αιώνα : Ιστορία, Θεωρία, Εμπειρία, Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της τέχνης*, Θεσσαλονίκη, ΑΠΘ, 2009, σσ. 51-52

¹³⁰ Αλεξάκη, *Συνεργασία τεχνών...*, σσ. 21-24

¹³¹ Ε.Σ.ΣΥ.Μ, *1η Εβδομάδα Ελληνικής Μουσικής*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Ζάππειον Μέγαρον, 1966, Αρχείο Βιβλιοθήκης Μεγάρου Μουσικής, Λίλιαν Βουδούρη

¹³² Ε.Σ.ΣΥ.Μ, *2η Εβδομάδα ελληνικής Μουσικής*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Χίλτον, 1967, Αρχείο Βιβλιοθήκης Μεγάρου Μουσικής, Λίλιαν Βουδούρη

¹³³ Ε.Σ.ΣΥ.Μ, *3η Εβδομάδα ελληνικής Μουσικής*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, 1968, Αρχείο Βιβλιοθήκης Μεγάρου Μουσικής, Λίλιαν Βουδούρη

¹³⁴ Αλεξάκη, *Συνεργασία τεχνών...*, σσ. 35-40

πολύτεχνων¹³⁵ –όπως αποκαλούνταν– δράσεών του, «αναλαμβάνοντας ρόλο επιμελητή». Στο πλαίσιο της 4ης Εβδομάδας, που πραγματοποιείται τον Φεβρουάριο του 1971, γίνεται έντονη προσπάθεια για άνοιγμα στις εικαστικές τέχνες: στο φουαγιέ του θεάτρου Rex οργανώθηκε μια μεικτή έκθεση γλυπτών των καλλιτεχνών Γ. Ζογγολόπουλου, Α. Απέργη, Θόδωρου, Π. Ξαγοράρη και Κ. Ξενάκη¹³⁶. Στα μουσικά χάρτινα της 5ης Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής (4-22 Δεκέμβριου 1976¹³⁷) η συμμετοχή του κοινού ήταν πλέον απαραίτητη προϋπόθεση. Στο διάστημα 1973-1976, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων για τις Δευτέρες του Δεσμού, την επιμέλεια της παρουσίασης έργων ελλήνων και ξένων συνθετών (όπως Ξενάκη, Λογοθέτη, Χρήστου, Μαμαγκάκη, Απέργη, Αδάμη, Stockhausen, Cage κ.α.) είχε αναλάβει ο Παπαϊωάννου. Συνεργαζόταν επίσης και με το Καλλιτεχνικό και Πνευματικό Κέντρο Ώρα που είχε ιδρύσει το 1969 ο Ασαντούρ Μπαχαριάν, όπου επιμελήθηκε την έκθεση πολυμορφικών σημειογραφιών του Ανέστη Λογοθέτη¹³⁸. Επιπλέον, το 1975 ο Παπαϊωάννου επιμελήθηκε την πρώτη συνεργασία των αδελφών Στάθη και Ανέστη Λογοθέτη, με αφορμή τον θάνατο του Κωνσταντίνου Δοξιάδη¹³⁹. Τέλος, στο πλαίσιο διοργάνωσης του ΕΣΣΥΜ των Παγκόσμιων Μουσικών ημερών 1979 στην Αθήνα, τα κείμενα του καταλόγου και το σκεπτικό των πολύτεχνων εκδηλώσεων υπογράφεται πάλι από τον Παπαϊωάννου, ο οποίος φέρεται ως συντονιστής των εκδηλώσεων αυτών και εξακολουθεί να προωθεί τη συνεργασία της μουσικής με άλλες τέχνες όπως τα εικαστικά, το θέατρο και η λογοτεχνία¹⁴⁰.

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι το γεγονός ότι αρκετές από αυτές τις πρωτοποριακές δράσεις, πραγματοποιούνται μέσα στην περίοδο της δικτατορίας. Όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή, ο ρόλος των ξένων Ινστιτούτων ήταν καίριος, καθώς παρά τη λογοκρισία του καθεστώτος, έχαιραν μεγάλης ελευθερίας λόγου ως προς τα μουσικά και εικαστικά δρώμενα που φιλοξενούσαν. Το γερμανικό Ινστιτούτο Γκαίτε, αλλά και το Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο Αθηνών, που επίσης συνεργάστηκε για τη διεξαγωγή των Εβδομάδων, συνετέλεσαν προς αυτήν την κατεύθυνση. Η ανάληψη της διοργάνωσης των Ελληνικών Εβδομάδων Σύγχρονης Μουσικής από έναν μουσικολόγο όπως ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου, δεν μοιάζει καθόλου τυχαίο γεγονός. Οι θεσμοί ενθάρρυναν ιδιαίτερα τη διάδοση της μουσικής στη μεταπολεμική Ελλάδα, ήδη από τη δεκαετία του 1950 και ακόμα περισσότερο από τα μέσα του 1960 και μετά. Το Ινστιτούτο Γκαίτε, που ιδρύθηκε το 1952 και δέκα χρόνια μετά την έναρξη

¹³⁵ Ο όρος «πολύτεχνο» υποδηλώνει πως μια μορφή τέχνης περιέχει στοιχεία μιας άλλης, βλ. Αλεξάκη, *Συνεργασία τεχνών...*, σ. 44

¹³⁶ Ε.Σ.ΣΥ.Μ, *4η Ελληνική Εβδομάδα σύγχρονης Μουσικής*, (κατ. έκθ.) Αθήνα, Θέατρο Μαρία Κοτοπούλη (Ρεξ), 1971, Αρχείο Βιβλιοθήκης Μεγάρου Μουσικής, Λίλιαν Βουδούρη, σ. 4

¹³⁷ Ε.Σ.ΣΥ.Μ, *5η Ελληνική Εβδομάδα σύγχρονης Μουσικής*, (κατ. έκθ.) Αθήνα, Γαλλικό Ινστιτούτο, 1976, Αρχείο Βιβλιοθήκης Μεγάρου Μουσικής, Λίλιαν Βουδούρη

¹³⁸ Αλεξάκη, *Συνεργασία τεχνών...*, σ. 61

¹³⁹ Ειρήνη Γερογιάννη, *Η περιφέρμας στην Ελλάδα 1968-1986*, Αθήνα, futura, 2019, σ. 83

¹⁴⁰ Αλεξάκη, *Συνεργασία τεχνών...*, σ. 49

της λειτουργίας του, ξεκίνησε μια δραστική προσπάθεια στήριξης και διάδοσης της σύγχρονης μουσικής, παρουσιάζοντας συναυλίες ελλήνων και ξένων συνθετών, εκδηλώσεις και διαλέξεις¹⁴¹.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η αναγκαιότητα για έναν ανεξάρτητο επιμελητή εκθέσεων έχει αρχίσει να διαφαίνεται στην Ελλάδα ήδη από τη δεκαετία του 1960. Ο Restany ανέλαβε την εκπροσώπηση της ελληνικής τέχνης, θέλοντας να την αναδείξει ως επάξια των διεθνών εξελίξεων. Ο Σπητέρης αντίστροφα, επεδίωξε τη δημιουργία μιας άλλης αφήγησης· την ανάδειξη της παγκόσμιας μοντέρνας γλυπτικής «στον τόπο που γεννήθηκε η γλυπτική», δηλαδή τη σύνδεσή της με την κλασική ελληνική αρχαιότητα. Ο Ιωακίμειδης έτεινε στο να αναδείξει τις σύγχρονες μεταπολεμικές εικαστικές τάσεις στο εξωτερικό. Τέλος, ο Παπαϊωάννου, παρότι είχε άμεση θεσμική εμπλοκή, βρισκόταν ακόμη ένα βήμα πιο κοντά στη διαμόρφωση του επιμελητή-auteur. Ο τελευταίος μάλιστα θα μπορούσε να συνιστά το σημείο εκκίνησης της παρούσας μελέτης, εάν ο βασικός προσανατολισμός του δεν είχε ως επίκεντρο τη μουσική, καθότι οι διοργανώσεις του χαρακτηρίζονται από μια αρκετά φρέσκια ματιά, δεδομένου ότι συνδύασε την τοπική σκηνή με τα διεθνή τεκταινόμενα, πρότασε στη θεωρία (όπως και μέσα από τα κείμενά του), και στην πράξη τη σύνθεση των τεχνών και συνέβαλε σημαντικά στην

¹⁴¹ Παράλληλα, το Γκαίτε ίδρυσε και το Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής, με τη δράση του να αρχίζει επίσημα τον Οκτώβριο του 1962 και να συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Επρόκειτο για έναν ιδιαίτερα σημαντικό θεσμό για την κατατόπιση του ελληνικού κοινού, καθότι δεν υπήρχε αντίστοιχος, που να αναδεικνύει τόσο τα «κλασικά», όσο και τα «πρωτοποριακά» έργα, τόσο της Ελλάδας και της Γερμανίας, όσο και τα διεθνή. Το Εργαστήρι συνεργάστηκε και με άλλους θεσμούς του μουσικού κλάδου, όπως το Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, την Ελληνοαμερικανική Ένωση και τον Ελληνικό Σύνδεσμο Σύγχρονης Μουσικής (ΕΣΣΥΜ). Ο Ελληνικός Σύνδεσμος Σύγχρονης Μουσικής (ΕΣΣΥΜ) που ιδρύθηκε το 1965, οργάνωσε μεταξύ άλλων, τις *Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής* και περιλάμβανε στους κόλπους του το ελληνικό τμήμα της Διεθνούς Εταιρίας Σύγχρονης Μουσικής (ΔΕΣΜ), το οποίο είχε ιδρυθεί το 1964, και ήδη από το 1965 εκπροσωπούσε επίσημα την Ελλάδα σε διεθνή φεστιβάλ μουσικής, μια πρωτοβουλία που συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Το Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, που ιδρύθηκε το 1958, άρχισε επίσης να παρουσιάζει από το 1960 και μετά, μουσικές διαλέξεις και συναυλίες. Πρόβαλε έλληνες συνθέτες, φιλοξενούσε εκδηλώσεις του Εργαστηρίου, έκανε εκθέσεις έργων, όπως για παράδειγμα οι μουσικές παρτιτούρες του Ανέστη Λογοθέτη, και κατόπιν οργάνωνε δημόσιες συζητήσεις πάνω σε αυτές. Φιλοξένησε επίσης, την εικαστική έκθεση *Μετασηματισμοί*, παρουσιάζοντας την τέχνη των υπολογιστών με έργα του Παντελή Ξαγοράρη και την ηλεκτρονική μουσική του Μιχάλη Αδάμη, συνδυάζοντάς τη με διαλέξεις για την ηλεκτρονική μουσική. Το Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, μαζί με τον Μάνο Χατζηδάκι οργάνωσε τον μουσικό διαγωνισμό, ο οποίος συνένωσε έλληνες συνθέτες κάτω από την ίδια στέγη. Ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου είχε στενή συνεργασία με το Ινστιτούτο, και έδωσε εκεί πολλές διαλέξεις αφιερωμένες στη σύγχρονη μουσική. Η Πειραματική ορχήστρα του Χατζηδάκι το 1966 μετασηματίστηκε στη Συμφωνική Ορχήστρα του Δήμου Αθηναίων, και αργότερα στο Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής. Τα ξένα Ινστιτούτα συνέβαλαν σημαντικά στη διάδοση της σύγχρονης μουσικής και των τεχνών γενικότερα. Το Ινστιτούτο Γκαίτε ήταν ιδιαίτερα ενεργό, όχι μόνο στην Αθήνα, αλλά και μέσω του παραρτήματός του στη Θεσσαλονίκη, στη διοργάνωση συναυλιών και διαλέξεων. Η Ελληνοαμερικανική Ένωση συνεργάστηκε πέντε φορές με το Εργαστήρι και φιλοξένησε αρκετά προγράμματα σύγχρονης μουσικής, Φεστιβάλ και μεικτές συναυλίες σύγχρονης και κλασικής μουσικής. Βλ. Π. Στάμος (Επιμ. / Σύνταξη), «Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου-Το Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής και η σημασία του για τη διάδοση και την ανάπτυξη της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα», Γερμανικό Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών, http://invenio.lib.auth.gr/record/103563/files/arc-2008_41221.pdf; 10/9/20 και Νίκος Δοντάς, «Ο Θόδωρος Αντωνίου στο Goethe Institut», Απρ. 2019, Γερμανικό Ινστιτούτο Γκαίτε, <https://www.goethe.de/ins/gr/el/kul/mag/21545981.html>, 10/9/20

εναλλακτική σκηνή δεν ενθαρρύνεται, και το ελληνικό κοινό δεν είναι ακόμη ιδιαίτερα εξοικειωμένο με αυτές τις τάσεις, όμως παρά ταύτα υπήρξε ανταπόκριση και οι εκδηλώσεις στέφθηκαν με επιτυχία.

ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ

Η ΈΚΘΕΣΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ

Το παρόν κεφάλαιο ξεκινά με την έκθεση *Διαδικασίες / Συστήματα*¹⁴², η οποία συνιστά και την αφετηρία της παρούσας μελέτης ως προς την αναζήτηση του τρόπου που διαμορφώνεται ο ανεξάρτητος επιμελητής εκθέσεων σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα. Εντοπίζεται ως η πρώτη έκθεση, κατά την οποία ένας τεχνοκριτικός συγκροτεί μια ομαδική έκθεση με κοινό θεωρητικό πλαίσιο, γράφει το κείμενο του καταλόγου¹⁴³, επιλέγει τους καλλιτέχνες και αποφασίζει για τον τρόπο που θα τοποθετηθούν τα έργα στον χώρο, ώστε να συνιστούν μια ενότητα. Η έκθεση έλαβε χώρα στην *Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Μαρία Λιακοπούλου*, τον Φεβρουάριο του 1976 (19 Φεβρουαρίου-19 Μαρτίου). Την ομώνυμη ομάδα συγκροτούσαν οι καλλιτέχνες: Όπου Ζούνη, Μιχάλης Κατζουράκης, Μπία Ντάβου, Γιάννης Μίχας, Γιάννης Μπουτέας, Ναυσικά Πάστρα, Παντελής Ξαγοράρης. Η συνεργασία της ομάδας με έναν ιστορικό τέχνης και τεχνοκριτικό, καθιστά τον Εμμανουήλ Μαυρομμάτη¹⁴⁴ μια προδρομική μορφή του ανεξάρτητου επιμελητή εκθέσεων στην Ελλάδα. Από τα επτά μέλη της ομάδας, τα τέσσερα – Κατζουράκης, Μίχας, Μπουτέας και Πάστρα– είχαν μεταβεί στο Παρίσι για να παρακολουθήσουν καλλιτεχνικές σπουδές. Ο Κατζουράκης εξέταζε τον ρυθμό, τη σχέση πρωτογενών γεωμετρικών σχημάτων, η Ντάβου, εμπνευσμένη από τα κυκλώματα υπολογιστών, παρουσίασε κυκλώματα μέσα από ένα σύστημα αρμονικών χαράξεων και ο Ξαγοράρης παρουσίασε τα φωτεινά τετράγωνα –εικόνες σχεδιασμένες σε υπολογιστή βάσει της μαθηματικής θεωρίας των μετασχηματισμών. Η Πάστρα συμμετείχε με το *Σύνεκτρον*, όπου συνέδεε το τετράγωνο με τον κύκλο σε μια σταθερή σχέση αναλογίας μεταξύ τους ως απέρριπτα γεωμετρικά σχήματα, γύρω από μια διαδικασία που θα μπορούσε να συνεχίζεται επ' άπειρον¹⁴⁵. Ο Μίχας συμμετείχε με τρισδιάστατα έργα μελετώντας τη σχέση τετραγώνου-κύκλου μέσα από ένα σύστημα χαράξεων, και ο Μπουτέας με τις *Μεταπλάσεις*, μια επιτοίχια κατασκευή από νέον και σπάγκους, διερευνώντας τα όρια της γεωμετρικής γλώσσας. Η Ζούνη παρουσίασε έργα από έγχρωμες δέσμες που οργανώνονταν βάσει της προοπτικής απόδοσης του χώρου και της ανάλυσης του φωτός. Για την έκθεση εκδόθηκε τρίγλωσσος κατάλογος με εισαγωγικό κείμενο του Μαυρομμάτη και ακολούθησαν αναλύσεις, κυρίως από τον ίδιο, στον ημερήσιο τύπο και σε περιοδικά της εποχής.

¹⁴² Βίντεο από την έκθεση *Διαδικασίες / Συστήματα*:

<https://www.youtube.com/watch?v=khBek41un64&feature=share>, 7/6/19, *Αίθουσα Τέχνης Αθηνών* Γλύκωνος 4 Δεξαμενή 19/2/1976 – 19/3/1976 (λήψη super8 - Αλέκος Ζούνης, μοντάζ - Γιάννης Ζούνης), Αρχείο Εμμανουήλ Μαυρομμάτη

¹⁴³ Σύμφωνα με το γενικό αρχείο του ΙΣΕΤ και του περιοδικού: Χριστόφορος, Μαρίνος, (Επιμ.), *Το έργο της Επιμέλειας...*, Κριτική και τέχνη, τχ. 4, ΑΙΣΑ Ελλάς, Αθήνα

¹⁴⁴ Βλ. Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, *Διαδικασίες / Συστήματα*, (κατ. έκθ.), Εισαγωγικό κείμενο, Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, 1976

¹⁴⁵ Μπία Παπαδοπούλου (Επιμ.), *Τα χρόνια της Αμφισβήτησης- Η τέχνη του 1970 στην Ελλάδα*, Συλλογικός τόμος, (κατ. έκθ.), Αθήνα, ΕΜΣΤ, 2006

Ιδιαίτερα σημαντικό ήταν το εκτενές αφιέρωμα της ετήσιας έκδοσης *Θέματα Χώρου και Τεχνών*¹⁴⁶ με κείμενο του Εμμανουήλ Μαυρομμάτη, και φωτογραφικό υλικό των έργων στο εξώφυλλο και στο εσωτερικό. Η συνεργασία του Μαυρομμάτη με τα μέλη της εν λόγω ομάδας ήταν τακτική ήδη από το 1964 στο Παρίσι, όταν ο ίδιος ακόμη σπούδαζε, ενώ η Ναυσικά Πάστρα υπήρξε συμβία του ως το τέλος της ζωής της. Ο Μαυρομμάτης παράλληλα με τις σπουδές του στο Παρίσι, έγραφε εντατικά σε ελληνικά έντυπα της εποχής όπως στις εφημερίδες¹⁴⁷ και παράλληλα δημοσίευε άρθρα του και στον γαλλικό τύπο.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΛΑΙΣΙΩΣΗ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ

Τα μέλη της ομάδας λέγεται ότι είχαν κοινούς αισθητικούς στόχους και ότι συνδέονταν με «μια κοινή αντίληψη διάρθρωσης των αντικειμένων της καλλιτεχνικής έρευνας», μολονότι η κοινή τους συνεργασία δεν συνεχίστηκε μετά το πέρας της έκθεσης. Σκοπός της ομάδας, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος ο Μαυρομμάτης, ήταν «η διεκδίκηση της διαφάνειας του καλλιτεχνικού έργου, δηλαδή πώς θα είναι άμεσοι και αναγνωρίσιμοι οι τρόποι λειτουργίας του», ώστε με τη σειρά του να γίνεται άμεσα κατανοητό το μήνυμα του έργου τέχνης, χωρίς διφορούμενες έννοιες, και «αυτό που λέγεται αυτό να εννοείται, ώστε να μην συσκοτίζεται το κοινό»¹⁴⁸.

Σύμφωνα με τον Μαυρομμάτη, ο θεωρητικός λόγος που παράγεται δεν αφορά σε μια ρεαλιστική απεικόνιση του κόσμου, αντιθέτως, οι *Διαδικασίες / Συστήματα* προσπαθούν να εντοπίσουν τους τρόπους ή τις συνθήκες προσέγγισης και κατανόησης των εικόνων, μέσα από την παραδοχή ότι μια καλλιτεχνική πρόταση είναι αλληλένδετη με τους όρους κάτω από τους οποίους πραγματοποιείται, ενώ η θεωρητική πλαισίωση συνιστά την άμεση συνέπειά της. Οι *διαδικασίες* εκφράζουν τους μηχανισμούς της καλλιτεχνικής λειτουργίας, και τα *συστήματα* ορίζουν το πλαίσιο, μέσα στο οποίο εντάσσονται οι λειτουργίες αυτές. Η αναγωγή του καλλιτεχνικού έργου στους τρόπους με τους οποίους παράγεται (διαδικασίες) και τους τρόπους με τους οποίους γίνεται αντιληπτό (συστήματα), από τη μια εξηγεί τον πολύπλευρο χαρακτήρα των εργασιών και από την άλλη, προσφέρει τη δυνατότητα «ανάπτυξης νέων θεωρητικών αναλύσεων και νέων τρόπων ανάγνωσης της αναλυτικής θεωρίας μέσα από τις προκύπτουσες σχέσεις μεταξύ διαδικασιών και συστημάτων». Συνεπώς, δίνεται έμφαση στη διαφάνεια της διαδικασίας παραγωγής του έργου τέχνης, η οποία απέχει από αισθητικά, οπτικά κριτήρια πρόσληψης του έργου¹⁴⁹.

Ο ίδιος ο Μαυρομμάτης πιστεύει ότι στην Ελλάδα υπήρχαν εκδηλώσεις καλλιτεχνών που δεν ήταν πλαισιωμένες από ένα συγκεκριμένο πλαίσιο θεωρίας και έρευνας. Στον κατάλογο της έκθεσης

¹⁴⁶ Στο τεύχος: 7/1976 του εκδότη Ορέστη Β. Δουμάνη

¹⁴⁷ Βλ. Εφημερίδες: *Το Βήμα*, *Η Καθημερινή*, *Τα πολιτικά θέματα*, *Θέματα χώρου και τεχνών*, *Η συνέχεια*, *Σημείες*, όπου παρουσίαζε το έργο καλλιτεχνών όπως ο Τάκης, ο Κανιάρης, Κεσσανλής, ο Θόδωρος κ.α.

¹⁴⁸ Σταμάτης Σχιζάκης «Συνέντευξη του Εμμανουήλ Μαυρομμάτη», στο Χριστόφορος Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας, Κριτική και τέχνη*, τχ. 4, ΑΙΣΑ Ελλάς, Αθήνα 2011, σσ. 23-24

¹⁴⁹ Εμμανουήλ Μαυρομμάτης: «Διαδικασίες-Συστήματα», *Θέματα χώρου και τεχνών*, Τχ.7, 1976, σσ. 141-146

προσδιορίζονται το ερμηνευτικό πλαίσιο προσέγγισης της ομάδας και των κοινών κατευθύνσεων των μελών της. Σύμφωνα με τον επιμελητή, δινόταν περισσότερο έμφαση στη διαδικασία παραγωγής του έργου τέχνης και στους κανόνες και στα συστήματα που το διέπουν, παρά στις μορφολογικές συγγένειες των έργων των συμμετεχόντων, και ως εκ τούτου, προέκυπτε η ανάγκη για μια θεωρητική πλαισίωση της έκθεσης. Συνεπώς, το ενδιαφέρον φαίνεται να μετατοπίζεται από το παραγόμενο καλλιτεχνικό έργο, στη γενεσιουργό δύναμη παραγωγής του. Οι συνθήκες, οι μέθοδοι και η διαδικασία δημιουργίας άρχιζαν να γίνονται θεμελιωτικός και συστατικός όρος του έργου. Στο σημείο αυτό, δεν έχει σημασία μόνο τι λέει μια εικόνα ως περιεχόμενο, αλλά ο τρόπος με τον οποίον το λέει, δηλαδή ο συλλογισμός της¹⁵⁰. Στο έργο του Γιάννη Μίχα για παράδειγμα, το οποίο έφερε επιρροές από τον ρωσικό κονστρουκτιβισμό και τη γεωμετρική οργάνωση του χώρου, αντικαθίσταται η ψευδαισθητικότητα της ζωγραφικής επιφάνειας, μέσα από κατασκευές που δημιουργούσε στον χώρο από λωρίδες παρατιθέμενων κύκλων και τετραγώνων. Η διαδικασία στο έργο του εντοπίζεται στη μετάβαση από τη ζωγραφική επιφάνεια, στο άνοιγμα του έργου του στον χώρο, μέσα από τη λογική της εγκάρσιας τομής και της ευκλείδειας γεωμετρίας¹⁵¹. Αντίστοιχα, τα έργα που παρουσίασε η Μπία Ντάβου προέκυπταν από την έρευνά της στα ηλεκτρονικά κυκλώματα, των οποίων χρησιμοποιεί σύμβολα και παρουσιάζει σε πλάκες¹⁵². Συνεπώς, το εικαστικό αποτέλεσμα δεν εντοπίζεται μόνο στο παραγόμενο έργο, αλλά και στην ερευνητική προεργασία του, δηλαδή στη διαδικασία μέσα από την οποία παρήχθη. Η διαφάνεια της διαδικασίας παραγωγής όπως προβάλλεται, κατά τον Μαυρομμάτη συνιστούσε πρωταρχικό αίτημα.

Επιπλέον, η σύνδεση της καλλιτεχνικής θεωρίας και πρακτικής αντιμετωπιζόταν ως δύο άξονες αλληλοεξαρτώμενοι και αλληλοτροφοδοτούμενοι για την τελική διαμόρφωση του εικαστικού έργου. Επίσης, ο τεχνοκριτικός κατόρθωσε να εισάγει μια αναλυτική αντίληψη τόσο ως προς τη θεωρητική της προσέγγιση, όσο και ως προς την καλλιτεχνική πράξη καθ' εαυτή. Η αναλυτική αντίληψη παρουσιάστηκε ως μέθοδος ερμηνείας και ταυτόχρονα ως αντικείμενο της εικαστικής γλώσσας. Τέλος, όπως θα αναφερθεί και παρακάτω, επρόκειτο για μια κριτική τοποθέτηση των έργων των καλλιτεχνών σε ένα πλαίσιο αναζητήσεων στον διεθνή και ευρωπαϊκό χώρο και ιδιαίτερα στη Γαλλία, τον τόπο γνωριμίας και αλληλεπίδρασης της ομάδας αυτής¹⁵³.

¹⁵⁰ Εμμανουήλ Μαυρομμάτης: «Γιάννης Μίχας, Εισαγωγικές παρατηρήσεις στο έργο του», Αναγνώσεις, *Αυγή*, 15/11/20 http://avgι-anagnoseis.blogspot.com/2020/11/blog-post_11.html, 20/1/21

¹⁵¹ Ο.π.

¹⁵² Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 96

¹⁵³ Τίνα Πανδή, «Η θεωρητική διαμόρφωση της ομάδας Διαδικασίες / Συστήματα (1975-1976) και ο γαλλικός τεχνοκριτικός λόγος γύρω στα 1970», <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=1629>, 28/10/21

ΕΠΙΡΡΟΕΣ

Η διακοπή και η ασυνέχεια με οποιαδήποτε εικαστική παράδοση, όπως ισχυριζόταν ο επιμελητής, οφειλόταν στην επανατοποθέτηση των δεδομένων της ζωγραφικής, βάσει της αρχικής τους προέλευσης και της αναλυτικής παρακολούθησης της ανάπτυξής τους, μιας γενικότερης στροφής των σύγχρονων τάσεων στην τέχνη. Επρόκειτο δηλαδή για μια συνολικότερη αναθεώρηση της επιτέλεσης της καλλιτεχνικής εργασίας στο πλαίσιο μιας γενικότερης θεωρίας στη σύγχρονη τέχνη σχετικά με την προέλευση του καλλιτεχνικού έργου¹⁵⁴.

Η αναφορά του Μαυρομμάτη όσον αφορά στη διακοπή και την ασυνέχεια με την ιστορία της εικαστικής πρακτικής, δεν κρίνεται ιδιαίτερα βάσιμος, καθότι ούτε συνέβη κάποια ρήξη με το παρελθόν, ούτε η Ελλάδα βίωσε τις σύγχρονες τάσεις της τέχνης ως ρήξη με τον μοντερνισμό, όπως χαρακτηριστικά συνέβη στο δυτικό μοντέλο. Η Ελλάδα ήρθε σε επαφή με τον δυτικό μοντερνισμό με εντελώς διαφορετικούς όρους, και σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη. Το σημαντικό όμως είναι ότι η ομάδα αυτή φαίνεται να λαμβάνει υπόψη τις νέες τάσεις της τέχνης, έστω σε μια μορφολογική συνάφεια –καθότι το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, όπως συνέβη και στην περίπτωση του μοντερνισμού, έτσι και μεταπολεμικά– διέφερε αρκετά από τα διεθνή καλλιτεχνικά πρότυπα. Οι καταβολές των συμμετεχόντων καλλιτεχνών, όπως και του ίδιου του Μαυρομμάτη, μοιάζουν επηρεασμένες από καλλιτεχνικά ρεύματα που προηγούνταν της εποχής εκείνης, όπως ο ρωσικός κονστρουκτιβισμός, η συμβολή του οποίου ήταν καθοριστική για τη μελλοντική πορεία της τέχνης και το άνοιγμα του καλλιτεχνικού έργου στον τρισδιάστατο πραγματικό χώρο¹⁵⁵, ή και ρεύματα που λάμβαναν χώρα την ίδια εποχή με τη δράση της ομάδας, όπως η γεωμετρική τέχνη, η εννοιολογική τέχνη, τα περιβάλλοντα και οι παρεμβάσεις στον χώρο. Ο ίδιος υποστηρίζει, κάπως γενικόλογα θα έκρινε κανείς, ότι τέτοιου είδους προτάγματα ήταν αποτέλεσμα των σύγχρονων μορφών τέχνης που επικρατούσαν εκείνη την εποχή στην Ευρώπη, όπως ο Νέος Ρεαλισμός και η θεωρητική πλαisiώσή του από τον τεχνοκριτικό Pierre Restany, η οπτικοκινητική τέχνη, η μηχανική τέχνη, η αναβίωση των θεωριών του Marcel Duchamp, οι Fluxus, ο νέο-ντανταϊσμός, ο μινιμαλισμός, η εννοιολογική τέχνη, η arte povera, τα περιβάλλοντα¹⁵⁶.

Οι επιρροές του Μαυρομμάτη από τις σπουδές του στο Παρίσι και των τάσεων που επικρατούσαν εκεί την εποχή εκείνη μοιάζουν αρκετά εμφανείς στην έκθεση. Το Παρίσι, που φερόταν ως μητρόπολη της τέχνης ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, όπως και μετά τον ΒΠΠ', παρότι τα φώτα σε ένα μεγάλο ποσοστό μεταπολεμικά στράφηκαν στις ΗΠΑ, υπήρξε πόλος έλξης καλλιτεχνών και

¹⁵⁴ Εμμανουήλ Μαυρομμάτης: «Διαδικασίες-Συστήματα», *Θέματα χώρου και τεχνών*, 7/1976, σσ. 141-146

¹⁵⁵ Amy Demsey, *Styles, Schools and Movements*, London Thames & Hudson, 2002, σ. 106

¹⁵⁶ Συνέντευξη του Εμμανουήλ Μαυρομμάτη στον Σταμάτη Σχιζάκη, στο Χριστόφορος, Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της Επιμέλειας, Κριτική και τέχνη*, τχ. 4, ΑΙCΑ Ελλάς, Αθήνα 2011, σ. 24 και Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, «Τα σπουδαστικά χρόνια στο Παρίσι (1960 – 1970) και οι τάσεις στην τεχνοκριτική και τη θεωρία της τέχνης», <https://www.blod.gr/lectures/ta-spoudastika-hronia-sto-parisi-1960-1970-kai-oi-taseis-stin-tehnokritiki-kai-ti-theoria-tis-tehnikis>, 10/10/2018

επιστημόνων από όλα τα μέρη του κόσμου. Ανάμεσά τους ήταν και έλληνες τεχνοκριτικοί και ιστορικοί της τέχνης, όπως οι Άγγελος Γ. Προκοπίου, Ελένη Βακαλό, Τώνης Σπητέρης, μεταξύ αυτών και ο Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, κ.ά., οι οποίοι σπούδασαν κοντά σε σημαντικούς δασκάλους (Jean Laude, Pierre Francastel, Roland Barthes, Pierre Vilar κ.ά.), παρακολουθούσαν τις ζυμώσεις γύρω από τη θεωρία και την ιστορία της τέχνης, και επιχειρούσαν να μεταφέρουν στα ελληνικά τεκταινόμενα τις νέες ιδέες και τους κριτικούς κανόνες, τις θεωρίες, τις μεθόδους και τα επιστημονικά παραδείγματα που αφομοίωσαν στο Παρίσι¹⁵⁷.

Ο Μαυρομμάτης είχε λάβει υποτροφία από τη Γαλλική Πρεσβεία που του δόθηκε μέσω του Γαλλικού Ινστιτούτου της Αθήνας, σπούδασε στο Παρίσι αρχικά κοινωνιολογία στην *École Pratique des Hautes Études*, και κατόπιν αρχαιολογία και ιστορία της τέχνης στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης στο *Institut d'Art*, επιδιώκοντας να κατανοήσει τις απαρχές της τέχνης μέσα από την ιστορία, καθώς πίστευε πως έτσι θα αποκτούσε τις βάσεις για να κατανοήσει και τη σύγχρονη τέχνη¹⁵⁹. Δεδομένου ότι στην αρχαία ελληνική τέχνη, και πιο συγκεκριμένα στην αρχαία ελληνική γλυπτική, υπήρχε μια πολύ συγκεκριμένη δομή, θα μπορούσε να αιτιολογηθεί αυτή η ανάγκη για κατανόηση της δομής αυτής των πραγμάτων.

Στα τέλη του 1960, επηρεάστηκε επίσης θεωρητικά από τον γάλλο καθηγητή Olivier Revault d'Allonnes που ισχυριζόταν πως «Η αισθητική δεν έχει καμία σχέση με την τέχνη», και ότι «το έργο δεν είναι απλώς μια έκφραση, αλλά μια κατασκευή συναρτήσεων από γεγονότα», και πρότεινε τον σεβασμό του ίδιου του αντικειμένου και τη λιγότερη δυνατή εξάρτηση από προ-εγκατεστημένες θεωρητικές προβολές¹⁵⁸. Πρόκειται για μια θεωρία, την οποία ο ίδιος υποστηρίζει μέχρι σήμερα, πιστεύοντας πως η καλλιτεχνική διαδικασία, πέραν της θεωρητικής της σύστασης, δεν είναι απλώς μια έκφραση, αλλά ένα σύνολο αλληλένδετων γεγονότων. Εξίσου σημαντικές θεωρεί ο Μαυρομμάτης τις νέες μεθοδολογικές κατευθύνσεις των επιστημών της εποχής, που αναδείκνυαν τις αντιστοιχίες και τις ανταποκρίσεις των συστημάτων διαφορετικών επιστημονικών κλάδων, με τρόπο που να αναγνωρίζονται τα περάσματα από τη μία μεθοδολογία στην άλλη¹⁵⁹. Επιπλέον, ιδιαίτερη επιρροή άσκησαν στον Μαυρομμάτη τα μαθήματα του Jean Cassu στην *École Pratique des Hautes Études*, στα οποία αφιερώθηκαν πολλές διαλέξεις σχετικά με τις προσεγγίσεις των συστημικών θεωριών. Παράλληλα, είχε λάβει υπόψη τα πρώτα κείμενα μινιμαλιστών καλλιτεχνών όπως οι Donald Judd, Frank Stella, Mel Bochner, –δηλαδή καλλιτεχνών, που για πρώτη φορά στη νεότερη καλλιτεχνική

¹⁵⁷ Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Έλληνες κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης στο Παρίσι, 1945-1975 – Εισαγωγή», <https://www.blod.gr/lectures/ellines-kritikoi-kai-istorikoi-tis-tehnis-sto-parisi-1945-1975-eisagogi/>, 29/7/2019

¹⁵⁹ Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, Βάσια Καρκαγιάννη-Καραμπελιά, Λίνα Τσίκουτα-Δειμέζη, «Τα σπουδαστικά χρόνια στο Παρίσι (1960 – 1970) και οι τάσεις στην τεχνοκριτική και τη θεωρία της τέχνης», Διοργάνωση: Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών (EFA) σε συνεργασία με το Μουσείο Μπενάκη και το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών-ΙΤΕ, Blod: <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=1631>, 10/10/2021

¹⁵⁸ Ο.π.

¹⁵⁹ Ο.π.

ιστορία είχαν πραγματοποιήσει καλλιτεχνικές μεταπτυχιακές σπουδές και αντιμετώπιζαν το αντικείμενο ως συστημική διαδικασία των ιδεών και όχι απλώς ως αυθαίρετη καλλιτεχνική έκφραση. Την περίοδο του 1970 παρατηρείται μια γενικότερη στροφή προς τη θεωρία των συστημάτων, με αντιπροσωπευτικό το βιβλίο του Ludwig von Bertalanffy *Théorie générale des systèmes* (*Γενικές θεωρίες των συστημάτων*), καθώς και το βιβλίο του Marcelin Pleynet *Système de la peinture* (*Σύστημα ζωγραφικής*). Σύμφωνα με την ιστορικό τέχνης Τίνα Πανδή, ο Jean Claire επίσης επηρέασε με το βιβλίο του *Art en France: Une nouvelle génération*, που κυκλοφόρησε το 1972 και πρότεινε ένα διάγραμμα με μια τυπολογία των σύγχρονων τάσεων τις οποίες διέκρινε σε τέσσερις κατηγορίες: το φανταστικό, την εικόνα, τη συμπεριφορά, και τέλος, το «υποστήριγμα»¹⁶⁰. Στην τελευταία κατηγορία, μεταξύ άλλων συμπεριλαμβάνει και τη γαλλική καλλιτεχνική ομάδα *Supports / Surfaces* (*Υποστήριγμα / Επιφάνεια*). Βασικός θεωρητικός άξονας της ομάδας *Supports / Surfaces*, ήταν η αμφισβήτηση των παραδοσιακών μορφών του έργου τέχνης, το οποίο προσλαμβάνεται ως αντικείμενο γνώσης και υλικό υπόστρωμα μιας θεωρητικής διαδικασίας. Το έργο τέχνης εν προκειμένω, γίνεται το ίδιο ο ορισμός του ή το «έργο αφηγείται την ίδια του τη δημιουργία», σύμφωνα με τον Todorov, τον οποίο επικαλείται ο Claire στην εισαγωγή του βιβλίου του. Η θεώρηση του έργου ως προϊόντος ανάλυσης της διαδικασίας και των συνθηκών παραγωγής του, αλλά και των υλικών του συστατικών, παραπέμπουν σε αντιστοιχίες με το θεωρητικό υπόβαθρο όπως διαμορφώνεται στη συνέχεια από την ελληνική εκδοχή της ομάδας *Διαδικασίες / Συστήματα*¹⁶¹.

Η Πανδή στην παρουσίασή της για τη διαμόρφωση της ομάδας *Διαδικασίες / Συστήματα*, αναφέρεται επίσης στον ιστορικό τέχνης Richard Leeman και στο βιβλίο του *Le Critique, l'Art et l'Histoire: De Michel Ragon à Jean Clair*, στο οποίο τοποθετεί την «αλλαγή παραδείγματος και την επιστημολογική τομή έως τη δεκαετία του 1970, ως μετάβαση που τελείται από τον υπαρξισμό και τη φαινομενολογία, στη στρουκτουραλιστική σκέψη, από το βάθος στην επιφάνεια, από την αναζήτηση του υποκειμένου στον αποκλεισμό του»¹⁶². Πράγματι, θα εντόπιζε κανείς αναλογίες της θεωρίας της ομάδας *Διαδικασίες / Συστήματα* με τη στρουκτουραλιστική ανάλυση και πώς αυτή επηρέασε την ομάδα από την έμφαση στο ίδιο το άτομο που χαρακτηρίζει και τον υπαρξισμό, το ενδιαφέρον

¹⁶⁰ Τίνα Πανδή, «Η θεωρητική διαμόρφωση της ομάδας *Διαδικασίες / Συστήματα* (1975-1976) και ο γαλλικός τεχνοκριτικός λόγος γύρω στα 1970», <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=1629>, 28/10/18

¹⁶¹ Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να γίνει μια σύντομη αναφορά στην τεχνοκριτική δραστηριότητα, της δεκαετίας του 1970 με σημαντικές μορφές τον Jean Clair και τον Marcelin Pleynet. Ο Pleynet που συνδέθηκε ως θεωρητικός και κριτικός με την ομάδα *Supports / Surfaces* εκδίδει το 1971 μια ανθολογία κειμένων (που επανεκδίδεται το 1977) με τίτλο “L’enseignement de la peinture” και “Les systèmes de la peinture”. Στο βιβλίο του χαράσσει μια γενεαλογία καλλιτεχνικών πραγματώσεων του πρώτου μισού του 20ού αιώνα που διατρέχει τα έργα του Matisse, του Mondrian, κονστρουκτιβιστών καλλιτεχνών και της Σχολής Bauhaus, υπό το πρίσμα ενός συστήματος θεώρησης της ζωγραφικής ως αντικειμένου γνώσης, προσέγγιση η οποία θα ασκήσει σημαντική επίδραση στους καλλιτέχνες της ομάδας *Supports / Surfaces*. Οι μελέτες αυτές έτειναν να δείξουν μέσα από μια διπλή κίνηση, της πρωτοβουλίας και της υποχώρησης, την αναλυτική χειρονομία που ωθεί τον μοντέρνο καλλιτέχνη σε μια διαδικασία που δημιουργεί ένα σύστημα. Βλ. Τίνα Πανδή, ό.π.

¹⁶² Πανδή, Ό.π.

μετατοπίζεται στο άτομο ως μέρος ενός όλου, σύμφωνα με τη θεωρία του στρουκτουραλισμού. Αντίστοιχα με το άτομο, εν προκειμένω, η διαδικασία παραγωγής ενός έργου τέχνης, συνιστά μέρος του συνολικότερου συστήματος.

Με αφορμή την 9η Μπιενάλε Παρισιού 1975, ο Μαυρομάτης έγραψε στο περιοδικό *Πολιτικά θέματα*: «Εξάλλου στον χώρο της εννοιολογικής τέχνης ανταποκρίνονται δύο άλλες καλλιτεχνικές τάσεις που απασχολούνται με το ερώτημα των συνθηκών της καλλιτεχνικής εργασίας, είναι η τέχνη της διαδικασίας και η συστηματική τέχνη. Η τέχνη της διαδικασίας αναλύει την καλλιτεχνική εργασία στις φάσεις της κατασκευής της, η συστηματική τέχνη τα συστήματα στα οποία υπάγονται οι διαδικασίες. Στην Ελλάδα, συνεχίζει, δημιουργήθηκε τελευταία μια ομάδα, οι *Διαδικασίες / Συστήματα*, που ενδιαφέρονται γι' αυτά τα προβλήματα. Η φετινή Μπιενάλε του Παρισιού, έδωσε ένα γενικό πλαίσιο αυτών των σύγχρονων αναζητήσεων»¹⁶³. Οι προβληματισμοί της ομάδας *Διαδικασίες / Συστήματα* πράγματι λοιπόν, παρουσιάζουν ως έναν βαθμό αντίστοιχους θεωρητικούς και καλλιτεχνικούς προβληματισμούς που επικρατούσαν στο Παρίσι στις αρχές του 1970.

Η ΤΕΧΝΟΚΡΙΤΙΚΗ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ

Στην έκθεση *Διαδικασίες / Συστήματα* παρουσιάστηκαν εικαστικές τάσεις που δεν μπορούσαν να γίνουν άμεσα κατανοητές από το ελληνικό κοινό, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και η Ελένη Βακαλό γράφοντας χαρακτηριστικά: «Για να βρουν αυτή την αναγνώριση χρειάστηκε βέβαια χρόνος. Στην αρχή οι προσπάθειες σ' αυτή την κατεύθυνση όχι μόνο μας ξένιζαν, αλλά αυτόματα τις τοποθετούσαμε εκτός τέχνης, χωρίς ελπίδα οποιασδήποτε επαφής με το κοινό»¹⁶⁴. Ο Ξαγοράρης, για παράδειγμα, παρουσίασε στην έκθεση έργα επεξεργασμένα σε ηλεκτρονικό υπολογιστή, καθώς τα νέα μέσα είχαν αρχίσει να του παρέχουν τη δυνατότητα τέτοιας ακρίβειας που θα ήταν ανέφικτη χωρίς τη χρήση τους¹⁶⁵. Ο Δημήτρης Φατούρος, το 1971 έγραψε για το έργο του Ξαγοράρη «Απ' όσο ξέρω, είναι ο πρώτος Έλληνας καλλιτέχνης που με συστηματικό τρόπο και συνέπεια χρησιμοποιεί πραγματικά τα μαθηματικά, σαν μέθοδο κατασκευής του έργου ή σαν ερεθίσματα για έργα οπτικής οργανώσεως για να μην τα ονομάσουμε και σωστά, ζωγραφική ή γλυπτική ή κάτι τέτοιο»¹⁶⁶. Σε τέτοιου είδους τοποθετήσεις, διαφαίνεται η ανάγκη προσδιορισμού των νέων εικαστικών τάσεων, παρότι ακόμη συναντάται αμηχανία στην κατάταξή τους –μια ανάγκη που συναντάται και στο διεθνές γίγνεσθαι, για έργα τέχνης που δύσκολα πλέον μπορούσαν να ενταχθούν στις ήδη υπάρχουσες

¹⁶³ Πανδή, «Η θεωρητική διαμόρφωση της ομάδας Διαδικασίες / Συστήματα..», Ό.π.

¹⁶⁴ Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, τ.4: Μετά την αφαίρεση*, Αθήνα, Κέδρος, 1981-1985, σ. 26

¹⁶⁵ Παντελής Ξαγοράρης, *Μετασχηματισμοί: δομές και μεσότητες στην τέχνη*, (κατ. έκθ.), Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1996

¹⁶⁶ Παντελής Ξαγοράρης, (κάτ. έκθ.), Αθήνα, Ινστιτούτο Γκαίτε, 1971

κατηγορίες, όπως «ζωγραφική, γλυπτική ή αρχιτεκτονική», αλλά είναι κάτι άλλο¹⁶⁷. Ως αποτέλεσμα, είχε προκύψει η ανάγκη προσδιορισμού των νέων εικαστικών ειδών, και ως εκ τούτου να αποδοθούν νέοι όροι και ορισμοί, ένα εγχείρημα στο οποίο όφειλαν να συμβάλλουν και οι τεχνοκριτικοί της εποχής.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, παρατηρείται πως η συγκρότηση της ομάδας υπαγορεύεται από την ανάγκη θεωρητικής υποστήριξης νέων καλλιτεχνικών πρακτικών που αναδύονται στις αρχές της δεκαετίας του 1970 και στην Ελλάδα. Εξαιτίας της έλλειψης ενός θεωρητικού κανόνα προσέγγισης μη παραστατικών ζωγραφικών έργων, η απόπειρα μιας ομαδοποίησης και μιας συστηματικής κριτικής ανάλυσής τους, φαίνεται να αποτελεί το βασικό εγχείρημα του Μαυρομάτη¹⁶⁸. Η Βεατρίκη Σπηλιάδη σε άρθρο της στην *Καθημερινή*, έγραφε χαρακτηριστικά για τους καλλιτέχνες: «Απομυθοποιούν τη διαδικασία παραγωγής του έργου τέχνης»¹⁶⁹. Η κριτική της εποχής στάθηκε αρκετά καχύποπτα απέναντι στην έκθεση. Η Βεατρίκη Σπηλιάδη σε άρθρο της στο *Χρονικό*¹⁷⁰, θεωρεί πως η έκθεση όχι μόνο δεν ανατρέπει το θεσμικό πλαίσιο, αλλά αντιθέτως αφομοιώνεται από αυτό, δεδομένου ότι παρουσιάζεται σε μια γνωστή αίθουσα τέχνης, και άρα, «δεν είχε ως στόχο την ανατροπή κάποιου καλλιτεχνικού κατεστημένου». Ωστόσο, παρότι η έκθεση γίνεται στον ιδιωτικό χώρο μιας αίθουσας τέχνης, χρειάζεται να αναλογιστεί κανείς ότι στη δεκαετία του 1970 οι αίθουσες τέχνης και τα ξενόγλωσσα Ινστιτούτα ήταν οι κύριοι χώροι που φιλοξενούσαν και πρόβαλλαν τις τάσεις της σύγχρονης τέχνης, οπότε δεν κρίνεται εύλογο να αναζητούνται εξωθεσμικές προσπάθειες για την ανάδειξη των νέων εικαστικών τάσεων της χώρας. Σε συνέχεια του άρθρου της, η Σπηλιάδη εντοπίζει την αξία της έκθεσης στη συστηματοποίηση και τη θεωρητική επένδυση των έργων των καλλιτεχνών ως ομάδα με κοινές αισθητικές αρχές.

Αντίθετα, ο Γιώργος Πετρήs πιστεύει ότι μεγάλο πλήθος των έργων του 1976 δεν ανήκουν σε μία μόνο κατηγορία, όπως ήταν για παράδειγμα, η «βυζαντινή τέχνη» που ακολουθούσε κάποιους συγκεκριμένους κανόνες αναπαράστασης. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσει και την ομάδα *Διαδικασίες / Συστήματα* που, όπως υποστηρίζει, παρουσίασε «ιδέες για έργα»¹⁷¹. Σε άρθρο του στο περιοδικό *Αντί*¹⁷², αναγνωρίζει ότι τα έργα έχουν κάποια σύνδεση με τις σύγχρονες ευρωπαϊκές μορφολογικές αναζητήσεις, όμως δεν κατανοεί τον λόγο που τα έργα αυτά παρουσιάζονται σε μια κοινή θεματική

¹⁶⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα, που καθρεφτίζει την αμηχανία της εποχής και την ανάγκη για νέα ορολογία, συνιστά το άρθρο της Rosalid Krauss για τη γλυπτική διευρυμένου πεδίου, παρατηρώντας ότι στη μεταπολεμική αμερικανική τέχνη, η έννοια της ζωγραφικής και της γλυπτικής στο πλαίσιο της χειραγώγησης έχουν διαστρεβλωθεί, και συχνά παρουσιάζουν μεγάλη ελαστικότητα στον τρόπο που ορίζονται, περιλαμβάνοντας σχεδόν τα πάντα. Rosalid Krauss, "Sculpture in the expanded field", October τ.8, άνοιξη 1979 σσ. 30-44 και Hal Foster (Επιμ.), *The Anti-Aesthetic: Essays in postmodern culture*, Νέα Υόρκη, *The New Press*, 1998, σσ. 35-47

¹⁶⁸ Πανδή, Ό.π.

¹⁶⁹ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «7 καλλιτέχνες στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών», *Η Καθημερινή*, 15/2/76

¹⁷⁰ *Χρονικό* '76, τχ. 6, 1976, σ. 141

¹⁷¹ Γ. Πετρήs, «Μια γενική ανασκόπηση του 1976», *Χρονικό* '76, τχ. 6, 1976, σ. 137

¹⁷² Γ. Πετρήs, *Αντί*, τχ. 41, Μαρ. 1976, σ. 52

ενότητα με ενιαίο τίτλο. Οι όροι «διαδικασίες-συστήματα», υποστηρίζει, και σωστά, σημαίνουν τρόπους κατασκευής και «κατάρτιση συστημάτων από τα αποτελέσματα», έννοιες που θεωρεί ότι ισχύουν σε όλες τις μορφές καλλιτεχνικής παραγωγής.

Σύμφωνα με τα παραπάνω και εντοπίζοντας τις επιρροές του Μαυρομμάτη, παρατηρείται έντονο ενδιαφέρον την εποχή εκείνη γύρω από τις έννοιες των διαδικασιών και των συστημάτων. Ο Harold Rosenberg, για παράδειγμα, στο άρθρο του “The American Action Painters”, είχε υποστηρίξει πως η διαδικασία παραγωγής του έργου ήταν πιο σημαντική από το ίδιο το έργο τέχνης. Στο έργο του Pollock, ο καμβάς ήταν το πεδίο δράσης όπου το γεγονός – ο τρόπος με τον οποίο «ζωγράφιζε», ήταν σημαντικότερος από το τελικό οπτικό αποτέλεσμα του καμβά¹⁷³. Με την εμφάνιση της εννοιολογικής τέχνης, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, η ιδέα και η διαδικασία παραγωγής ενός έργου τέχνης υπερίσχυσαν της παραγωγής του ίδιου του αντικειμένου. Άρα, πράγματι ως έναν βαθμό οι διαδικασίες στις οποίες αναφέρεται ο τεχνοκριτικός, θα μπορούσαν να βρουν έρεισμα στις εννοιολογικές πρακτικές. Ωστόσο, όταν γίνεται λόγος για διαφάνεια στη διαδικασία παραγωγής του έργου τέχνης, αναρωτιέται κανείς, εάν μπορεί πράγματι μια τέτοια θεωρία να αναφέρεται σε όλα τα είδη της τέχνης και με τι όρους, ή εάν αφορά κυρίως στην εννοιολογική τέχνη, όπου η διαδικασία σύλληψης του έργου –δηλαδή η ιδέα– έχει μεγαλύτερη σημασία από το ίδιο το αντικείμενο, κι επιπλέον ο λόγος –δηλαδή η γραφή–, που συνοδεύει συχνά το έργο τέχνης, καθιστά πιο διαφανή τη διαδικασία μέσα από την οποία παρήχθη.

Ωστόσο, οι «διαδικασίες-συστήματα» συνιστούν έναν όρο αρκετά ευρύ και γενικευμένο, που με τον τρόπο που εφαρμόζεται από τον Μαυρομμάτη, θα μπορούσε να συμπεριλάβει πολλά, εάν όχι όλα, τα έργα της μεταπολεμικής περιόδου. Μάλιστα, όπως θα φανεί σε επόμενες εκθέσεις του, δύο εκ των οποίων αναφέρονται συνοπτικά παρακάτω ως αντιπαραβολή στις *Διαδικασίες / Συστήματα*, σε αυτή τη λογική ο ίδιος δεν κατατάσσει μονάχα έργα της νεότερης μεταπολεμικής περιόδου, αλλά τη εφαρμόζει αυτή τη θεωρία σε κάθε έργο τέχνης, μια πρακτική που ακολουθεί μέχρι σήμερα. Παρότι οι επιρροές που λαμβάνει ο Μαυρομμάτης από τις σπουδές του είναι από ποικίλους επιστημονικούς κλάδους των ανθρωπιστικών επιστημών, όπως η φιλοσοφία, η κοινωνιολογία, η ιστορία της τέχνης, εν τέλει, η θεωρία που αναπτύσσει περί διαδικασιών και συστημάτων, είναι αρκετά δυσνόητες, όχι μόνο για το ευρύ κοινό, αλλά και για έναν σύγχρονο μελετητή. Πρόκειται για θεωρίες αρκετά γενικευμένες, όπως και αρκετά ασαφείς, ως προς τα έργα που εν τέλει, περικλείουν ή αποκλείουν.

Παρά ταύτα, όσο αόριστη κι αν μοιάζει η θεωρία που αναπτύσσει ο Μαυρομμάτης περί διαδικασιών και συστημάτων, διαφαίνεται ως ο πρώτος θεωρητικός στην Ελλάδα που τολμά να οργανώσει μια έκθεση με έργα αρκετά σύγχρονα για την εποχή στη χώρα, και να πλαισιώσει την έκθεση. Παρατηρείται ότι η ανάλυση του εννοιολογικού πλαισίου της ομάδας θίγει ζητήματα που

¹⁷³ Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, Art News Δεκ. 1952, ανατύπωση στο Charles Harisson / Paul Wood (Επιμ.), *Art in Theory, 1900-1990*, Οξφόρδη και Κέμπριτζ (ΜΑ), Blackwell, 1992, σ. 581

απασχολούν εν γένει, τους καλλιτέχνες και τους τεχνοκριτικούς της εν λόγω χρονικής περιόδου, όπως είναι η κριτική πρόσληψη των ιδεών στο πεδίο της τέχνης και της θεωρίας, σε μια περίοδο που η μελέτη της ιστοριογραφίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής είναι ελλιπείς και σποραδικές. Παρά τη βραχύβια διάρκειά της και τον περιορισμένο δημόσιο χαρακτήρα της, η ομάδα αυτή συνιστά μοναδικό παράδειγμα καλλιτεχνικής ομάδας στη δεκαετία του 1970, που συγκροτείται με την ενεργό εμπλοκή ενός τεχνοκριτικού¹⁷⁴. Τέλος, εξίσου σημαντικό είναι ότι η έκθεση αυτή νομιμοποιεί την ανάγκη για μια θεωρητική πλαισίωση του έργου τέχνης και την ανάγκη ύπαρξης ενός διαμεσολαβητή (mediator), ώστε η σύγχρονη τέχνη να μπορέσει να γίνει πιο άμεσα κατανοητή από το κοινό. Συνεπώς, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο ρόλος του Μαυρομμάτη πράγματι συνιστά μια προδρομική έκφραση του επιμελητή-auteur για τα ελληνικά δεδομένα. Οι σπουδές του στην αρχαιολογία και στην ιστορία της ελληνικής τέχνης, όπως και οι σπουδές του στη Σχολή Μουσειολογίας του Λούβρου, του έδωσαν κάποιες βασικές προσλαμβάνουσες για να ασχοληθεί με την επιμέλεια εκθέσεων, παράλληλα με την άσκηση της τεχνοκριτικής του δραστηριότητας.

Η ΕΚΘΕΣΗ *ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ, 1978 ΚΑΙ 1979*

Λίγα χρόνια αργότερα, σε παρόμοιο –θεωρητικό τουλάχιστον πλαίσιο– προσπάθησε να κινηθεί ο Μαυρομμάτης, ωστόσο όχι με την αντίστοιχη συνέπεια και συνοχή, όπως συνέβη στην έκθεση *Διαδικασίες / Συστήματα*, παρουσιάζοντας την έκθεση *Εικόνες της ελληνικής τέχνης*, η οποία έλαβε χώρα στο Ζάππειο το 1978 (18-30 Οκτωβρίου), με τη στήριξη της Εθνικής Πινακοθήκης¹⁷⁵. Σύμφωνα με το εισαγωγικό κείμενο, ο κύριος στόχος της έκθεσης ήταν ιστοριογραφικός. Σκοπός ήταν να παρουσιαστεί μια διαδρομή στις τάσεις των ελλήνων καλλιτεχνών, ξεκινώντας από την αφαίρεση ως αντιπροσωπευτικό κομμάτι της σύγχρονης εικαστικής δημιουργίας –που πρωτύτερα είχε ξεπεράσει τη ρεαλιστική αναπαράσταση στα εικαστικά, καταλήγοντας σε πιο σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές, όπως οι παρεμβάσεις στον χώρο, η χρήση της νέας τεχνολογίας, οι σχέσεις γεωμετρικών εννοιών. Ο υπότιτλος της έκθεσης ήταν: *αφαίρεση•εικόνααντικείμενο•γεωμετρία•επέμβαση•τεχνολογία*.

Ο Μαυρομμάτης υποστηρίζει και εδώ, ότι μέλημα του καλλιτέχνη δεν είναι μονάχα το ενδιαφέρον του για το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, αλλά πως έχει μεγάλη σημασία και ο τρόπος που μεθοδεύεται η συνολικότερη εργασία και η έρευνά του, προτού φτάσει στο τελικό αποτέλεσμα¹⁷⁶ –με την έννοια της «διαδικασίας» να παραπέμπει όχι μόνο στην έκθεση και στην

¹⁷⁴ Πανδή, Ό.π.

¹⁷⁵ Συμμετέχοντες καλλιτέχνες είναι οι εξής: Ι. Αβραμίδης, Α. Απέργης, Κ. Βυζάντιος, Γ. Γαΐτης, Δ. Γουναρίδης, Δανιήλ, Γ. Δραγώνας, Γ. Ζογγολόπουλος, Ε. Ζογγολοπούλου, Ο. Ζούνη, Θόδωρος, Ν. Καναγκίνη, Β. Κανιάρης, Χ. Καράς, Κ. Καραχάλιος, Μ. Κατζουράκης, Αλ. Κονιτόπουλος, Μ. Κοντός, Χρ. Λεφάκης, Στ. Λογοθέτης, Κλ. Λουκόπουλος, Τ. Μάρθας, Γ. Μήλιος, Ι. Μολφέσης, Γ. Μόραλης, Δ. Μυταράς, Γ. Νικολαΐδης, Ν. Κεσανλής, Μ. Ντάβου, Π. Ξαγοράρης, Κ. Ξενάκης, Κ. Ξενάκης, Ρ. Παπασπύρου, Ν. Πάστρα, Παύλος, Χ. Ρωμανού, Ν. Σαχίνης, Β. Σκυλάκος, Θ. Στάμος, Γ. Τούγιας, Γ. Τζουζένης, Κ. Τσόκλης, Α. Φασιανός, Βλ. Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, Εισαγωγικό κείμενο, *Εικόνες της ελληνικής τέχνης*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Ζάππειο Μέγαρο, 1978

¹⁷⁶ Ό. π., Εισαγωγικό κείμενο, σ. 3

ομάδα *Διαδικασίες / Συστήματα*, αλλά και σε μια πληθώρα άρθρων και βιβλίων που έχει γράψει γύρω από αυτό το ζήτημα. Ωστόσο, η θεωρητική πλαισίωση της έκθεσης δεν κρίνεται ως αρκετά σφιχτή και ταυτόχρονα, οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες δεν εκκινούν από έναν κοινό παρανομαστή. Πρόκειται για καλλιτέχνες με διαφορετικό ύφος, το οποίο οφείλεται στις διαφορετικές σπουδές και καταβολές τους, με αποτέλεσμα η έκθεση να μην διαπέεται από σύμπνοια, ούτε να συγκλίνει σε ένα ομοιόμορφο αποτέλεσμα μέσα από ένα κοινό πρόταγμα των καλλιτεχνών που να βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με τις νέες τάσεις της σύγχρονης τέχνης. Η έκθεση τείνει προς έναν ιστορικοποιητικό χαρακτήρα, ο οποίος μάλιστα δεν επιτυγχάνεται, καθότι τα θεωρητικά και ιστορικά κριτήρια ως προς την επιλογή των έργων της περιόδου που αντιπροσωπεύουν, μοιάζουν ασαφή και συγκεχυμένα. Η έκθεση αυτή, καταλήγει σε μια επιφανειακή εποπτεία της ελληνικής μεταπολεμικής τέχνης από τη αφαίρεση, μέχρι τα πιο σύγχρονα ρεύματα.

Μετά την έκθεση *Εικόνες της Ελληνικής Τέχνης* ακολούθησε και δεύτερο μέρος, ακριβώς έναν χρόνο αργότερα (18-30 Οκτωβρίου 1979), και πραγματοποιήθηκε επίσης στο Μέγαρο του Ζαπτείου, με αρκετούς κοινούς συμμετέχοντες συγκριτικά με την προηγούμενη χρονιά¹⁷⁷, οι οποίοι όμως παρουσίασαν διαφορετικά έργα. Το θεωρητικό σκεπτικό του Μαυρομάτη ήταν αντίστοιχο, μολονότι μοιάζει να διευρύνει ακόμα περισσότερο το χρονολογικό πλαίσιο, συμπεριλαμβάνοντας μια ευρύτερη γκάμα έργων διαφορετικής περιόδου. Εστίασε και εδώ στη διαδικασία παραγωγής του έργου, δηλαδή στον τρόπο δημιουργίας του, στο οπτικό αποτέλεσμα και στις συνέπειες της διαδικασίας αυτής ως προς την ερμηνεία του. Ως υπότιτλος της έκθεσης φέρεται ο εξής **«Η δομή της εικόνας και οι παραστάσεις της. Θεματικές διηγήσεις και συστηματικοί ορισμοί»**. Με τη χρήση της λέξης «εικόνα» θεωρεί πως εικόνα μπορεί να είναι η ίδια η σκέψη, ή η ταύτισή της με μία έννοια¹⁷⁸. Ωστόσο, η επιλογή των έργων όπως και παραπάνω, μοιάζει να στερείται μιας μεθοδολογίας που να βασίζεται σε επιστημονικά κριτήρια ως προς την ένταξη των έργων εντός ενός ιστορικού πλαισίου, εφόσον επιλέγει να παρουσιάσει την πορεία της ελληνικής τέχνης από τις αφαιρετικές μορφές μέχρι τις πιο σύγχρονες τάσεις, χωρίς να ακολουθεί κάποια ιστορική αφήγηση. Ταυτόχρονα, αποφεύγει να επικεντρωθεί αποκλειστικά στις σύγχρονες τάσεις της εποχής, όπως συνέβη στην έκθεση *Διαδικασίες / Συστήματα* που είχε έναν πιο σαφή προσανατολισμό, δίνοντας έμφαση στην ανάδειξη πιο εννοιολογικών μορφών της τέχνης και επιτυγχάνοταν μια σύμπνοια μεταξύ των συμμετεχόντων καλλιτεχνών. Αντιθέτως εδώ,

¹⁷⁷ Συμμετείχαν: Ι. Αβραμίδης, Α. Απέργης, Ε. Απέργη, Α. Βενιέρη- Σκουλικίδη, Κ. Βυζάντιος, Δανιήλ, Α. Δρούγκας, Γ. Δραγωνάς, Ν. Εγγονόπουλος, Ο. Ζούνη, Κ. Ηλιάδης, Ν. Καναγκίνη, Χ. Καράς, Κ. Καραχάλιος, Μ. Κατζουράκης, Δ. Κοκκινίδης, Δ. Κοντός, Β. Κυπραίος, Γ. Λαζόγκας, Σ. Λογοθέτης, Κ. Λουκόπουλος, Γ. Μήλιος, Χ. Μπότσογλου, Δ. Μυταράς, Γ. Νικολαΐδης, Ν. Κεσανλής, Μ. Ντάβου, Π. Ξαγοράρης, Κ. Ξενάκης, Κ. Ξενάκης, Γ. Παπανελόπουλος, Ρ. Παπασπύρου, Η. Πασσίσης, Ν. Πάστρα, Παύλος, Μ. Ραυτοπούλου, Χ. Ρωμανού, Ν. Σαχίνης, Σ. Σβορώνου, Γ. Σικελιώτης, Β. Σκυλάκος, Σ. Σόρογκας, Θ. Στεφόπουλος, Τάκης, Γ. Τούγιας, Γ. Τουζένης, Β. Τσεκούρα, Κ. Τσόκλης, Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας, Χρύσα, Γ. Ψυχοπαίδης

¹⁷⁸ *Εικόνες της ελληνικής τέχνης-Η δομή της εικόνας και οι ορισμοί της. Θεματικές διηγήσεις και συστηματικοί ορισμοί*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Ζάπτειον Μέγαρον, Οργανισμός Σύγχρονης Κατοικίας, 1979

γίνεται μια χαλαρή σύνδεση των έργων μεταξύ τους και επιχειρείται η σύμπλευση διαφορετικών τάσεων της ελληνικής ιστορίας της τέχνης, όπως των εικαστικών ρευμάτων που επικρατούν τη δεκαετία του 1930 (βλ. Εγγονόπουλος ή Γκίκας), των καλλιτεχνικών τάσεων του 1960 (βλ. Δανιήλ) και τέλος, των σύγχρονων τάσεων της τέχνης (βλ. Ξαγοράρης, Ντάβου κ.α.).

Συμπερασματικά, οι δύο αυτές εκθέσεις δεν έχουν κανένα σαφές θεωρητικό πρόταγμα. Από την άλλη, δεν θα μπορούσε να παραβλέψει κανείς το γεγονός ότι για έναν χώρο όπως αυτός του Ζαπτείου, παρουσιάστηκαν διαφορετικά έργα από εκείνα που συνήθως επιλέγονταν στις Πανελλήνιες Εκθέσεις, και –σύμφωνα με τα ονόματα των συμμετεχόντων καλλιτεχνών και των έργων όπως αποτυπώθηκαν στις φωτογραφίες του καταλόγου– φαίνεται να έχουν επιλεγεί με περισσότερη φροντίδα. Σε καμία όμως περίπτωση δεν μπορεί να γίνει λόγος για μια σαφή επιμελητική άποψη και συνακόλουθα, οι δύο αυτές εκθέσεις δεν κρίθηκε σκόπιμο να συμπεριληφθούν στον κορμό των περιπτώσεων που μελετώνται εδώ, αλλά αναφέρονται κυρίως στο πλαίσιο της κατανόησης του ευρύτερου σκεπτικού του Μαυρομάτη. Συνεπώς, από το σύνολο των εκθέσεων που επιμελήθηκε και πλαισίωσε ο ίδιος, μονάχα οι *Διαδικασίες / Συστήματα* χαρακτηρίζονταν από συνοχή και κατάφεραν να αναδείξουν μια ομοιογενή εικαστική τάση της σύγχρονης τέχνης, παρά τον αμφίβολο και προβληματικό χαρακτήρα της θεωρητικής πλαισίωσής τους, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.

Η ΙΔΕΑ ΓΙΑ ΤΙΣ ΤΡΕΙΣ ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΕΝΑ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ: ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΡΙΤΗ: ΕΠΙΛΟΓΟΣ-ΜΟΥΣΕΙΟ-ΚΑΦΕΝΕΙΟ

Στο παρόν κεφάλαιο θα εξεταστεί μια ιδιαίτερη περίπτωση «έκθεσης», με τίτλο *Τρεις υποθέσεις για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης*, που ήταν να πραγματοποιηθεί το 1977, ωστόσο πρακτικά δεν υλοποιήθηκε ποτέ, όμως παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον το σκεπτικό και η πρόθεση, που αφορούν στην υλοποίησή της.

Εισαγωγικά, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί ότι το 1977 φέρεται ως μια χρονιά αρκετά σημαντική για την πολιτιστική ζωή της χώρας. Μια σειρά κυβερνητικών ανακοινώσεων που ξεκίνησαν από τον Ιούλιο του 1975, και δεν συμπεριλάμβαναν την εξαγγελία κάποιου προγράμματος για τις εικαστικές τέχνες, υπήρξε σημαντική αφορμή για αντιδράσεις. Οι αντιδράσεις αυτές σχετιζόνταν με την προώθηση του νομοσχεδίου για το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο, καθώς και την ίδρυση ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης¹⁷⁹, δύο ζητήματα καίριας σημασίας, για τα οποία δεν είχε προβλεφθεί κάποια μέριμνα από την ελληνική κυβέρνηση για το άμεσο μέλλον. Η ανάγκη για ένα Μουσείο Σύγχρονης τέχνης προκύπτει και από την αντίδραση στην προώθηση της σύγχρονης τέχνης αποκλειστικά μέσω ιδιωτικών πρωτοβουλιών, όπως και την απουσία μιας πολιτιστικής πολιτικής από την πλευρά του κράτους. Η σύγχρονη τέχνη, αναδεικνυόταν κατά κύριο λόγο από τις αίθουσες τέχνης που ολοένα αυξάνονταν και διαδραμάτιζαν σημαντικό ρόλο τόσο στον εικαστικό χώρο, όσο και στην αγορά της τέχνης. Συνεπώς, η παρουσίαση της σύγχρονης τέχνης, μπορούσε να επιτευχθεί μόνο από τις αίθουσες τέχνης της εποχής και τα ξένα Ινστιτούτα¹⁸⁰.

Η στήριξη της ανάγκης για την ίδρυση ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης οργανώθηκε γύρω από τρεις άξονες που είχαν τη μορφή συζητήσεων. Αρχικά, το 1976 ζητήθηκαν προς δημοσίευση στο περιοδικό *Αντί*¹⁸¹, οι απόψεις διαφόρων τεχνοκριτικών και καλλιτεχνών γύρω από το ζήτημα της ίδρυσης του Μουσείου. Στον διάλογο που ανοίγει για μια ανάγκη που κρίνεται επιτακτική για την εποχή, παρατηρεί κανείς το εξής οξύμωρο: ότι ασκείται έντονη θεσμική κριτική για έναν θεσμό πριν ακόμη αρχίσει να λειτουργεί. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει, πως οι καλλιτέχνες και οι τεχνοκριτικοί σε μια προσπάθεια εκσυγχρονισμού, είχαν στραμμένο το βλέμμα τους στη Δύση, η οποία την περίοδο εκείνη ασκούσε έντονη κριτική στον τρόπο λειτουργίας θεσμών όπως το μουσείο¹⁸². Η Βεατρίκη

¹⁷⁹ Μάρθα Χριστοφύλλου, «Για το μουσείο σύγχρονης τέχνης», *Χρονικό '77*, τχ.7, 1977, σ. 120,

¹⁸⁰ Ντιάνα Αντωννάκου, «Παρουσία Εικαστικών Τεχνών 1976-1977», *Χρονικό '77*, τχ. 7, 1977, σσ. 105-106

¹⁸¹ Συγκεκριμένα τα τεύχη: Η. Δεκουλάκος, Β. Δημητριάς, Θόδωρος, Χ. Καράς, Σ. Σόρογκας, Γ. Τούγιας, Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν, *Αντί*, τχ. 50, Ιουλ. 1976, Α. Ξύδης, Τ. Σπητέρης, Δ. Φατούρος, Ε. Φερεντίνου, *Αντί*, τχ. 55, Οκτ. 1976, Ε. Βακαλό, Ο. Δουμάνης, Χ. Χρήστου, *Αντί*, τχ. 56, Οκτ. 1976 και Μ. Κοτζαμάνη, Β. Σπηλιάδη, Ε. Ανδρεάδη, Γ. Πετρής, Ν. Ηλιοπούλου- Ρογκάν, *Αντί*, τχ.58, Νοέμ. 1976

¹⁸² Ειρήνη Γερογιάννη, «Όταν οι καλλιτέχνες συζητούσαν αδιάκοπα...», στο Ελπίδα Καραμπά και Πολύνα Κοσμαδάκη (Επιμ.), *Κριτική και τέχνη, Κριτική των θεσμών-κριτικοί θεσμοί*, τχ.5 Αύγουστος, Αθήνα, AICA HELLAS, 2013, σ. 127

Σπηλιάδη, σε άρθρο της στο περιοδικό *Χρονικό* αναλύει την προβληματική πως η ιδέα για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης δεν ξεκινά από τους Έλληνες, αλλά έχει ήδη ξεκινήσει από τους ξένους καλλιτέχνες, γεγονός που είχε διαβλέψει και ο Αλέξανδρος Ιόλας, διαχωρίζοντας τη δράση του από την αίθουσα τέχνης *Ζουμπουλάκη* και χωρίς να αποκλείει να δωρίσει την ιδιωτική συλλογή του στο ελληνικό κράτος¹⁸³.

Ως αντίδραση στο νομοσχέδιο που δεν προέβλεπε την ίδρυση ενός μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, παρά την αναγκαιότητά του, οργανώθηκε μια διημερίδα από τον Σύνδεσμο Καλλιτεχνών στην Πάντειο Ανωτάτη Σχολή¹⁸⁴, παρουσία του Υπουργού Πολιτισμού κ. Τρυπάνη με θέμα «Διερευνήσεις για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης», με σκοπό τη δημιουργία ενός θεσμικού οργάνου που θα στηρίζει τη σύγχρονη τέχνη της χώρας, δεδομένου ότι αντίστοιχο μουσείο δεν υπήρχε. Το εκθεσιακό πρόγραμμα της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου ή του Μουσείου Μπενάκη, δεν κάλυπταν την ανάγκη αυτή, λόγω της διαφορετικής κατεύθυνσης που υιοθετούσαν στο εκθεσιακό τους πρόγραμμα: «η Εθνική Πινακοθήκη, ιδρύθηκε προκειμένου να στεγάσει την παράδοση, ενώ ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης θα είχε ως απώτερο σκοπό τη δημιουργία παράδοσης», σύμφωνα με την εύστοχη δήλωση του καλλιτέχνη Σωτήρη Σόρογκα¹⁸⁵. Τέλος, –και στο σημείο αυτό θα γίνει εκτενέστερη αναφορά, μιας και το σκέλος αυτό παρουσιάζει έντονο ενδιαφέρον στο παρόν κεφάλαιο– οργανώθηκαν από την αίθουσα τέχνης *Δεσμός* και τους ιδιοκτήτες της Μάνο Παυλίδη και Έπη Πρωτονοταρίου, οι *Τρεις Υποθέσεις για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης*. Ο Παυλίδης κάλεσε με επιστολή του τον γλύπτη Θόδωρο (Παπαδημητρίου), για να αναλάβει τη θέση τεχνικού συμβούλου και συντονιστή ορισμένων εκδηλώσεων, όχι μόνο για τη θεωρητική, αλλά και την πρακτική αντιμετώπιση ορισμένων προβληματισμών σχετικά με την ίδρυση ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης στην Ελλάδα. Θεωρητικά, η εκδήλωση θα διαρκούσε σχεδόν τέσσερις μήνες και ο *Δεσμός* θα αποποιούταν οποιαδήποτε εμπορική εκμετάλλευση. Ο Θόδωρος ονόμασε το πρότζεκτ: *Υποθέσεις για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης*, χωρίζοντάς το σε τρία μέρη: *Υπόθεση Πρώτη: Μουσείο-Μηχανισμός Συντήρησης της Τέχνης* (18-26 Μαρτίου 1977), *Υπόθεση Δεύτερη: Μουσείο-Μηχανισμός Αξιολόγησης της Σύγχρονης Τέχνης* (23 Μαΐου-28 Ιουνίου 1977) και *Υπόθεση Τρίτη: Επίλογος-Μουσείο-Καφενείο* (28 Ιουνίου 1977)¹⁸⁶.

Η σημαντικότερη Υπόθεση στην οποία και θα γίνει εδώ εκτενής αναφορά είναι η Δεύτερη Υπόθεση, *Μουσείο-Μηχανισμός Αξιολόγησης της Σύγχρονης Τέχνης*, καθώς τείνει να συμβάλει στη συμβολή και στη νομιμοποίηση του επαγγέλματος του επιμελητή εκθέσεων στην Ελλάδα. Σύμφωνα

¹⁸³ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Επισήμανση των γεγονότων στον εικαστικό χώρο 1976-1977», *Χρονικό*, τχ. 7, 1977, σ.

¹⁸⁴ Έτσι αναφέρεται τον τύπο της εποχής, παρότι έχει μετονομαστεί σε «Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών» ήδη από το 1989, Βλ. Ιστορία του Πανεπιστημίου: <https://www.panteion.gr/to-panepistimio/istoria-tou-panteiou/>, 1/7/21

¹⁸⁵ Ειρήνη Γερογιάννη, «Όταν οι καλλιτέχνες συζητούσαν αδιάκοπα...», σ. 127

¹⁸⁶ Ό.π., σ. 131

με τον Παυλίδη, ο οποίος θίγει το ζήτημα για ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης από την πρακτική και οργανωτική του πλευρά, το μουσείο γίνεται αντιληπτό ως ένας θεσμός αξιολόγησης της σύγχρονης τέχνης. Οι φορείς που συντελούν σε αυτό το σύστημα αξιολόγησης συνεχίζει, είναι οι καλλιτεχνικές επιτροπές που επιλέγουν καλλιτέχνες για περιοδικές εκθέσεις, οι διευθυντές μουσείων και οι τεχνοκριτικοί, με τους τελευταίους να έχουν εξίσου λόγο, πρακτική λειτουργία και ευθύνη για τη διαμόρφωσή του. Ο Παυλίδης γράφει χαρακτηριστικά στο εισαγωγικό σημείωμα του καταλόγου της *Δεύτερης Υπόθεσης*:

«Στη σημερινή κοινωνία όπου τα μέσα ενημέρωσης παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των καλλιτεχνικών αξιών, ο τεχνοκριτικός αποτελεί δεδομένο παράγοντα μέσα στο σύστημα παραγωγής της τέχνης και της ιδεολογίας της. Το έργο του τεχνοκριτικού αποτελεί λειτουργήμα, και αυτό που ανεβάζει το έργο του σε λειτουργήμα είναι η συναίσθηση της προσωπικής ευθύνης από τη μία μεριά, και από την άλλη, ο δημόσιος έλεγχος στον οποίο υπόκεινται οι θέσεις και τα κριτήριά του»¹⁸⁷.

Στη συνέχεια, ο Παυλίδης απευθύνει πρόσκληση σε έξι τεχνοκριτικούς –που είχαν ήδη δημοσιεύσει τις απόψεις τους στα τεύχη του περιοδικού *Αντί*, στο σχετικό αφιέρωμα για την ανάγκη ίδρυσης ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης–, και συγκεκριμένα στην ποιήτρια και τεχνοκριτικό Ελένη Βακαλό, στην ιστορικό τέχνης και τεχνοκριτικό Μαρία Κοτζαμάνη, στον ιστορικό τέχνης και τεχνοκριτικό Εμμανουήλ Μαυρομάτη, στον διπλωμάτη και τεχνοκριτικό Αλέξανδρο Ξύδη, στον ιστορικό τέχνης και τεχνοκριτικό Τώνη Σπητέρη και τέλος, στον αρχιτέκτονα και τεχνοκριτικό Δημήτρη Φατούρο. Μιας και δεν έγινε κάποια αναφορά παραπάνω, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια πολύ σύντομη παρουσίαση των Ελένη Βακαλό, Μαρίας Κοτζαμάνη και Δημήτρη Φατούρου. Κείμενα της ποιήτριας και τεχνοκριτικού Ελένης Βακαλό συναντά κανείς κυρίως στην *Καθημερινή*, στη *Βραδυνή* καθώς και στο *Χρονικό*. Πέρα από τεχνοκριτικά κείμενα, πολλά από τα οποία σήμερα πλέον βρίσκονται και συγκεντρωμένα σε επιμελημένους τόμους¹⁸⁸, ιδιαίτερα σημαντικά για την εποχή ήταν τα βιβλία της με τίτλο *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*¹⁸⁹, ενώ ανέλαβε και την οργάνωση ορισμένων εικαστικών εκθέσεων. Η ιστορικός τέχνης Μαρία Κοτζαμάνη έγραφε ήδη από το 1960 στο περιοδικό *Εικόνες*, ενώ εργάστηκε και στη *Μεσημβρινή*, τη *Γυναίκα* και *Τα Νέα* και ολοκλήρωσε την επαγγελματική της πορεία στο *Έθνος*. Επίσης, διετέλεσε μέλος καλλιτεχνικών επιτροπών, πρόεδρος της Ενώσεως Ελλήνων Τεχνοκριτικών. Επιπλέον, οργάνωσε πολλές μονογραφικές εκθέσεις σε

¹⁸⁷ Δεσμός (Επιμ.), *Υποθέσεις για Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: υπόθεση δεύτερη-μουσείο-μηχανισμός αξιολόγησης της σύγχρονης τέχνης*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1977, σσ. 3-5

¹⁸⁸ Όλγα Δανιηλοπούλου (Επιμ.), *Κριτική εικαστικών τεχνών: 1950-1974*, Αθήνα, Κέδρος, 1999 / Ελένη Βακαλό, *Από την πλευρά του θεατή: δοκίμια*, Αθήνα, Κέδρος, 1990

¹⁸⁹ Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, Τ.1. *Αφαίρεση* - Τ.2. *Εξπρεσιονισμός / Υπερρεαλισμός* - Τ.3. *Ο μύθος της ελληνικότητας* - Τ.4. *Μετά την αφαίρεση*, Αθήνα, Κέδρος, 1981-1985

θεσμικούς χώρους, όπως η Εθνική Πινακοθήκη και το Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης¹⁹⁰. Ο τεχνοκριτικός και αρχιτέκτονας Δημήτρης Φατούρος πέραν του πλούσιου συγγραφικού του έργου περί αρχιτεκτονικής θεωρίας και πρακτικής, έγραφε και άρθρα για τα εικαστικά¹⁹¹: γραπτά του συναντά κανείς στα περιοδικά όπως τα *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, όπως και σε καταλόγους εκθέσεων της εποχής.

Το κριτήριο για την επιλογή των συγκεκριμένων, ήταν ότι οι ίδιοι είχαν ασχοληθεί κατά καιρούς με την «οργάνωση εκθέσεων (ως πρακτική επιλογή)», όπως αναγράφει ο Παυλίδης την επιμελητική πράξη της εποχής, προκειμένου να επιλέξουν –τεκμηριωμένα και αιτιολογημένα, βάσει αισθητικών, κοινωνικών και κριτικών κριτηρίων– εννέα καλλιτέχνες (ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες), τους οποίους θεωρούν σημαντικούς στη διαμόρφωση της ελληνικής τέχνης κατά το τρίτο τέταρτο του 20ού αιώνα (1950-1975)¹⁹². Με την καταλογογράφηση που θα προέκυπτε, ο *Δεσμός* θα υλοποιούσε μια ομαδική έκθεση προσκαλώντας όλους τους προτεινόμενους καλλιτέχνες να συμμετάσχουν. Η αίθουσα θα χωριζόταν σε ισοδύναμα κομμάτια και θα μοιραζόταν σε κάθε τεχνοκριτικό ένα μέρος της αίθουσας, όπου «ο τρόπος παρουσίασης των καλλιτεχνών θα γινόταν σύμφωνα με τις υποδείξεις και την εποπτεία του»¹⁹³. Μια τέτοια ενέργεια διαμεσολάβησης του τεχνοκριτικού στην επιλογή καλλιτεχνών για το υποθετικό Μουσείο, δήλωνε την «εμφανή έλλειψη του επαγγελματία του Μουσείου, όπως και του ανεξάρτητου επιμελητή εκθέσεων από την ελληνική ρητορική της εποχής»¹⁹⁴. Ταυτόχρονα όμως, συνιστούσε και μια πράξη, η οποία έδινε με τη σειρά της ιδιαίτερη αξία στον τεχνοκριτικό, αναγνωρίζοντας αφενός τον ενεργό θεσμικό του ρόλο στα τεκταινόμενα της σύγχρονης ελληνικής τέχνης, αλλά και τη σπουδαιότητα ώστε να αναλάβει καθήκοντα επιμελητή που θα αφορούν: στην επιλογή των καλλιτεχνών και των έργων που θα παρουσιαστούν, όπως και στον τρόπο που θα εκτεθούν και θα ενορχηστρωθούν τα έργα μέσα στον χώρο – δηλαδή αρμοδιότητες που δεν ήταν ακόμη στη δεκαετία του 1970 τόσο σύνηθες στην Ελλάδα, να ανατίθενται στους τεχνοκριτικούς.

Οι προσκεκλημένοι τεχνοκριτικοί υπήρξαν ιδιαίτερος επιφυλακτικοί απέναντι στο εν λόγω εγχείρημα: ο Φατούρος προφασιζόμενος έλλειψη χρόνου, αρνήθηκε να συμμετάσχει και έστειλε την απάντησή του εν είδη μανιφέστου. Η Ελένη Βακαλό αρχικά ερμήνευσε την πρόταση του Παυλίδη να απευθυνθεί σε έξι τεχνοκριτικούς για την επιλογή των καλλιτεχνών ως ένδειξη αναγνώρισης του ρόλου τους, τον οποίο καλούνται να εφαρμόσουν στη πράξη, όμως εν τέλει, ήταν λίγο επιφυλακτική ως προς τον περιορισμένο αριθμό της επιλογής καλλιτεχνών. Η Βακαλό και ο Μαυρομμάτης, έβλεπαν θετικά το εγχείρημα να δημιουργηθεί ένας διάλογος για την ίδρυση του Μουσείου, ωστόσο στάθηκαν λίγο

¹⁹⁰ [χ.ό.], «ΣΤΗΝ ΥΔΡΑ / Εκδήλωση για την τεχνοκριτικό Μαρία Κοτζαμάνη», *Αυγή*, 30/05/14 https://www.avgi.gr/tehnos/98987_ekdilosi-gia-tin-tehnokritiko-maria-kotzamani, 17/5/21

¹⁹¹ Βλ. Π.χ Δημήτρης Φατούρος, *Εικαστική δίοδος: σειρά Α'*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1988

¹⁹² *Δεσμός* (Επιμ.), *Υποθέσεις...*, ό.π., σ. 5

¹⁹³ Μάνος Παυλίδης, *Υποθέσεις...*, ό.π., σ. 5

¹⁹⁴ Ειρήνη Γερογιάννη, «Όταν οι καλλιτέχνες συζητούσαν αδιάκοπα...», σ. 132

καχύποπτα απέναντι στο εγχείρημα του *Δεσμού*, και τελικά αρνήθηκαν να επιλέξουν καλλιτέχνες. Με αυτόν τον τρόπο, θεώρησαν ότι με τη συμμετοχή τους θα κατέφευγαν σε κάποια δημόσια διάκριση και μια τάση ελιτισμού, ενώ ο Μαυρομμάτης έθιξε και το ζήτημα της αγοράς της τέχνης, λέγοντας ότι θα ήταν πολύ πιθανή μια αύξηση της αξίας των έργων μέσω μιας τέτοιας διάκρισης. Εντούτοις, και οι δύο τεχνοκριτικοί εξέθεσαν αναλυτικά τις προτάσεις τους για τον χαρακτήρα που οφείλει να έχει ένα μουσείο στην Ελλάδα. Από την άλλη, η Κοτζαμάνη, ο Ξύδης και ο Σπητέρης, που επίσης αντιμετώπιζαν επιφυλακτικά το εγχείρημα του *Δεσμού*, εντέλει επέλεξαν καλλιτέχνες –εκτός από τον Σπητέρη. Ο Ξύδης, παρόλο που πρότεινε καλλιτέχνες για το νέο μουσείο, στάθηκε ιδιαίτερα σκεπτικός απέναντι στον ρόλο της αίθουσας, κατηγορώντας την ότι μετατρέπει τους τεχνοκριτικούς σε «Προκρούστες σε ένα κρεβάτι που ο Δεσμός ορίζει», στο οποίο κρεβάτι οι καλλιτέχνες θα προς-κρουστούν και εννέα τελικά θα προταθούν για την έκθεση που προγραμματίζεται στον νέο χώρο που εγκαινιάζει ο Δεσμός στο κέντρο της Αθήνας¹⁹⁵.

Η παραπάνω άποψη δεν κρίνεται αβάσιμη, εφόσον η πρόταση του *Δεσμού* πράγματι προωθεί αξιολογικά κριτήρια στην επιλογή των καλλιτεχνών που μοιάζουν αρκετά αόριστα. Το συνολικό εγχείρημα ωστόσο, είναι σημαντικό για τρεις λόγους: καταρχάς, ανοίγει έναν διάλογο γύρω από το πως χρειάζεται να διαμορφωθεί ένα Μουσείο που θα στεγάσει σύγχρονα έργα τέχνης, δεύτερον, νομιμοποιεί την ιδιότητα του τεχνοκριτικού ως επιμελητή που θα επιλέξει τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες, τα έργα και την οργάνωση της παρουσίασής τους στον χώρο, κατά την προσωπική του κρίση και τέλος, νομιμοποιεί τον τεχνοκριτικό ως ειδικό για την προώθηση των σύγχρονων εικαστικών τάσεων, όχι μόνο στο πλαίσιο μιας αίθουσας τέχνης, αλλά και στο ευρύτερο πλαίσιο ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης. Παρότι η *Υπόθεση* αυτή πρακτικά δεν πραγματοποιήθηκε και η έκθεση εν τέλει δεν υλοποιήθηκε ποτέ, το γεγονός ότι τέθηκε το εν λόγω ζήτημα και άνοιξε ένας διάλογος γύρω από τον ρόλο του τεχνοκριτικού ως επιμελητή για μια έκθεση και το αίτημα για την ίδρυση ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, κρίνεται ότι είναι ένα σημαντικό βήμα στη συγκρότηση της ιδιότητας του τεχνοκριτικού ως επιμελητή και τη νομιμοποίησή του ρόλου του στους καλλιτεχνικούς θεσμούς που αφορούν, εν προκειμένω, στη σύγχρονη τέχνη.

¹⁹⁵ Α. Ξύδης, *Υποθέσεις για Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης...*, σ. 18

Η έδρα του Δεσμού ήταν Λ. Συγγρού 4 και μεταφέρεται Ακαδημίας 28, βλ. Ό.π., Μ. Παυλίδης, σ. 2

Η ΕΚΘΕΣΗ ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ (“ΜΙΤΟ Ε REALITÀ”)

-ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΈΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

Στα τέλη της δεκαετίας του 1970 ένα ακόμη πρόσωπο εμφανίζεται στον ρόλο επιμελήτριας εκθέσεων σύγχρονης τέχνης. Τον Μάρτιο (26 Μαρτίου-3Απριλίου) του 1977, πραγματοποιήθηκε στη φουάρ της EXPO ARTE – Fiera Internazionale di Arte Contemporane στο Μπάρι της Ιταλίας, η έκθεση *Μύθος και Πραγματικότητα-Σύγχρονοι Έλληνες καλλιτέχνες*, ως τμήμα ενός ευρύτερου αφιερώματος για την Ελλάδα, το οποίο περιλάμβανε εικαστικά, λογοτεχνία, θέατρο, μουσική, χορό και κινηματογράφο, υπό τον τίτλο *Μύθος και πραγματικότητα στον νεοελληνισμό*¹⁹⁶. Η EXPO ARTE υπήρξε από τις πρώτες πρωτοβουλίες πολιτιστικής πολιτικής, με στόχο τη συνομιλία των μεσογειακών χωρών με τις βορειοδυτικές χώρες και θεωρείτο μια έκθεση αφιερωμένη στα σύγχρονα πρωτοποριακά κινήματα¹⁹⁷. Η έκθεση πραγματοποιήθηκε ως ιδιωτική πρωτοβουλία της ιστορικού τέχνης και τεχνοκριτικού Έφης Στρούζα σε συνεργασία με τους ιταλικούς φορείς και σήμανε, με σημερινούς όρους, την πρώτη της επιμέλεια. Η Στρούζα είχε γνωριστεί με την ιστορικό τέχνης Anna D' Elia, μέλος της οργανωτικής επιτροπής των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων στο Μπάρι, στην Μπιενάλε Βενετίας το 1976¹⁹⁸, καθότι η κύρια έδρα της τότε βρισκόταν στην Ιταλία¹⁹⁹. Η Στρούζα είχε σπουδάσει ιστορία της τέχνης στο Ινστιτούτο της Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου της Ρώμης (1973-76) και από το 1972 έως το 1983 έζησε και εργάστηκε στη Ρώμη. Συνεργάστηκε στα ερευνητικά προγράμματα του Εθνικού Αρχείου Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ιταλίας (Gabinetto Fotografico Nazionale del Patrimonio Culturale). Συνεπώς, παρότι η δραστηριοποίησή της ξεκίνησε στην Ιταλία, εκείνη επέλεγε έλληνες καλλιτέχνες στις εκθέσεις που διοργανώνει. Στην πρώτη της έκθεση που γίνεται στο Μπάρι συμμετείχαν: ο Δημήτρης Αληθινός, η Διοχάντη, ο Νίκος Ζουμπούλης μαζί με την Τίτσα Γραϊκού, ο Θόδωρος (Παπαδημητρίου), η Άννα Κωνσταντίνου-Ουίλσον, ο Γιάννης Μίχας, ο Γιάννης Μπουτέας και ο Χρίστος Τζίβελος²⁰².

Ο Θόδωρος συμμετείχε στην έκθεση παρουσιάζοντας τον *Χειρισμό XIII* (1974-1977), ένα επιτελεστικό περιβάλλον δομημένο γύρω από τη *Ματράκ-Φαλλό*²⁰³, ένα σύμβολο που ήδη από το 1970, είχε αρχίσει να εμφανίζεται επίμονα στο έργο του. “Matraque” ονομαζόταν το μακρύ βαρύ ρόπαλο που είχε χρησιμοποιηθεί από τη γαλλική αστυνομία στον Μάη του '68, και έκτοτε ο όρος χρησιμοποιούταν υπονοώντας κάθε μορφής καταστολή, ενώ ταυτόχρονα ματρακάς λέγεται το σφυρί που χρησιμοποιούν οι γλύπτες. Για τον ίδιο τον καλλιτέχνη, ήταν σύμβολο «εξουσίας, συνουσίας και ουσίας, που λειτουργούσε υπέρ της αφύπνισης της συνείδησης των πολιτών στο συντηρητικό πλαίσιο της πατριαρχίας και της φαλλοκρατίας». Με αυτήν την πράξη ο καλλιτέχνης επεδίωκε συμβολικά να

¹⁹⁶ «Έλληνες καλλιτέχνες σε διεθνείς εκδηλώσεις», *Το Βήμα*, 23/3/1977

¹⁹⁷ «Έλληνες καλλιτέχνες σε διεθνή έκθεση», *Η Αυγή*, 23/3/1977

¹⁹⁸ Μαρίνος, *Το έργο της επιμέλειας*, σ. 32

¹⁹⁹ Έφη Στρούζα, Βιογραφικά στοιχεία: <https://www.blod.gr/speakers/strouza-efi/>, 6/9/2019

«σβήσει» τον εαυτό του όπως ισχυριζόταν, ενώ ο χειρισμός της ματράκ περνούσε στη δικαιοδοσία του κοινού για να χτυπήσει, μεταξύ άλλων, μεταλλικά κρία. Με τη σειρά των έργων που ονόμαζε *Χειρισμοί*, τα οποία παρουσιάστηκαν στο διάστημα 1970 έως τα μέσα του 1980, αφενός επεδίωκε να εκφράσει την αντίδρασή του στις ενέργειες καταστολής που υπονόμειαν τη δημοκρατία, και αφετέρου να επικοινωνήσει με το κοινό²⁰⁰.

Ο Χρήστος Τζίβελος κατασκεύασε ειδικά για την έκθεση ένα έργο διαδραστικό. Επρόκειτο για μια ημιδιάφανη στοίβα χαρτιών, προορισμένων να διαβάζονται το ένα μέσα στο άλλο, όπου αναγράφονταν οι φράσεις «δυνητική συνείδηση», «πραγματική συνείδηση» «αντανάκλαση της πραγματικότητας πάνω στη σκέψη»²⁰¹. Δημιούργησε έτσι, ένα έργο που πραγματευόταν την αλληλοδιαπλοκή λόγου και γραφής, όπως και τη σημειολογία της καλλιτεχνικής γλώσσας – ένα ζητούμενο που φαίνεται να τον απασχολεί ήδη από το 1976. Τέσσερις στοίβες με χαρτιά γραφομηχανής της εποχής, με τις φράσεις αυτές δακτυλογραφημένες, βρίσκονταν τοποθετημένες σε ένα τραπέζι, και προσκαλούσαν το κοινό να πάρει μαζί του τμήμα του έργου²⁰².

Ο Νίκος Ζουμπούλης με την Τίτσα Γραϊκού, των οποίων το έργο σχετιζόταν με την τέχνη του σώματος και τις επιτελεστικές δράσεις που βασιζόνταν στη συνεργασία των τεχνών, παρουσίασαν μία περφόρμανς πίσω από ένα τεντωμένο ελαστικό ύφασμα – που ήταν και το κύριο μέσο με το οποίο δούλευε το ζευγάρι. Η θεματική που πραγματεύονταν κινούταν γύρω από την πάλη του ανθρώπου με τη γέννηση και τον θάνατο. Ο Ξύδης σε μεταγενέστερη αναφορά του στο έργο, στον κατάλογο της έκθεσης *Περιβάλλον-Δράση*, όπου παρουσιάστηκε μια παραλλαγή του, τονίζει τη σημασία του στοιχείου του αυτοσχεδιασμού και του ανεπανάληπτου²⁰³. Η δράση συνοδευόταν από μια κατασκευή του Ζουμπούλη η οποία στο τέλος της δράσης ήταν ρυθμισμένη έτσι ώστε να δημιουργείται ο ήχος του χειροκροτήματος.

Η Διοχάντη (Λουμίδη) ενδιαφερόταν για έναν διαφορετικό τρόπο προσέγγισης του χώρου μέσα από τη δημιουργία της ψευδαίσθησης και τη μεταφορά του ζωγραφικού πεδίου σε φυσικές διαστάσεις. Παρουσίασε κάποια μαύρα τρισδιάστατα γεωμετρικά σχήματα σε λιτό, μινιμαλιστικό ύφος, που οργάνωσε ως περιβάλλοντα, λαμβάνοντας υπόψη της τον διαθέσιμο χώρο, μιας και ο χώρος λειτουργούσε καθοριστικά στο συνολικό της έργο²⁰⁴. «Από το 1967 η Διοχάντη επιχειρεί την προβολή στοιχειωδών γεωμετρικών σχημάτων στον χώρο, μελετώντας τις διαφοροποιήσεις της οπτικής ενέργειας, όταν από την επιφάνεια μεταφέρονται τα σχήματα στον ελεύθερο χώρο σε

²⁰⁰ Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα 1968-1986*, σ. 110

²⁰¹ Χ. Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, σ. 34

²⁰² Μπία Παπαδοπούλου, ομιλία για τον Χρήστο Τζίβελο, Αμφιθέατρο Μεγαλέξανδρος, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Σχολή Καλών Τεχνών, Τετάρτη 31 Οκτωβρίου 2018, Αρχείο Μπίας Παπαδοπούλου

²⁰³ Ειρήνη Γερογιάννη, «Ιστοριοποιώντας της περφόρμανς: η έκθεση Περιβάλλον-Δράση. Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα», ετήσιο περιοδικό *Ιστορία της τέχνης*, τχ.8, Καλοκαίρι, Futura, 2019, σσ. 91-92

²⁰⁴ Αρετή Αδαμοπούλου, Αρετή, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη-Εικαστικές παρεμβάσεις στον χώρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2000 σ. 80

τρισδιάστατη ανάπτυξη [...]. Χρησιμοποιώντας μεταλλικές πλάκες και ακουμπώντας τις με διάφορες κλίσεις στο χώρο, αντιμετωπίζει θέματα υφής της ύλης, αντανάκλασεων φωτός, σύνθεσης θέσεων και διαδοχών, σημασίας των άκρων κλπ. [...]. Στην εξέλιξη της άποψής της, η Διοχάντη περνάει στα τελευταία έργα της τα σύνορα προς τη γλυπτική, με την άρθρωση στοιχειωδών στερεομετρικών τώρα μονάδων (του κύβου βασικά) σε ελεύθερες στο χώρο δομές», όπως επισημαίνει η Ελένη Βακαλό²⁰⁵.

Η Άννα Κωνσταντίνου παρουσίασε μια ζωγραφική εγκατάσταση σε μινιμαλιστικό ύφος, χωρίς να υπάρχουν περαιτέρω διαθέσιμες πληροφορίες για το έργο. Ο Δημήτρης Αληθινός, που εν τέλει δεν μπόρεσε να παραβρεθεί στην έκθεση, παρουσίασε κάποια slides από τα έργα του, την παρουσίαση των οποίων είχε αναλάβει ο Γιάννης Μίχας²⁰⁶.

ΣΚΕΠΤΙΚΟ ΕΚΘΕΣΗΣ

Σύμφωνα με τη Στρούζα, η έκθεση αποπειράται να παρουσιάσει τη «συντονία ιδεολογίας-μύθου, διαμέσου και πέρα της πραγματικότητας»²⁰⁷. Θεωρούσε πως «Η τέχνη στον σύγχρονο ελληνισμό μπορεί ν' αποκτήσει και πάλι τη δική της ταυτότητα και υπόσταση μονάχα αν θεωρηθεί *δράση-ενέργεια* μέσα σ' έναν ειδικό χώρο»^{208 212}. Μέσα από αυτήν τη φράση εκφράζει την ανάγκη της ελληνικής τέχνης να στραφεί σε πιο «πειραματικές» μορφές τέχνης, που να προϋποθέτουν μια πιο ενεργό εμπλοκή του ίδιου θεατή. Σκοπός της Στρούζα στην εν λόγω έκθεση ήταν να συγκεντρώσει περιπτώσεις καλλιτεχνών που η εικαστική τους δημιουργία στρεφόταν περισσότερο σε μια διερευνητική και εννοιολογική προσέγγιση της τέχνης, κάτι το οποίο παρατηρείται ακόμη εντονότερα σε επόμενες εκθέσεις της²⁰⁹. Επιπλέον, επισημαίνει «την άρνηση κάθε περιττής κληρονομιάς που διαστρεβλώνει την πραγματικότητα» και τη σημασία παρουσίας της τέχνης σε εναλλακτικούς χώρους που δεν ορίζονται αυστηρά από «μονοπώλια εμπορικών δυναστειών» και, τέλος, τονίζει «την ανάγκη αναγέννησης και διαμόρφωσης της επικοινωνίας της τέχνης»²¹⁰.

²⁰⁵ Ελένη Βακαλό, *Μετά την αφαίρεση*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, σ. 40

²⁰⁶ Συζήτηση με Διοχάντη, Δημήτρη Αληθινό και Σοφία Χρυσάφοπούλου, 15/11/19

²⁰⁷ Κείμενο με σκέψεις Στρούζα για την έκθεση, Νοεμ. 1976, Αρχείο Διοχάντη

²⁰⁸ Μπία Παπαδοπούλου, Ομιλία για τον Χρήστο Τζίβελο, Αμφιθέατρο Μεγαλέξανδρος, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Σχολή Καλών Τεχνών, Τετάρτη 31 Οκτωβρίου 2018

²⁰⁹ Χ. Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, σ. 34

²¹⁰ Μπία Παπαδοπούλου, Ομιλία για τον Χρήστο Τζίβελο, ό.π.

Η ΕΚΘΕΣΗ ΣΗΜΕΙΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΙΚΑ-ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΦΟΡΑΣ – AVANGARDIA E SPERIMENTAZIONE (ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ)

Χωρίς να μεσολαβήσει μεγάλο χρονικό διάστημα, η Στρούζα στο πλαίσιο της εκδήλωσης *Avanguardia e Sperimentazione (Πρωτοπορία και Πειραματισμός)*, επιμελείται τη δεύτερη της έκθεση της με τίτλο *Σημεία ερωτηματικά-Σημεία αναφοράς*, το 1978 (20 Μάιου- 11 Ιουνίου) στην *Galleria Civica (Γκαλερία Τσίβικα)*, στη Μόντενα της Ιταλίας. Ο Δήμος της Μόντενα είχε ξεκινήσει μια ετήσια σειρά εκθέσεων με θέμα τις πρωτοπορίες σε διάφορες χώρες της περιφέρειας της Εφορείας Πολιτισμού του Δήμου Βενετίας, ο οποίος είχε αναλάβει και τη συνολική επιμέλεια της εκδήλωσης²¹¹. Το 1978 ήταν η χρονιά προβολής της Ελλάδας στο εξωτερικό, στις διεθνείς εκθέσεις στο πλαίσιο διοργάνωσης αφιερωμάτων για την ελληνική τέχνη²¹². Ο κατάλογος εκδόθηκε μόνο στα ιταλικά και εκτός από το θεωρητικό πλαίσιο της Στρούζα περιλάμβανε και κείμενα του Θόδωρου και του Τούγια σχετικά με την αισθητική και λειτουργική ανάπτυξη του έργου τους. Συμμετείχαν: ο Δημήτρης Αληθινός, ο Αχιλλέας Απέργης, η Διοχάντη (Λουμίδη), ο Νίκος Ζουμπούλης με την Τίτσα Γραικού, ο Θόδωρος (Παπαδημητρίου), η Άννα Κωνσταντίνου-Ουίλσον, ο Στάθης Λογοθέτης, ο Γιάννης Μίχας, ο Γιάννης Μπουτέας, η Ρένα Παπασπύρου, ο Χρήστος Τζίβελος, ο Γιώργος Τούγιας²¹³ και η Σωσώ Χουτοπούλου-Κονταράτου.

Οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες επιθυμούσαν μια πιο ενεργή εμπλοκή του κοινού στο έργο, στο πλαίσιο της ταύτισης της τέχνης με την πραγματικότητα, όπως έλεγαν. Για παράδειγμα, ο Λογοθέτης επεδίωκε μια σωματική σύμπραξη του θεατή μέσα από ένα διακρατικό έργο, και προσέγγιζε με διαφορετικό τρόπο τη σχέση έργου τέχνης και ανθρώπου. Έτσι, κράτησε μόνο το πλαίσιο του πίνακα και πρότεινε στο κοινό να επιλέξει ανάμεσα σε μια σειρά αντικειμένων (λουλούδι, καπέλο, μήλο, κρανίο βιβλίο), και κατόπιν να σταθεί μέσα στο πλαίσιο επιλέγοντας μια βολική στάση, επιθυμώντας έτσι να εντάξει το κοινό στο έργο, ωθώντας το να ταυτιστεί με το σκεπτικό του ίδιου. Στη συνέχεια, η συμμετοχή του επισκέπτη αποτυπωνόταν φωτογραφικά, σαν μια διαδικασία που θα μπορούσε να επαναλαμβάνεται ατέρμονα. Η ενδεχόμενη εμπλοκή του θεατή ήταν επιθυμητή, ωστόσο το έργο που εκτέθηκε μπορούσε να σταθεί και αυτόνομα²¹⁴.

Ο Θόδωρος παρουσίασε τον *Χειρισμό XX*, με το ρόπαλό του “matraque-phasos” κρεμασμένο από ένα μακρύ υφασμάτινο κομμάτι, σε περίοπτη θέση στον χώρο, συνδέοντας τις τρεις έννοιες που τον απασχολούν: «πραγματικός χώρος», «υποθετικός χώρος» και «συνδετικό μέσο». Οι Ζουμπούλης-

²¹¹ Έφη Στρούζα, «Σημεία ερωτηματικά. Σημεία αναφοράς, Βενετία 1978. Έκθεση σύγχρονης ελληνικής τέχνης», *Θέματα χώρου και τεχνών*, τχ.10 / 1979, σ. 134

²¹² Χ. Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, σ. 34

²¹³ Το όνομα του Τούγια δεν αναγράφεται στην πρόσκληση, ενώ υπάρχει στην αφίσα της έκθεσης και γνωρίζουμε μετά βεβαιότητας ότι συμμετείχε στην έκθεση της Μόντενα αλλά όχι στην έκθεση της Βενετίας που ακολούθησε, σύμφωνα με δημοσιεύματα στον τύπο της εποχής και συνέντευξη της Ε. Στρούζα στον Χ. Μαρίνο «Η κριτική επιμέλεια», στο: Χ. Μαρίνος (Επιμ.), *Το Έργο της επιμέλειας*, σ. 31

²¹⁴ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 67 και βλ. Σοφία Καζάζη για τον Στάθη Λογοθέτη, *Περιβάλλον – Δράση*, (κατ. έκθ.), σ. 26

Γραφικού εργάστηκαν πάνω στη σύζευξη multi media και σωματικής τέχνης μέσα από το ελαστικό υλικό που συνήθιζαν να χρησιμοποιούν, επιδιώκοντας μια προσωπική σχέση με το κοινό, και θέλοντας να δημιουργήσουν μια διαφορετική αφήγηση με τον κάθε επισκέπτη²¹⁵. Ο Δημήτρης Αληθινός είχε προετοιμάσει ένα ακόμα πιο προκλητικό έργο από αυτό που παρουσίασε, και εν τέλει, συμμετείχε με την περφόρμανς *Anarte / Οπλοτέχνη*. Στον χώρο της έκθεσης, αλλά και στους δρόμους της πόλης, είχε τοποθετήσει αφίσες στα χρώματα της ιταλικής σημαίας με το σύνθημα: “Va fa”. Ο ίδιος καθόταν σε ένα σημείο της αίθουσας φορώντας μια μπαλακλάβα (full face), και ενόσω δεν βρισκόταν ο ίδιος στον χώρο, παρέμενε η μπαλακλάβα ως αναφορά στην τρομοκρατία, με αφορμή την απαγωγή και δολοφονία του ιταλού πρωθυπουργού Άλντο Μόρο από τις Ερυθρές Ταξιαρχίες. Η Αρετή Αδαμοπούλου²¹⁶ γράφει ότι «στην αίθουσα ο καλλιτέχνης άφηνε ένα ωμό κομμάτι κρέας να σαπίσει, γεμίζοντας τον χώρο με την αποκρουστική του μυρωδιά», και την ίδια πληροφορία συναντά κανείς και στην Ειρήνη Γερογιάννη, που επίσης αναφέρει ότι ο καλλιτέχνης στην αίθουσα «είχε τοποθετήσει ένα ωμό κρέας να σαπίζει»²¹⁷. Ωστόσο, σε συνέντευξη με τον καλλιτέχνη η πληροφορία για το σάπισμα του κρέατος δεν επιβεβαιώνεται ούτε από τον ίδιο, ούτε από άλλους συμμετέχοντες στην έκθεση καλλιτέχνες²¹⁸. Συνεπώς, η εκδοχή του ωμού κρέατος ενδεχομένως να ήταν κάποιο αρχικό σενάριο παρουσίασης που εν τέλει, εγκαταλείφτηκε. Κατά τη διάρκεια της έκθεσης, ο ίδιος μοίραζε στο κοινό *Το μανιφέστο της «οπλοτέχνης»*, που είχε συντάξει εμπνευσμένος από το έντονο ύφος των φουτουριστών, θέλοντας να τονίσει την κοινωνική ευθύνη του καλλιτέχνη. Ωστόσο, οι αρχές απαγόρευσαν να μοιραστεί το μανιφέστο στην αίθουσα, με αποτέλεσμα να σκορπιστεί τελικά στους δρόμους την ημέρα των εγκαινίων. Παρατίθεται ένα ενδεικτικό απόσπασμα του μανιφέστου:

Η Τέχνη μας είναι όπλο.

Η τέχνη μας είναι το όπλο μας. Η οπλοτέχνη.

Στόχος της οι αφέντες. [...]

-Όλες οι δυναμικές μορφές δράσης και έκφρασης, όλες οι εκδηλώσεις που έχουν στόχο την εξαφάνιση των αφεντάδων είναι τέχνη. Είναι η οπλοτέχνη.

-Οι ορμητικές συζητήσεις στα σπίτια, στα καφενεία, στις γωνίες των δρόμων, στα συνδικάτα, οι απεργίες, οι διαδηλώσεις είναι τέχνη[...]»²¹⁹.

Οι έντονες αντιδράσεις που προκλήθηκαν τον ανάγκασαν να τροποποιήσει και αυτό το έργο, όταν η έκθεση μεταφέρθηκε λίγους μήνες αργότερα στη *Magazzini del Sale (Παλαιές αποθήκες αλατιού)* της Βενετίας²²⁰.

²¹⁵ Πάνος Πετρίτης (Παρουσίαση-μετάφραση), «13 Έλληνες καλλιτέχνες εκθέτουν στην Ιταλία», *Αντί*, τχ.100, Ιουν. 1978

²¹⁶ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 74

²¹⁷ Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα 1968-1986*, σσ. 111-112

²¹⁸ Από τη συζήτησή μου με την καλλιτέχνη Διοχάντη, και τον καλλιτέχνη Δημήτρη Αληθινό, 15/11/19

²¹⁹ Μπία Παπαδοπούλου (Επιμ.), *Τα χρόνια της αμφισβήτησης*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, ΕΜΣΤ, 2006, σ. 239

²²⁰ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σσ. 73-74

Ο Γιάννης Μίχας ήδη από το 1973-1974 είχε ξεκινήσει το άνοιγμά του στον τρισδιάστατο χώρο, μελετώντας την επίδραση που ασκεί η επιφάνεια της ύλης στη λειτουργία του φωτός, πιο συγκεκριμένα τα οπτικά αποτελέσματα στη σχέση φωτός-σκιάς σε συνάρτηση με το κοίλο-κυρτό, τη γραμμή-χάραγμα²²¹ κ.ο.κ. Καθώς δούλευε γύρω από την ιδέα των γεωμετρικών σχημάτων και της χρυσής τομής, συμμετείχε στην έκθεση με ένα «ανάγλυφο», προκειμένου να αποδώσει τις πολύπλευρες δυνατότητες ερμηνείας του χώρου, μέσα από τους πολλαπλούς συσχετισμούς απλών στοιχείων²²².

Ο Αχιλλέας Απέργης παρουσίασε ένα περιβάλλον με εννοιολογικό και έντονα φιλοσοφικό υπόβαθρο, όπως και τα επόμενα περιβάλλοντα που εξακολούθησε να αναπτύσσει και σε επόμενες εκθέσεις του. Πρόκειται για το έργο *Σκάλες*, το οποίο αναδείχθηκε σε σήμα κατατεθέν στην πορεία της καριέρας του, με τις σκάλες να συνιστούν σύμβολα ανόδου προς τη γνώση, που υψώνονται στο άπειρο σε μια προοπτική φυγής. Σταματούν στην οροφή, χωρίς να προσφέρουν κάποια διέξοδο, ή δείχνουν ότι τείνουν να φτάσουν στο άπειρο, στην περίπτωση που καταφέρουν να διαπεράσουν την οροφή του κτηρίου²²³. Στη Μόντενα παρουσιάστηκε το έργο με τίτλο “Io” / «Εγώ», όπου ο Απέργης γέμισε ολόκληρη την αίθουσα του μουσείου με ένα δάσος από σκάλες που δεν οδηγούσαν πουθενά, δημιουργώντας ένα παιχνίδι φωτός και σκιάς με τη χρήση προβολών, προκειμένου να εντείνει την αίσθηση μυστηρίου που ήθελε να προκαλέσει και ταυτόχρονα μια μαγνητοφωνημένη ταινία επαναλάμβανε το μήνυμα: “Salgo? – Percè no –Ma dove vanno? – No so –Tu sai? Io...Io...Io...” (–Ανεβαίνω; –Γιατί όχι; –Μα πού πηγαίνουν; –Δεν ξέρω –Εσύ ξέρεις; –Εγώ... εγώ... εγώ...)²²⁴. Το έργο είχε ανοδική πορεία τείνοντας προς το άπειρο και αναφερόταν στην υπαρξιακή και μηδενιστική διάθεση του καλλιτέχνη που συνδύαζε τη μελέτη του Χέγκελ σχετικά με τη θεωρία του μη-όντος με την ποίηση του Πόε με μια φράση «ό,τι και να δούμε δεν είναι τίποτε άλλο από σκοτάδια»²²⁵.

Ο Γιώργος Τούγιας παρουσίασε το τελευταίο μέρος της τριλογίας *Κραυγές και συστήματα* (Grida e Sistemi) που αποτελούταν από τους *Αγωγούς* και τον *Αντιμύθο*. Επρόκειτο για απομιμήσεις βιομηχανικών προϊόντων, όπως κουτιά ή πλαστικοί σωλήνες, που οργανώνονταν σε περιβάλλοντα με σκοπό να προκαλέσουν στο κοινό συναισθήματα φόβου μέσα από την έκφραση του παράλογου της καθημερινής ζωής καθώς και τον εγκλωβισμό του σύγχρονου ανθρώπου. Ο Τούγιας επεδίωκε τη δημιουργία επίκαιρων έργων, σε άμεση συνάφεια με τα κοινωνικά συμφραζόμενα. Μέσα από αυτά τα έργα ήθελε να προσφέρει στο κοινό μια εμπειρία, ώστε ο σύγχρονος άνθρωπος να

²²¹ Ό.π., σ. 85

²²² Ό.π., σ. 86

²²³ Ό.π., σ. 84 και Βεατρίκη Σπηλιάδη, Αχιλλέας Απέργης, (κατ. έκθ.), Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1981, βλ. και Αρχείο Νεοελληνικής Τέχνης Αλέξανδρου Ξύδη, Ανέμη, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών / Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Κρήτης, Νο2, 17/9/19

²²⁴ Pierre Restany, Αχιλλέας Απέργης, (κατ. έκθ.), Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1981

²²⁵ Βεατρίκη Σπηλιάδη, Αχιλλέας Απέργης, (κατ. έκθ.), Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1981

συνειδητοποιήσει μέσα σε ποιες κοινωνικές συνθήκες καλείται να ζήσει την καθημερινότητά του²²⁶. Η Σωσώ Χουτοπούλου- Κονταράτου παρουσίασε μια γλυπτική σύνθεση με μαύρες μεταλλικές πλάκες, μια σειρά έργων που μαζί με τις ξύλινες κατασκευές της σηματοδοτούσαν το πέρασμά της από την αφηρημένη γλυπτική στην «ελάχιστη γλυπτική», έναν όρο που χρησιμοποιεί η Έφη Φερεντίνου για να αναφερθεί στη μινιμαλιστική γλυπτική. Πρόκειται για το πέρασμα από τη χρήση των παραδοσιακών υλικών στη χρήση βιομηχανικών υλικών, όπως αλουμίνιο, fiberglass, πλαστικό και ξύλο, που δηλώνει και μια στροφή στην πρόσληψη της γλυπτικής διαδικασίας ως «ανοιχτή νοητική κατασκευή»²²⁷.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΕΚΘΕΣΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ ΣΤΑ MAGAZZINI DEL SALE (ΠΑΛΑΙΕΣ ΑΠΟΘΗΚΕΣ ΑΛΑΤΙΟΥ)

Η έκθεση κατόπιν, μεταφέρθηκε για τρεις ημέρες στα *Magazzini del Sale alle Zattere* στη Βενετία (*Παλαιές αποθήκες αλατιού*). Σύμφωνα με τη Στρούζα, η παρουσίαση της έκθεσης σε έναν διαφορετικό χώρο δεν περιορίστηκε σε μια απλή μεταφορά των έργων και σε μια παρεμφερή τοποθέτησή τους, διότι ήταν αναγκαίο και για την ίδια αλλά και για τους καλλιτέχνες, τα έργα να βρίσκονται σε άμεση συνάφεια με τον χώρο που παρουσιάζονται. Συνεπώς, έπρεπε να γίνει σχεδόν μια δεύτερη έκθεση, που θα ήταν μια ανα-προσαρμογή της πρώτης²²⁸. Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να τονιστεί πως η Στρούζα, λάμβανε σοβαρά υπόψη τον χώρο ως προς την επίτευξη ενός αρμονικού αποτελέσματος στην έκθεση, δηλώνοντας χαρακτηριστικά: «Στη Βενετία η έκθεση έπρεπε να είναι μια δεύτερη εμπειρία για τον καθένα»²²⁹. Πράγματι, η έκθεση μεταφέρθηκε από έναν εκθεσιακό χώρο στις *Παλαιές αποθήκες αλατιού*, μια σειρά από ψηλά επιμήκη λιτά κτήρια, που έρχονταν σε αντίφαση με τη βενετσιάνικη χλιδή²³⁰. Λόγω του κελύφους του κτηρίου δεν επιτρεπόταν καμία παρέμβαση στους τοίχους και συνεπώς αρκετά έργα δεν μπορούσαν καν να προσαρμοστούν στον νέο χώρο με αποτέλεσμα να τροποποιηθούν. Η αναμόρφωση του αρχικού σχεδιασμού της έκθεσης, σε μια προσπάθεια να μην μεταβληθεί η αρχική της σημασία ήταν μία πρόκληση σε άμεση συσχέτιση με το διεθνές ζητούμενο της εποχής, δηλαδή της συνάφειας του καλλιτεχνικού έργου με τον χώρο έκθεσής του. Η Στρούζα θεωρούσε τον χώρο τόσο καθοριστικό, που κάθε έργο έπρεπε να βρει τη θέση του μέσα σε αυτόν για να λειτουργήσει σε σχέση με όλα τα υπόλοιπα έργα της έκθεσης. Ως αποτέλεσμα, ο ρόλος του επιμελητή για την ορθή τοποθέτηση και ενορχήστρωση των έργων²³¹ ώστε η έκθεση να διατηρεί το νόημά της αρχίζει να γίνεται σημαντικός. Ο Θόδωρος και ο Τούγιας δεν εξέθεσαν καθόλου το έργο τους γιατί ο χώρος δεν ήταν πρόσφορος για να λειτουργήσουν τα έργα

²²⁶ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σσ. 87-88

²²⁷ Έφη Φερεντίνου, Κονταράτου, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1976, σ. 1

²²⁸ Έφη Στρούζα, «Σημεία ερωτηματικά. Σημεία αναφοράς, Βενετία 1978. Μια έκθεση σύγχρονης ελληνικής τέχνης», *Θέματα χώρου και τεχνών*, τχ.10 / 1979, σ. 138 και Χ. Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, σ. 37

²²⁹ Έφη Στρούζα, «Σημεία ερωτηματικά...», *Ό.π.*, σ. 138

²³⁰ *Ό.π.*, σ. 138

²³¹ Χ. Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, σσ. 37-38

τους. Ο Αληθινός διαφοροποίησε το έργο του ούτως ή άλλως, λόγω των αντιδράσεων που είχαν προκληθεί στην πρώτη έκθεση στη Μόντενα. Στην έκθεση της Βενετίας ο καλλιτέχνης τοποθέτησε δύο άδειες καρτέλες, τη μία μέσα στο κτήριο και την άλλη απέξω –δίπλα στη θάλασσα, οι οποίες ενώνονταν με τρεις γραμμές που είχε σχεδιάσει στο δάπεδο, πάλι στα χρώματα της ιταλικής σημαίας. Ο ίδιος καθόταν στην καρτέλα της προκουμαίας ταΐζοντας τους γλάρους, ώστε να σχηματίζονται διάφορα εφήμερα σχήματα από την κίνηση των πουλιών. Ταυτόχρονα, ένα μικρόφωνο τοποθετημένο δίπλα του, μετέφερε τον ήχο των κυμάτων και τις φωνές των γλάρων μέσα στον χώρο της έκθεσης. Το έργο του δεν άφηγε πολλά περιθώρια για μια διανοητική ερμηνεία, αλλά προσκαλούσε το κοινό, σε μια βιωματική πρόσληψη μιας κατάστασης που δημιουργούσε ο καλλιτέχνης²³². Στην αίθουσα των *Magazzini* οι επισκέπτες μπορούσαν να διαβάσουν το *Δεύτερο Μανιφέστο της οπλοτέχνης*, στο οποίο ο καλλιτέχνης εμφανώς οργισμένος από τη λογοκρισία και την ανάγκη για τροποποίηση του έργου του γράφει:

ΑΦΕΝΤΕΣ ΜΠΛΕ
ΑΦΕΝΤΕΣ ΜΑΥΡΟΙ
ΑΦΕΝΤΕΣ ΠΡΑΣΙΝΟΙ
ΑΦΕΝΤΕΣ ΜΠΟΥΡΖΟΥΑΔΕΣ
ΑΦΕΝΤΕΣ ΔΙΟΙΚΟΥΝΤΕΣ

ΝΑ ΠΑΤΕ ΟΛΟΙ ΝΑ ΓΑΜΗΘΕΙΤΕ [...] ²³³

Ο Αχιλλέας Απέργης συμμετείχε με τις *Σκάλες*, όμως το αποτέλεσμα της έκθεσης του έργου στα *Magazzini del Sale* ήταν πολύ διαφορετικό από την *Galleria Civica*, όπως και από την αίθουσα τέχνης *Δεσμός* που είχαν εκτεθεί πρωτύτερα, καθότι οι επτά σκάλες τοποθετημένες στο κέντρο της αίθουσας εναρμονίζονταν με την ξυλοδεσιά της στέγης και με την αρχιτεκτονική του κτηρίου²³⁴. Ο Τζίβελος αντιμετώπισε πρόβλημα προσαρμογής του καλλιτεχνικού έργου στον χώρο, δημιουργώντας δύο εκδοχές της ίδιας ιδέας και με τον τρόπο αυτό δημιούργησε μια συνομιλία ανάμεσα στον χώρο και στο έργο του²³⁵.

²³² Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 74

²³³ Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα 1968-1986*, σ. 83

²³⁴ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 84 και Pierre Restany, Αχιλλέας Απέργης, (κατ. έκθ.), *Αίθουσα Τέχνης Δεσμός*, 1981

²³⁵ Ο Τζίβελος ενσωματώνει στοιχεία από τον εκάστοτε εκθεσιακό χώρο ως τυπωμένη εικόνα της πραγματικότητας υποστηρίζοντας ότι: «Σε κάθε προτεινόμενο χώρο αντιδρώ διαφορετικά. Ο χώρος έχει ένα βίωμα, μια ιστορία, στην οποία προσθέτω τη δική μου. Πρέπει κανείς να αφήσει την επικοινωνία να αναπτυχθεί». Για τη Μόντενα κατασκευάζει μια χαμηλή ξύλινη κατασκευή που φιλοξενεί δύο στοίβες χαρτιών. Στην πρώτη αναγράφεται η φράση «ρητορική της εικόνας», τίτλος άρθρου του Roland Barthes το 1964 και στη δεύτερη στοίβα χαρτιών απεικονίζεται μια φωτογραφική αναπαραγωγή του άδειου, προσφερόμενου εκθεσιακού χώρου. Στη Βενετία, οι στοίβες αποθέτονται στο δάπεδο του εκθεσιακού χώρου. Ακολουθώντας την ίδια λογική, τα χαρτιά της μίας στοίβας απεικονίζουν τη φωτογραφική αναπαραγωγή του πέτρινου δαπέδου, ενώ της δεύτερης περιλαμβάνουν τις λέξεις «συνειδητό-ασυνείδητο», βλ. Μπία Παπαδοπούλου, ομιλία για τον Χρήστο Τζίβελο, Αμφιθέατρο Μεγαλέξανδρος, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Σχολή Καλών Τεχνών, Τετάρτη 31 Οκτωβρίου 2018

ΣΚΕΠΤΙΚΟ ΣΤΡΟΥΖΑ

Σύμφωνα με τη Στρούζα, ο τίτλος της έκθεσης *Σημεία ερωτηματικά- Σημεία αναφοράς* δεν ήταν τυχαίος αφού σε έναν τόπο όπως η Ελλάδα, τα σημεία αναφοράς χρειαζόταν να αντιμετωπίζονται και ως σημεία ερωτηματικά²³⁶. Η έκθεση έθιγε ζητήματα όπως η γεφύρωση της ζύμωσης ανάμεσα στη σύγχρονη ελληνική τέχνη και τους διεθνείς εικαστικούς προβληματισμούς. Η Στρούζα υποστήριζε ότι επέλεγε καλλιτέχνες που «θα αποκαλύψουν διαφορετικές έρευνες στο έργο τους, όχι απλώς στο μέσο έκφρασης, αλλά και στις αρχικές ιδέες τους και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ίδιου του έργου τους. Με άλλα λόγια, θεωρήθηκε σκόπιμη η παρουσίαση περιπτώσεων όπου η έρευνα και η αναζήτηση θα διευρύνουν τα όρια του έργου τέχνης πέραν της περιχαράκωσής του αποκλειστικά σε αισθητικό αντικείμενο»²³⁷. Η ίδια προτιμούσε να συνεργάζεται με καλλιτέχνες που επέλεξαν «μια πρώτη μορφή έκφρασης και γραφής», που «αναζητούσαν τρόπους να ξαναφτιάξουν την τέχνη από την αρχή»²³⁸, όπως θα υποστηρίξει σε μεταγενέστερη έκθεσή της με τον τίτλο *Εικόνες που αναδύονται*. Στεκόταν κριτικά απέναντι στη φορμαλιστική προσέγγιση ενός έργου – ακόμα και στο ίδιο το αντικείμενο²³⁹ και σημείωνε πως η αισθητική του μορφή είναι μια έννοια ευμετάβλητη, και πως την τρέχουσα χρονική περίοδο «η καλλιτεχνική έρευνα προσανατολίστηκε στην αντιμετώπιση των υπαρξιακών προβλημάτων της τέχνης»²⁴⁰.

Η πρακτική της Στρούζα φαίνεται να εστιάζει στη συνεργασία με καλλιτέχνες που κατά κύριο λόγο, δεν αντιμετώπιζαν την καλλιτεχνική πράξη μιμητικά, όπως συνέβη σε μεγάλο βαθμό με την επιρροή που άσκησαν τα ρεύματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στον ελλαδικό χώρο. Προκειμένου μια έκθεση να έχει νόημα για την ίδια, χρειαζόταν να παρουσιάζει «καταστάσεις τη στιγμή του γίνεσθαι» και αυτό θεωρούσε ότι συμβαίνει μέσα από τη χρήση ποικίλων εικαστικών μέσων έκφρασης της σύγχρονης τέχνης²⁴¹. Συνεπώς, οι καλλιτέχνες με τους οποίους επέλεγε να συνεργαστεί προϋπέθετε ότι θα προσέγγιζαν την τέχνη όχι μόνο βάσει αισθητικών κριτηρίων, αλλά μέσω μιας εννοιολογικής και φιλοσοφικής προσέγγισης²⁴². Πρώτα ερχόταν σε επαφή με τους καλλιτέχνες που επιθυμούσε να συνεργαστεί και κατανοούσε αρκετά το έργο τους και κατόπιν προχωρούσε στην ενορχήστρωση μιας ομαδικής έκθεσης, όπου χρειαζόταν να δημιουργηθούν νέες αναγνώσεις και συσχετισμοί μεταξύ των έργων, χωρίς όμως να αλλοιώνεται και η αρχική σκέψη κάθε καλλιτέχνη. Μια ομαδική έκθεση, υποστήριζε «έπρεπε να δίνει μια πρόταση νέας ανάγνωσης των πραγμάτων»²⁴³.

²³⁶ Συνέντευξη της Έφης Στρούζα στον Χριστόφορο Μαρίνο, Χ. Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, σ. 34

²³⁷ Έφη Στρούζα, *Θέματα Χώρου και Τεχνών*, τχ. 10/1979, σ. 134

²³⁸ Χ. Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, σ. 34

²³⁹ Ό.π., σ. 36

²⁴⁰ Έφη Στρούζα, «Σημεία ερωτηματικά...», Ό.π., σ. 134

²⁴¹ Ό.π., σ. 136

²⁴² Χ. Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας*, σ. 34

²⁴³ Ό.π., σ. 36

Σε πρακτικό επίπεδο, η επιμελητική της προσέγγιση γινόταν εμπειρικά. Τα εναύσματα της προέρχονταν από ποικίλες εκθέσεις της εποχής τις οποίες παρακολουθούσε διαρκώς, αλλά και από τις μεγάλες διοργανώσεις όπως η *Μπιενάλε της Βενετίας* ή η *Documenta* στο Κάσελ που χάρασαν μια κατευθυντήρια γραμμή για τους επιμελητές²⁴⁴.

Η εν λόγω έκθεση υπήρξε σημαντική για ποικίλους λόγους. Αρχικά, παρουσιάστηκαν έργα που αντιπροσώπευαν τη σύγχρονη εικαστική παραγωγή της εποχής, ως απάντηση στα αποκρυσταλλωμένα ρεύματα της τέχνης που αντίστοιχα, παρουσίαζε η χώρα στην *Μπιενάλε της Βενετίας*. Ειδικότερα, με την έκθεση της Στρούζα αναδεικνύεται και μια άλλη όψη της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας της Ελλάδας που βρίσκεται σε μια σχετική συνομιλία με τα διεθνή τεκταινόμενα έστω και σε μορφολογικό επίπεδο καταρχήν, και τρίτον, επιδιώκει να αναδείξει την τέχνη όχι μόνο αισθητικά αλλά και ως μέσο επικοινωνίας²⁴⁵.

Όσον αφορά στον τρόπο αντιμετώπισης του όρου «επιμέλεια» την περίοδο εκείνη, παρατηρείται ότι στις προσκλήσεις της έκθεσης *Μύθος και Πραγματικότητα*, όπως και της έκθεσης *Πρωτοπορία και Πειραματισμός*, στην ιταλική γλώσσα αναγράφεται: “a cura di Efi Strouza” («σε επιμέλεια της Έφης Στρούζα»), ενώ στον ελληνικό τύπο της εποχής γράφονται τα εξής: «Θέμα της ελληνικής συμμετοχής που έχει αναλάβει να παρουσιάσει η διδάκτωρ της ιστορίας της τέχνης Έφη Στρούζα»²⁴⁶. Σε άλλο έντυπο αναφέρεται «την ευθύνη της οργάνωσης είχε η ιστορικός της τέχνης Έφη Στρούζα που ζει και εργάζεται μόνιμα στη Ρώμη και που έκανε τις ανάλογες εισηγήσεις»²⁴⁷. Παρότι λοιπόν στην ιταλική γλώσσα συναντάται ο όρος «επιμέλεια», στον ελληνικό τύπο και συγκεκριμένα στις εφημερίδες της εποχής επιλέγονταν ακόμη όροι όπως «οργάνωση» ή «παρουσίαση», εκτός από το περιοδικό *Αντί* όπου σημειώνεται ότι «την επιμέλεια και τον συντονισμό είχε η Έφη Στρούζα»²⁴⁸. Η Έφη Στρούζα είχε σπουδάσει Ιστορία της τέχνης με εξειδίκευση στη βυζαντινή και τη μοντέρνα τέχνη στο Courtauld Institute στο Λονδίνο οπότε είχε έρθει από νωρίς σε επαφή με τις νέους εικαστικούς πειραματισμούς. Η διατριβή της αφορούσε στις αλληλεπιδράσεις φουτουρισμού και κυβισμού στο έργο του Gino Serverini²⁴⁹.

ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΑ ΣΤΡΟΥΖΑ

Εν αντιθέσει με τους υπόλοιπους τεχνοκριτικούς ή επιμελητές της εποχής, η Στρούζα επεδίωκε να εμπλακεί και η ίδια ενεργά στην καλλιτεχνική πράξη, ώστε να κατανοήσει πληρέστερα το σκεπτικό

²⁴⁴ Ό.π., σσ. 37-38

²⁴⁵ Έφη Στρούζα, «Σημεία ερωτηματικά...», σ. 136

²⁴⁶ «Έλληνες καλλιτέχνες σε διεθνή έκθεση», *Η Αυγή*, 23/3/1977

²⁴⁷ «Έλληνες καλλιτέχνες σε διεθνείς εκδηλώσεις», *Το Βήμα*, 23/3/1977

²⁴⁸ «Έλληνες καλλιτέχνες σε διεθνή έκθεση», *Η Αυγή*, 23/3/1977

²⁴⁹ Συνέντευξη της Έφης Στρούζα στον Χριστόφορο Μαρίνο, Μαρίνος, (Επιμ.), *Το έργο της Επιμέλειας*, Κριτική και τέχνη, τχ. 4, AICA Ελλάς, Αθήνα, σ. 31

των καλλιτεχνών, τόσο μέσα από τον συνεχή διάλογο, όσο και με τις επισκέψεις της στα εργαστήριά τους. Αποπειράθηκε λοιπόν να εμπλακεί προσωπικά στη διαδικασία παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου, μέσω ενός είδους επιτόπιας διερεύνησης. Η τεχνοκριτικός φαίνεται πως δανείστηκε ορισμένα εργαλεία της κοινωνικής ανθρωπολογίας, όπως η επιτόπια έρευνα και η εκ του σύνεγγυς παρατήρηση μέσα από την ενεργό εμπλοκή της στην καλλιτεχνική διαδικασία, προσπαθώντας έτσι να κατανοήσει ένα έργο τέχνης εν τη γενέσει του, και μάλιστα όπως η ίδια ισχυρίζεται, μέσα από τη μάτια του ίδιου του καλλιτέχνη. Πίστευε πως η εμπλοκή της στην καλλιτεχνική διαδικασία θα άνοιγε μια άλλη προοπτική στην κεντρική της προσέγγιση, επισημαίνοντας ότι: «Η ανάγκη που από καιρό ένιωθα, να γίνει το έργο του καλλιτέχνη μια πραγματική κι άμεση εμπειρία γι' αυτόν που έρχεται να το σχολιάσει, με είχε σπρώξει να παρακολουθήσω από κοντά το χώρο που ο καλλιτέχνης αναμορφώνει»²⁵⁰. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της δράσης-έκθεσης της Ρένας Παπασπύρου *Επισήμανση- Χώρος προέλευσης-Αποτοίχιση* στις 15 Οκτωβρίου το 1979 στο σπίτι της οδού Στίλπωνος 7 στο Παγκράτι. Πρόκειται για τη δράση της αποτοίχισης ενός κομματιού ασβεστοκονιάματος- το τελευταίο της σειράς του οικήματος που πραγματοποίησε η Ρένα Παπασπύρου²⁵¹. Η δράση πραγματοποιήθηκε σε δύο σκέλη: αρχικά με την αποτοίχιση μπροστά στο κοινό, και κατόπιν στην αίθουσα τέχνης *Δεσμός*, όπου μαζί με την Έφη Στρούζα επεδίωξαν μια πιο σύνθετη παρουσίαση. Στον *Δεσμό* παρουσιάστηκαν τρία φιλμ σε τρεις οθόνες: στην αριστερή προβάλλονταν οι λεπτομέρειες του τοίχου, δηλαδή το υλικό της καλλιτεχνικής πράξης, στη δεξιά βρίσκονταν τα τελειωμένα έργα και τέλος, στην κεντρική αποτυπωνόταν ο περιβάλλοντας χώρος. Η καλλιτέχνης δεν πραγματοποίησε την εκδήλωση σύμφωνα με τη λογική της περφόρμανς, αλλά επιθυμούσε να προβάλει τη διαδικασία παραγωγής των έργων της ως πραγματικά στοιχεία του χώρου και όχι ως προϊόντα ενός ατελιέ²⁵². Σκοπός ήταν να διαφανεί το αντικείμενο που προκύπτει από την προσωπική παρέμβαση της δημιουργού μέσα στον πραγματικό χώρο. Παράλληλα με τη δράση της Παπασπύρου, ακούγονταν οι ήχοι των βημάτων της τεχνοκριτικού καθώς εκείνη διέσχιζε το δωμάτιο. Η παρέμβαση αυτή έδινε στο έργο μια επιπλέον διάσταση, αυτήν του χρόνου, και επιπλέον συνιστούσε μια προσθήκη- μια κριτική παρέμβαση της Στρούζα στο έργο που, όπως έγραφε, επεδίωκε να «υπογραμμιστεί ότι το κριτικό έργο έρχεται να διασπάσει τη φαινομενική ενότητα του καλλιτεχνικού προϊόντος, δημιουργώντας ένα κενό, όπου η ανάγνωση του έργου υπεισέρχεται σαν προσθήκη, σαν επέμβαση, αυτό που αποκάλεσα Τρίτη εναλλακτική επέμβαση». Η ίδια συμπληρώνει: «Ζητώ μια επαφή γόνιμη [...] από όπου θα προκύψει ένα άλλο

²⁵⁰ Έφη Στρούζα, *Επισήμανση-Χώρος προέλευσης-Αποτοίχιση*, Δράση-Έκθεση της Ρένας Παπασπύρου, μαζί με την «Τρίτη εναλλακτική επέμβαση πάνω στο έργο της από την τεχνοκριτικό Έφη Στρούζα», (κατ. έκθ.), Αθήνα [χ.ό.], 1981, σ. 3

²⁵¹ Οι τοίχοι του σπιτιού ήταν η βάση του το αντικειμένου εργασίας της Παπασπύρου. Οι αποτοίχισεις αποτελούσαν για την καλλιτέχνη «τα επεισόδια που συσσωρεύονται και που δίνουν μια αυτοτέλεια στην υλική επιφάνεια διαφόρων στοιχείων του φυσικού περιβάλλοντος», Βλ. Έφη Στρούζα, «Επισήμανση- Χώρος προέλευσης- Αποτοίχιση» (κατ. έκθ.)

²⁵² Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 100

έργο²⁵³». Οι διαφάνειες, η ταινία και οι φωτογραφίες που παρουσιάστηκαν στον *Δεσμό*, συνιστούν την *Τρίτη εναλλακτική επέμβαση* όπως την αποκαλεί, της Στρούζα πάνω στο έργο της Παπασπύρου. Το κομμάτι που αποτοιχίστηκε παρουσιάστηκε ακατέργαστο μαζί με τα υπόλοιπα έργα που προήλθαν από το οίκημα μαζί με σειρά φωτογραφιών που αποτύπωναν τη διαδικασία της αποτοίχισης²⁵⁴.

Μια επιπλέον καινοτομία και παρέμβαση της τεχνοκριτικού πέρα από την ίδια της την εμπλοκή στη διαδικασία αποτοίχισης και παρουσίασης του έργου, ήταν ο φανταστικός διάλογος ανάμεσα στην ίδια και, προφανώς, την καλλιτέχνη της έκθεσης (Ρένα Παπασπύρου) –μιας και δεν αποκαλύπτεται το όνομά στον κατάλογο της έκθεσης, αλλά υπονοείται έντονα–. Ο φανταστικός διάλογος καταλήγει σε μονόλογο της πρώτης για την εμπειρία της εμπλοκής της στο εικαστικό έργο και την προσπάθειά της για μια περισσότερο δημιουργική κριτική προσέγγιση. Η εμπλοκή της Στρούζα στο σημείο αυτό είναι σημαντική για δύο λόγους: αφενός ο διάλογος αυτός εκτίθεται χειρόγραφος και γίνεται μέρος της έκθεσης, με αποτέλεσμα ο θεωρητικός λόγος να τοποθετείται επάξια δίπλα στην καλλιτεχνική δημιουργία, και αφετέρου μέσα από το περιεχόμενο του φανταστικού διαλόγου που χτίζει, καθιστά τον ρόλο του θεωρητικού της τέχνης και του τεχνοκριτικού, σημαντικό και αναγκαίο στην καλλιτεχνική διαδικασία. Ακολουθεί σχετικό απόσπασμα από τον κατάλογο της έκθεσης:

«Καλλιτέχνης- Δεν έχεις το δικαίωμα να μεταχειρίζεσαι το έργο μου για δικές σου επεμβάσεις και δημιουργίες.

Κριτικός- Μα το έργο σου ταλαιπωριόταν μέχρι τώρα με την «κριτική παρουσίαση» που γινότανε. Πασχίζει ο κριτικός να μαζέψει και να πλαστογραφήσει τις ιδέες σου, προσθέτοντας το θεωρητικό, φιλοσοφικό και ιστορικό πλαίσιο-κορνίζα, από όπου εσύ ίσως και προέρχεσαι αλλά δεν θέλεις να το παρουσιάσεις και επιδεικτικά. Γιατί δεν σε αντιπροσωπεύει ολοκληρωμένα.

Καλλ.- Αρκεί η σωστή φιλοσοφική ή πολιτική θέση του έργου μου σε σχέση με την ιστορική στιγμή που βγήκε.

Κριτ.- Ναι αυτή αρκεί για να αξιολογηθεί το έργο σου αργότερα. Δεν αρκεί όμως για να κατανοηθεί ξεκάθαρα το νόημά του, το πνεύμα του τη στιγμή που αυτό γεννιόταν. Χρειάζεται και επεξήγηση με τη γλώσσα [...] [...]. Όταν μιλούσα πριν για την πιστότητα που στο παρελθόν υπήρχε μεταξύ έργου τέχνης και γραπτού λόγου, που αναφερότανε στην ιστορία του, ήθελα να σημειώσω ότι ήξερες γιατί είχες διαλέξει ορισμένα χρώματα. Ορισμένη σύνθεση κ.ο.κ. Σήμερα, κι όταν λέω σήμερα εννοώ τα τελευταία 30 περίπου χρόνια, τι ταύτιση πνεύματος υπήρξε μεταξύ καλλιτεχνικού έργου και γραπτού λόγου, κριτικού κειμένου εννοώ; Εσύ αφαιρούσες, κι ο κριτικός προσέθετε. Εσύ ανέλυες, κι εκείνος συνέθετε. Εσύ οργιζόσουν, κι αυτός ήρεμα εξηγούσε.

Καλλ.- Έπρεπε να γίνει. Έπρεπε να υπάρξει ο μεσάζων που θα εξηγούσε γιατί γινότανε τούτη η διαδικασία της αφαίρεσης ή της ανάλυσης. Δεν ήτανε ανεξάρτητη από τα κοινωνικά ή

²⁵³ Βλ. Έφη Στρούζα, *Επισήμανση-Χώρος προέλευσης-Αποτοίχιση*..., σ. 1

²⁵⁴ Ό.π. και Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις*..., σ. 100

πολιτικά χαρακτηριστικά της εποχής της. Γι' αυτό ο κριτικός χρειαζότανε, επιβαλλότανε να πλαισιώσει την τέχνη με τις σύγχρονες φιλοσοφικές και θεωρητικές θέσεις που είχανε τυχόν επηρεάσει το έργο. Συνεπώς, και το γραπτό κριτικό έργο γινότανε μια θεωρητική ή φιλοσοφική θέση κι ανάλυση αυτού που είχε εκφρασθεί. Ένα πολυσύνθετο έργο[...]»²⁵⁵. Ο ιστορικός με την κριτική όραση πάνω στις διάφορες καταστάσεις κι εξελίξεις της τέχνης, μας είναι αναγκαίος και πόσο μάλιστα εδώ στον τόπο μας [...]»²⁵⁶.

Η καλλιτέχνης αρχικά μοιάζει κάπως καχύποπτη απέναντι στη θεωρία που αναπτύσσουν οι τεχνοκριτικοί γύρω από το εικαστικό έργο και αποζητά μια ακριβή, και όχι μια αυθαίρετη ερμηνεία, στη συνέχεια όμως παραδέχεται την αξία και την αναγκαιότητα της διαμεσολάβησης του θεωρητικού στη σύγχρονη εποχή. Η θεωρητικός από την άλλη, μέσα από μια θέση μαχητική και μέσω επιχειρημάτων προσπαθεί να τεκμηριώσει τους λόγους για τους οποίους η ύπαρξή της δεν είναι απλώς σημαντική, αλλά απαραίτητη· διαμεσολαβεί για να προάγει την ερμηνεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας, προκειμένου να φέρει το κοινό σε επαφή με την τέχνη, δεδομένου ότι ο καλλιτέχνης είναι μεν ο δημιουργός, αλλά το έργο τέχνης από μόνο του δεν κατορθώνει να γίνεται πάντοτε κατανοητό όταν απουσιάζει πλήρως η θεωρητική πλαισίωση²⁵⁷. Αυτό το παράδειγμα, συμβάλλει σε μια ακόμα προσπάθεια νομιμοποίησης του ρόλου του θεωρητικού και του τεχνοκριτικού στον κόσμο της τέχνης, καθότι η αρμοδιότητές του δεν είναι πάντοτε σαφείς, κι ενίοτε αμφισβητείται η αναγκαιότητά του. Ο ρόλος λοιπόν του θεωρητικού όπως προκύπτει από τον παραπάνω διάλογο είναι να διαμεσολαβεί, ώστε να αποδίδει το νόημα του έργου τέχνης, να το πλαισιώνει σύμφωνα με τις κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες μέσα στις οποίες γεννιέται, να του ασκεί μια δημιουργική και όχι αυθαίρετη κριτική, χωρίς να ανατρέπει το αρχικό νόημά του²⁵⁸. Στη συνέχεια, ο ρόλος του θεωρητικού παρομοιάζεται με εκείνον του ψυχαναλυτή που χρειάζεται να κρατά απόσταση από τα λεγόμενα του ασθενούς του και στο σημείο αυτό η Στρούζα επισημαίνει: «για να κάνει καλά τη δουλειά του δεν επιτρέπεται να συμπάσχει...»²⁵⁹. Τέλος, ο θεωρητικός έρχεται να γεφυρώσει, τεκμηριώνοντας με επιχειρήματα, τις ρήξεις που γίνονται στην τέχνη.

Μέσα από μια στενή συνεργασία των δύο ιδιοτήτων από τη μια του θεωρητικού της τέχνης και από την άλλη του καλλιτέχνη, υποστηρίζεται ότι μπορεί να προκύψει ένα καλλιτεχνικό έργο σε διάλογο με το περιβάλλον του και όχι αποξενωμένο, δηλαδή να καταργηθεί η αυτοαναφορικότητα του έργου τέχνης. Ο διάλογος κλείνει με έναν μονόλογο της τεχνοκριτικού πάνω στο έργο της Παπασπύρου, όπου η τεχνοκριτικός κάνει μια ανάλυση του έργου της καλλιτέχνης καθώς και μερικές σκέψεις της πάνω στην πρότασή της. Η πλαισίωση αυτή ήταν απαραίτητη για την ανάδειξη και την

²⁵⁵ Έφη Στρούζα, *Επισήμανση-Χώρος προέλευσης-Αποτοίχιση*, σ. 1

²⁵⁶ Έφη Στρούζα, *Ό.π.* σ. 4

²⁵⁷ *Ό.π.*, σ. 6

²⁵⁸ *Ό.π.* σ. 2

²⁵⁹ *Ό.π.*, σ. 2

υποστήριξη έργων αρκετά δυσνόητων για την εποχή στην Ελλάδα²⁶⁰. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που η Στρούζα υποστήριξε τον ρόλο της κριτικής τόσο απέναντι σε ιδεολογικές και αισθητικές τοποθετήσεις, όσο και στη σημασία του διαλεκτικού ρόλου που μπορεί να δημιουργηθεί ανάμεσα στον τεχνοκριτικό/ θεωρητικό και τον καλλιτέχνη²⁶¹.

Η Έφη Στρούζα υπήρξε μια σημαντική φυσιογνωμία στον χώρο της ιστορίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής. Πραγματοποίησε τις σπουδές της στην ιστορία της τέχνης, στην ιστορία της κριτικής της τέχνης, όπως και στη μουσειολογία, στο Courtauld Institute of Art του Πανεπιστημίου του Λονδίνου (1969, B.A., 1971, M.A.) και στο Ινστιτούτο της Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου της Ρώμης (1973-76). Μαθήτευσε επίσης στο Courtauld Institut του Λονδίνου, που είχε πίσω του την παράδοση της Βιεννέζικης Σχολής αρχών του 20ού αιώνα. Οι παραπάνω σπουδές, της έδωσαν τα εφόδια και την αντίληψη να διακρίνει τις νέες τάσεις της τέχνης, και τη δυνατότητα να τις εντάσσει σε ένα νέο θεωρητικό πλαίσιο. Η κριτική της δραστηριότητα επικεντρώθηκε στην προώθηση της σύγχρονης ελληνικής τέχνης στον διεθνή χώρο και στη θεσμική διασύνδεση του ελληνικού καλλιτεχνικού χώρου με τον διεθνή²⁶². Άρθρα της Στρούζα συναντά κανείς στα περιοδικά *Εικαστικά*, *Θέματα χώρου και τεχνών*, ενώ δημοσίευε κριτικές και στον ιταλικό τύπο, και τέλος, κείμενά της περιλαμβάνονται και σε Πρακτικά Συμποσίων και Συνεδρίων, σε καταλόγους ομαδικών και ατομικών εκθέσεων²⁶³.

²⁶⁰ Χάρης Καμπουρίδης «Έφη Στρούζα, Η ακμή και το τέλος μιας εποχής», Επικήδειος, Τμήμα Εφαρμοσμένων Τεχνών Φλώρινας, <https://floroieikastikoi.blogspot.com/2019/01/face.html>, 1/9/2019

²⁶¹ Έφη Στρούζα, «Για μια συνεπή σχέση τέχνης, ιδεολογίας και πολιτιστικής δραστηριότητας», *Εικαστικά*, Φεβ. 1982, τχ.2, σ. 20

²⁶² Βιογραφικό Έφη Στρούζα, <https://www.blod.gr/speakers/strouza-efi/>, 1/8/2019

²⁶³ Ό.π.

Η ΕΚΘΕΣΗ 16 ΒΙΒΛΙΑ-16 ΑΠΟΨΕΙΣ

Στις 28 Ιανουαρίου το 1980²⁶⁴, εγκαινιάστηκε η έκθεση 16 Βιβλία-16 απόψεις που διήρκησε έως τις 8 Φεβρουαρίου, με έδρα το Γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας. Ο επόμενος προορισμός της έκθεσης ήταν το αντίστοιχο Ινστιτούτο της Θεσσαλονίκης, όπου τα εγκαίνια πραγματοποιήθηκαν στις 20 Φεβρουαρίου της ίδιας χρονιάς. Η επιλογή των συμμετεχόντων καλλιτεχνών υπογράφηκε στο μονόφυλλο της έκθεσης από τις τεχνοκριτικούς Βεατρίκη Σπηλιάδη και Ελένη Βαροπούλου, με καθεμιά να έχει διαλέξει μια ομάδα καλλιτεχνών για τη θεματική που από κοινού όρισαν για την έκθεση. Η πρώτη επέλεξε να συνεργαστεί με τους καλλιτέχνες: Δημήτρη Αληθινό, Αχιλλέα Απέργη, Γκόλαντα, Δανιήλ, Όπυ Ζούνη, Μαρία Καραβέλα, Στάθη Λογοθέτη, ΜΙΤ και Γιάννη Μπουτέα, ενώ η δεύτερη με τους: Βάσω Κυριάκη, Γιώργο Λαζόγκα, Αλέκο Λεβίδη, Χρύσα Ρωμανού, Βουβούλα Σκούρα, Ασπασία Στασινοπούλου και Γιάννη Ψυχοπαίδη.

Η έκθεση είχε πειραματικό χαρακτήρα και κύριο στόχο να παρουσιάσει το βιβλίο ως έργο τέχνης, αναδεικνύοντας διαφορετικούς τρόπους επεξεργασίας της ιδέας αυτής μέσα από την εικαστική πρακτική των συμμετεχόντων, έτσι ώστε «να υπάρξει αναφορά στη δουλειά καθενός από τους δεκαέξι καλλιτέχνες και να αρχίσει η μονογραφία τους», όπως έγραφαν οι ίδιες οι τεχνοκριτικοί. Ένα ακόμη ζητούμενο ήταν να θιγεί το ζήτημα του ρόλου των βιβλίων στην αγορά²⁶⁵ και τέλος, να τεθεί μια σειρά από ερωτήματα γύρω από την καλλιτεχνική πρακτική και τη συνεργασία τεχνοκριτικού και καλλιτέχνη²⁶⁶. Η ιδέα της έκθεσης γεννήθηκε από τις δύο τεχνοκριτικούς που επέλεξαν σύγχρονους καλλιτέχνες των οποίων οι πρακτικές κινούνταν κατά κύριο λόγο γύρω από τα περιβάλλοντα, τις δράσεις ή την επεξεργασία αρχαικού υλικού. Προϋπόθεση για την επιλογή των καλλιτεχνών δεν ήταν να έχουν κοινούς αισθητικούς προβληματισμούς, αλλά ορισμένες συγγενικές κατευθύνσεις στον τρόπο εργασίας και έρευνας²⁶⁷.

Ο Δημήτρης Αληθινός πραγματοποίησε μια δράση κατά την οποία είχε εισέλθει μέσα σε μια ξύλινη κατασκευή σε σχήμα βιβλίου κλίμακας δύο μέτρων, και όποιος την άνοιγε έβλεπε είτε το σώμα του καλλιτέχνη ως κείμενο στη θέση του κειμένου, ή τον καλλιτέχνη να κείται σαν να ήταν μέσα σε φέρετρο, δίνοντας μια χούφτα σιτάρι «σε όποιον διάλεγε να έρθει σε επαφή με το κείμενο του»²⁶⁸.

²⁶⁴ Στο *Χρονικό '81*, τχ. 11, 1981, σ. 120 λέγεται πως η έκθεση έγινε τον Ιανουάριο, ενώ έναν μήνα αργότερα, τον Φεβρουάριο, μεταφέρθηκε στη Θεσσαλονίκη- πιθανότατα εγκαινιάζεται στις 28 Ιανουαρίου, σύμφωνα με υπολογισμούς που βασίζονται σε άρθρο της Β. Σπηλιάδη: «Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες δημιουργούν το βιβλίο τους», *Η Καθημερινή*, 25/01/1980

²⁶⁵ «Μακέτες-μονογραφίες [...] συνηθισμένα βιβλία που έρχονταν να καλύψουν ένα αισθητικό κενό στην ελληνική πραγματικότητα, τη γενικότερη έλλειψη μονογραφιών καλλιτεχνών και [...] να δώσουν την ευκαιρία στους εκδότες να ενδιαφερθούν, ενδεχόμενα, για μια καλλιτεχνική έκδοση», Β. Σπηλιάδη: «Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες δημιουργούν το βιβλίο τους», *Η Καθημερινή*, 25/01/1980

²⁶⁶ Βεατρίκη Σπηλιάδη και Ελένη Βαροπούλου, 16 Βιβλία- 16 απόψεις, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Γαλλικό Ινστιτούτο, 1980

²⁶⁷ Σπηλιάδη / Βαροπούλου, 16 Βιβλία- 16 απόψεις, (κατ. έκθ.), Ό.π.

²⁶⁸ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 74

Ο ίδιος, παρουσίασε επίσης ένα βιβλίο μικρότερης κλίμακας, που περιλάμβανε διαφάνειες Α4 με έργα του²⁶⁹. Ο Γιώργος Λαζόγκας εξέφρασε την προβληματική του ορθογωνίου και της χάραξης μέσα από τη δημιουργία ενός βιβλίου, το οποίο βρισκόταν σε διάδραση με το κοινό της έκθεσης, καλώντας το να τοποθετεί μουσειακά σχήματα μέσα στο ορθογώνιο. Η Μαρία Καραβέλα είχε ήδη εγκαταλείψει τη ζωγραφική από τα χρόνια της δικτατορίας και προτιμούσε να εκφράζεται μέσα από εφήμερες μορφές τέχνης, όπως ήταν τα περιβάλλοντα και η περφόρμανς. Στην έκθεση παρουσίασε ένα βιβλίο-αντικείμενο που σύμφωνα με τις τεχνοκριτικούς «δεν θα μπορούσε να υποστηρίξει την αυτοτέλεια και την τελειότητα ενός έργου τέχνης». Το βιβλίο της ήταν μια σειρά φωτογραφιών, που θα επεσήμαιναν ορισμένες εκδηλώσεις από την έως τότε δραστηριότητά της. Η φωτογραφία ως ντοκουμέντο, ήταν το κύριο τεκμήριο μιας εφήμερης εικαστικής δημιουργίας, βάσει της λογικής ότι το έργο εξαντλείται στην πραγματοποίησή του²⁷⁰.

Παρότι κύριος σκοπός της έκθεσης ήταν οι «μακέτες-βιβλία» που θα δημιουργούσαν οι καλλιτέχνες, να κυκλοφορήσουν πράγματι ως βιβλία προκειμένου να καλύψουν το κενό της έλλειψης καλλιτεχνικών μονογραφιών, πρακτικά ο σκοπός αυτός δεν επετεύχθη. Η εφήμερη επιτέλεση των δράσεων δεν συνέβαλε στον εν λόγω σκοπό, και οι τεχνοκριτικοί στην πράξη, εν τέλει απέφυγαν να περιορίσουν τους καλλιτέχνες ως προς το μέσο που θα επέλεγαν να χρησιμοποιήσουν. Σε ένα αρκετά επικριτικό άρθρο στα *Επίκαιρα* γράφτηκε ότι οι «οργανωτές» απέτυχαν, διότι δεν είχαν θέσει σαφείς στόχους, με αποτέλεσμα η έκθεση να μην υπόκειται σε ένα αρμονικό σύνολο, αλλά να συνιστά ένα άθροισμα ατομικών περιπτώσεων. Οι δύο τεχνοκριτικοί κατηγορήθηκαν πως παρασύρθηκαν συναισθηματικά και προκειμένου να μην παρέμβουν στο έργο των καλλιτεχνών, δεν όρισαν ρητά ότι το βιβλίο, όφειλε να ιδωθεί ως μέσο έκφρασης και επικοινωνίας, με αποτέλεσμα να αντιμετωπιστεί από αρκετούς καλλιτέχνες ως έργο τέχνης. Από την άλλη, το ίδιο άρθρο εξαίρει το κείμενο-εικόνα της Χρύσας Ρωμανού που πρότεινε έναν άλλο τρόπο ανάγνωσης, τις ημερολογιακές σελίδες της Βουβούλα Σκούρα με το υλικό των ντοκουμέντων που είχε συλλέξει να μοιάζουν με καθολική μαρτυρία²⁷¹, πιθανότατα κρίνοντας ότι ανταποκρίθηκε στους στόχους της έκθεσης. Η Σοφία Καζάζη σε άρθρο της κάνει λόγο για πρωτοτυπία της έκθεσης, στο σημείο που οι δύο τεχνοκριτικοί πήραν την πρωτοβουλία να ενεργοποιήσουν μια μερίδα καλλιτεχνών ώστε να δημιουργήσουν με κοινή θεματική το βιβλίο, πραγματοποιώντας μια εντυπωσιακή έκθεση. Το άρθρο κλείνει, συγχαίροντας την πειραματική αυτή προσπάθεια, η οποία συμβάλλει ώστε «να προχωρήσει η έρευνα και ο προβληματισμός»²⁷².

Πρόκειται για μια έκθεση, της οποίας η θεματική και το περιεχόμενο ορίζεται από τις δύο τεχνοκριτικούς που ξεκινούν να αναλάβουν επιμελητικό ρόλο και να προάγουν τη συνεργασία του

²⁶⁹ Συζήτηση Δημήτρη Αληθινού με τη Σοφία Χρυσάφοπούλου, 15/11/2019

²⁷⁰ Σπηλιάδη / Βαροπούλου, 16 Βιβλία- 16 απόψεις... (κατ. έκθ.)

²⁷¹ [χ.ό.], «16 Βιβλία-16 Απόψεις», *Επίκαιρα*, 1980

²⁷² Σοφία Καζάζη: «Από την έκθεση στο Γαλλικό Ινστιτούτο. Ζωγράφοι και γλύπτες δημιουργούν το βιβλίο τους», Θεσσαλονίκη, 21/02/1980

τεχνοκριτικού με τον καλλιτέχνη. Στο συνοδευτικό κείμενο της έκθεσης, αναγράφονται οι στόχοι της όπως και οι άξονες γύρω από τους οποίους οφείλουν να κινηθούν οι καλλιτέχνες, ωστόσο η έκθεση δεν πλαισιώνεται από έναν σαφή θεωρητικό λόγο. Το συνολικό εγχείρημα μοιάζει να αντιμετωπίζεται κάπως αμήχανα από τις ίδιες, και οι καλλιτέχνες να αναλαμβάνουν μεγάλη ελευθερία έκφρασης, με αποτέλεσμα εν τέλει να απομακρύνονται κατά πολύ από το αρχικό ζητούμενο της έκθεσης, όπως οι ίδιες το είχαν ορίσει. Ωστόσο, η στροφή αρκετών από αυτούς στη δημιουργία εφήμερων έργων τέχνης, παρότι παρεκκλίνει από το ζητούμενο της έκθεσης, παράλληλα δηλώνει μια ανάγκη για έναν διαφορετικό τρόπο έκφρασης. Ο ρόλος του επιμελητή-auteur, όμως δύσκολα διαφαίνεται σε ένα εγχείρημα όπως αυτό, όμως κρίνεται σημαντικό το γεγονός ότι γίνονται προσπάθειες για τη δημιουργία εκθέσεων ως εφήμερα συμβάντα με σκοπό την ανάδειξη της σύγχρονης τέχνης. Τέλος, αναφορικά με τη θεσμική αναγνώριση της πράξης της επιμέλειας από τον ημερήσιο τύπο, σε άρθρο στο *Βήμα* αναφέρεται ως εξής: «η διαδικασία παραγωγής και παρουσίασης των εκθεμάτων, καθώς και όλη η αισθητική φροντίδα της παρουσίασης θα γίνει από τις κριτικούς Βεατρίκη Σπηλιάδη και Ελένη Βαροπούλου»²⁷³.

Η ΕΚΘΕΣΗ *ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Ο ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΠΕΡΙΓΥΡΟΣ*

Μετά την έκθεση *16 Βιβλία- 16 Απόψεις* ακολούθησε η έκθεση με τίτλο *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη και ο κοινωνικός περίγυρος*, που πραγματοποιήθηκε στον ίδιο χώρο του Ινστιτούτου, τον Μάιο του 1980, επίσης σε επιμέλεια της Ελένης Βαροπούλου και της Βεατρίκης Σπηλιάδη. Συμμετείχαν οι εξής εννέα καλλιτέχνες: Δημήτρης Αληθινός, Θόδωρος (Παπαδημητρίου), Μαρία Καραβέλα, Νίκος Κεσσανλής, Χρόνης Μπότσογλου, Γιώργος Νικολαΐδης, Χρύσα Ρωμανού, Βουβούλα Σκούρα και Γιάννης Ψυχοπαίδης. Η έκθεση είχε δύο κατευθύνσεις ως προς τα μέσα εικαστικής έκφρασης, σύμφωνα με το ύφος κάθε καλλιτέχνη. Από τη μια, υπήρξε μια προσέγγιση με περισσότερη έμφαση σε πιο παραστατικές μορφές έκφρασης από καλλιτέχνες όπως ο Μπότσογλου, η Ρωμανού, ο Κεσσανλής, που συνυπήρχαν με μια τάση για άνοιγμα στον τρισδιάστατο χώρο, υποστηριζόμενη από καλλιτέχνες που βρίσκονταν σε έναν εγγύτερο διάλογο με τις νεότερες μορφές τέχνης, όπως για παράδειγμα ο Αληθινός, η Καραβέλα, ο Θόδωρος, ο Νικολαΐδης. Πρωταρχικός στόχος της έκθεσης ήταν να φανεί πώς συνομιλεί στο σήμερα ο καλλιτέχνης για τον εαυτό του.

Ο Δημήτρης Αληθινός παρουσίασε μια λαμαρίνα 1 x 2 μέτρα με ένα γύψινο καλούπι ενός ανθρώπινου σώματος γυρισμένο πλάτη, από το οποίο έλειπαν τα άκρα του καθώς και το δέρμα του, με αποτέλεσμα να φαίνεται ο σκελετός του. Κάτω στο πάτωμα βρισκόταν ένας κύβος με μια αληθινή χελώνα με ένα φτερό, γυρισμένη ανάποδα, ώστε να βρίσκονται όλα της τα άκρα έξω. Ως συνέπεια, τα

²⁷³ [χ.ό.] *Το Βήμα*, 24/1/1980

άκρα που έλειπαν από το ανθρώπινο σώμα μπορούσε κανείς να τα δει στη χελώνα²⁷⁴. Περαιτέρω περιγραφές των έργων που παρουσιάστηκαν δεν βρέθηκαν στα αρχεία που βασίστηκε η έρευνα²⁷⁵.

Συνολικά φαίνεται ότι επικράτησε μια ανθρωπομορφική αναπαράσταση του σύγχρονου καλλιτέχνη. Η έκθεση αυτή όμως, όπως και η παραπάνω, κρίνεται σημαντική για την παρούσα έρευνα, καταρχάς διότι προωθεί έναν διάλογο· προάγει τη συνεργασία ανάμεσα στις δύο τεχνοκριτικούς για την οργάνωση της έκθεσης και την επιλογή των καλλιτεχνών με βάση «τις ιδιομορφίες του θέματος και την ανάγκη ανοίγματος σε νέους εκφραστικούς τρόπους». Η διάθεση για συνεργασία ανάμεσα στις τεχνοκριτικούς και στους καλλιτέχνες συναντάται και στην έκθεση *16 Βιβλία- 16 Απόψεις*. Ωστόσο, όσον αφορά στο πρακτικό σκέλος, ο τρόπος που στήθηκε η έκθεση μοιάζει να προέκυψε από τη συνεργασία των καλλιτεχνών μεταξύ τους παρά των τεχνοκριτικών, καθότι στο περιοδικό *Χρονικό*, αναφέρεται πως επρόκειτο για «μια κοινή συλλογιστική των καλλιτεχνών και μια από κοινού διαμόρφωση του εκθεσιακού περιβάλλοντος»²⁷⁶.

Η Βεατρίκη Σπηλιάδη είχε σπουδάσει στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου της Αθήνας και στη συνέχεια ιστορία της τέχνης στην *École Pratique des Hautes Études* στο Παρίσι (1967-1969), όπως ο Μαυρομμάτης, με τους καθηγητές Pierre Francastel και Jean Cassou, και σημαντική με τους καθηγητές Roland Barthes και A. J. Greimas, γύρω από το θέμα «Κοινωνιολογική Προσέγγιση της Ελληνικής Τέχνης 1960-1970». Συνέγραψε στον τύπο για πολλά χρόνια και υπήρξε συνεργάτης ελληνικών και ξένων εφημερίδων όπως και περιοδικών: προδικτατορικά στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, γράφοντας κριτικές βιβλίων και λίγο αργότερα στην εφημερίδα *Δημοκρατική Αλλαγή*, όπου είχε ενταχθεί στο συντακτικό προσωπικό. Κατά τη διάρκεια της Επταετίας εγκατέλειψε τον ημερήσιο τύπο και κείμενά της εμφανίζονταν σποραδικά σε περιοδικά όπως το *Αντί*, η *Επιθεώρηση τέχνης*, το *Χρονικό*. Μεταπολιτευτικά, ήταν υπεύθυνη για τα καλλιτεχνικά θέματα στην εφημερίδα *Καθημερινή* (1974-1981) και από το 1981 και μετά έγραφε τεχνοκριτικές στην *Ελευθεροτυπία*. Διατέλεσε μέλος της ΕΣΗΕΑ και της Διεθνούς Ενώσεως Κριτικών Τέχνης (AICA), στην οποία ήταν Γενική Γραμματέας, και τέλος, ήταν μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου του Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών και μέλος της Επιτροπής Πολιτιστικών Υποθέσεων του Δήμου Αθηναίων. Τέλος, ήταν αρκετά γνωστή για τις εβδομαδιαίες εκπομπές πολιτιστικού περιεχομένου στο ραδιόφωνο, με τίτλο «Σε Δεύτερο Πρόσωπο», όπως και καλλιτεχνική υπεύθυνη για την τηλεοπτική σειρά «Ζωντανό Μουσείο»²⁷⁷.

²⁷⁴ Το σκεπτικό του καλλιτέχνη για τη σύλληψη του έργου, βασίστηκε στο γεγονός ότι οι χελώνες όταν βρίσκονται ανάποδα νιώθουν πως πλησιάζουν τον θάνατο και βγάζουν κραυγές καθώς και όλα τους τα άκρα έξω από το καβούκι τους. Συζήτηση Δημήτρη Αληθινού με τη Σοφία Χρυσάφοπούλου, 15/11/2019

²⁷⁵ Κατόπιν επικοινωνίας με το Γαλλικό Ινστιτούτο, διαβεβαίωσε γραπτώς ότι δεν έχει κρατηθεί κάποιο σχετικό αρχείο για τις εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν εκείνη την περίοδο, και ο τύπος της εποχής φαίνεται πως δεν έδωσε ιδιαίτερη δημοσιότητα στις εκθέσεις αυτές, με αποτέλεσμα οι σχετικές πληροφορίες να είναι πολύ περιορισμένες.

²⁷⁶ Ελένη Βαροπούλου-Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Θεματική και μορφές συνεργασίας», *Το Πορτραίτο του καλλιτέχνη*, Εκθέσεις στο Γαλλικό Ινστιτούτο, *Χρονικό* '81, τχ. 11, 1981, σσ. 120-121

²⁷⁷ Βιογραφικό Βεατρίκης Σπηλιάδη http://www.costis.org/cv/spiliadi_veatriki.asp, 26/11/2018

Η Ελένη Βαροπούλου είναι θεατρολόγος και κριτικός θεάτρου. Παράλληλα, εργάστηκε και ως κριτικός της τέχνης και την υπό μελέτη περίοδο οργάνωσε μερικές εκθέσεις όπως *16 Βιβλία – 16 Απόψεις* το 1980, το *Πορτρέτο του καλλιτέχνη και κοινωνικός περίγυρος* το 1981, στο Γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας, πάντα σε συνεργασία με τη Σπηλιάδη. Η ίδια εργάστηκε από το 1974 ως κριτικός θεάτρου και δημοσιογράφος σε διάφορες ελληνικές εφημερίδες, κυρίως *Το Βήμα*, *Η Μεσημβρινή*, το ετήσιο περιοδικό *Χρονικό*, καθώς και σε ευρωπαϊκά περιοδικά, όπου αρθρογραφούσε για τα ευρωπαϊκά πολιτιστικά θέματα και τις σύγχρονες τάσεις στο διεθνές θέατρο αλλά και για την εικαστική σκηνή της εποχής στην Ελλάδα²⁷⁸.

Συνεπώς και οι δύο τεχνοκριτικοί είχαν στραμμένο το βλέμμα τους στην Ευρώπη, επηρεάζονταν από τα διεθνή τεκταινόμενα, και επεδίωκαν τη σύμπλευση της Ελλάδας με τις αντίστοιχες τάσεις του εξωτερικού. Παρότι καμία από τις παραπάνω εκθέσεις δεν συνιστά μια ολοκληρωμένη προσπάθεια προς αυτήν την κατεύθυνση, είναι σημαντικές για δύο κύριους λόγους: διαφαίνεται πως υπάρχει μια ανησυχία και στην Ελλάδα ως προς την ανάληψη της ευθύνης για την οργάνωση μιας θεματικής έκθεσης από έναν ή μία τεχνοκριτικό, και αφετέρου, ανοίγει έναν νέο διάλογο και προκύπτει μια συνεργασία μεταξύ τεχνοκριτικού και καλλιτέχνη, που σταδιακά θα ανοίξει τον δρόμο προς την επιμέλεια εκθέσεων στην Ελλάδα.

²⁷⁸ Βιογραφικό Ελένης Βαροπούλου <https://bibliography.gr/authors/elenh-baropoulou> και http://www.biblionet.gr/author/16044/Eleni_Varopoulou, 20/10/2019

Η ΕΚΘΕΣΗ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ-ΔΡΑΣΗ

Μια ακόμη σημαντική έκθεση για τις απαρχές της επιμέλειας εκθέσεων στην Ελλάδα φέρει τον τίτλο *Περιβάλλον-Δράση* και οργανώθηκε το 1981 (22 Μαΐου-5 Ιουνίου) από την τότε Εταιρεία Ελλήνων Τεχνοκριτικών, σημερινό Σωματείο της AICA Hellas²⁷⁹. Παρότι το Σωματείο είχε ιδρυθεί από το 1949, πρώτη φορά αναλάμβανε την πρωτοβουλία να οργανώσει και να παρουσιάσει έργα σύγχρονης τέχνης, όχι μόνο γνωστών καλλιτεχνών της εποχής, αλλά και νεότερων. Πέραν των συμμετεχόντων καλλιτεχνών, στην έκθεση συμμετείχαν ενεργά και οι τεχνοκριτικοί της Εταιρείας, αναδεικνύοντας έτσι την αναγκαιότητα του ρόλου τους, ως ενδιάμεσοι κρίκοι μεταξύ τέχνης και κοινού. Η έκθεση είχε εκπαιδευτικό προσανατολισμό και κύριο στόχο την προσέλκυση ενός ευρύτερου κοινού, πέραν εκείνου, που παρακολουθούσε την εκθεσιακή δραστηριότητα των αιθουσών τέχνης ή άλλων ιδιωτικών φορέων, με απώτερο σκοπό να μυηθεί μέσω της έκθεσης σε εικαστικές πρακτικές, ήδη αρκετά διαδεδομένες στις ΗΠΑ και στην Ευρώπη, όπως τα περιβάλλοντα και τις δράσεις. Ταυτόχρονα, μια τέτοια πρωτοβουλία αποσκοπούσε και στη δημιουργία ενός θεσμού, με στόχο να πραγματοποιείται τακτικά, ανά δέκα μήνες –μια σκέψη που πρακτικά εν τέλει, δεν επετεύχθη. Ο θεσμός αυτός θα ήταν υπεύθυνος να προβάλλει πλευρές της σύγχρονης τέχνης, εξαιτίας της αδιαφορίας των κρατικών θεσμών απέναντι στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή της χώρας, όπως και της συνακόλουθης έλλειψης ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης²⁸⁰ που θα ήταν σε θέση να στεγάζει και να προβάλλει τέτοιες εκθέσεις.

Αρχικά, για τη διεξαγωγή της έκθεσης είχε ζητηθεί ο χώρος της Εθνικής Πινακοθήκης, όμως παρά τη θετική εισήγηση του Διευθυντή της Δημήτρη Παπαστάμου, το διοικητικό συμβούλιο απέρριψε την πρόταση θεωρώντας πως μια τέτοια συνεργασία θα λειτουργούσε ανασταλτικά ως προς το ενδιαφέρον της πολιτείας για την ίδρυση ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, καθώς το κράτος ενδεχομένως να θεωρούσε πως μια τέτοια ανάγκη θα μπορούσε να καλύπτεται από την Πινακοθήκη²⁸¹. Εν τέλει, παραχωρήθηκαν οι χώροι του Ζαπτείου Μεγάρου.

Η ομάδα τεχνοκριτικών που επιμελήθηκαν την έκθεση, απαρτιζόταν από το διοικητικό συμβούλιο του σωματείου και συγκεκριμένα, τον Πρόεδρο Αλέξανδρο Ξύδη, τη Γενική Γραμματέα Βεατρίκη Σπηλιάδη, τους συμβούλους Ελένη Βαροπούλου, Σοφία Καζάζη και Γιώργο-Σίμο Πετρή και

²⁷⁹ Ιστορικό AICA HELLAS, Διεθνής Ένωση Κριτικών Τέχνης Ελληνικό Τμήμα, <http://www.aicahellas.org/el/history>, 17/9/2019

²⁸⁰ Εταιρεία Ελλήνων τεχνοκριτικών, *Περιβάλλον-Δράση: τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, 1981, σ. 7 | «Κάτι άλλο στο Ζάππειο», *Ελευθεροτυπία*, 22/5/1981 | «Έλληνες τεχνοκρίτες-Να διερευνήσουμε τα προβλήματα της σύγχρονης τέχνης», *Τα Νέα* 22/5/1981 | «Περιβάλλον-Δράση: Τάσεις της τέχνης», *Η Αυγή*, 22/5/1981 | και «Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα», *Η Καθημερινή*, 22/5/1981

²⁸¹ Ειρήνη Γερογιάννη, «Ιστοριοποιώντας της περφόρμανς: η έκθεση Περιβάλλον-Δράση. Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα», ετήσιο περιοδικό *Ιστορία της τέχνης*, τχ.8, Futura, Καλοκαίρι 2019, σ. 83 / Επιστολή προς τον Δημήτρη Παπαστάμο 29/3/1980, Αρ. πρωτ.7/ΕΞ/80, (Αρχείο AICA HELLAS) και Επιστολή Δημήτριου Παπαστάμου προς Ένωση Ελλήνων Τεχνοκριτικών, 2/5/1980, Αρ. πρωτ. 15/ΕΙΣ/80 (Αρχείο AICA HELLAS)

τέλος, από τα μέλη Μαρία Κοτζαμάνη, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Νέλλη Μισιρλή και Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν.

Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει μια σύντομη αναφορά στους τεχνοκριτικούς για τους οποίους δεν έχει γίνει λόγος παραπάνω. Ο Αλέξανδρος Ξύδης συνιστά μια σημαντική προσωπικότητα της εποχής. Είχε σπουδάσει νομικά, πολιτικές επιστήμες και φιλολογία στο Παρίσι, καθώς και ιστορία της τέχνης στο Μόναχο. Εκτός από τεχνοκριτικός και ιδρυτικό μέλος της Εταιρίας Ελλήνων Τεχνοκριτικών, της οποίας διετέλεσε Πρόεδρος και ήταν ο εκδότης του περιοδικού *Τετράδιο*. Επιπλέον, συνέγραψε αρκετά αξιόλογα τεχνοκριτικά κείμενα για την εν λόγω ιστορική περίοδο, και βιβλία σχετικά με τη νεοελληνική τέχνη που επηρέασαν και συνέβαλαν στη μελέτη της ιστορίας της τέχνης στην Ελλάδα και στην απαγκίστρωσή της από την επιστήμη της αρχαιολογίας²⁸².

Η τεχνοκριτικός Σοφία Καζάζη έγραφε στη *Μακεδονία*, στη *Θεσσαλονίκη*, καθώς άρθρα της συναντώνται και στο περιοδικό *Εικαστικά*. Επίσης, συνέγραψε το βιβλίο *Κριτικά σημειώματα που αφορούν Έλληνες καλλιτέχνες σε τέσσερις ενότητες: ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτηριστική και περιβάλλον-δράση*²⁸⁷. Ο Γιώργος Σίμος- Πετρής (με το φιλολογικό ψευδώνυμο Γιώργος Σίμου), με σπουδές στη φιλοσοφία και στην κοινωνιολογία της τέχνης στο Παρίσι, είχε αναλάβει τη στήλη των εικαστικών στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, όπου δημοσίευσε συνεντεύξεις καλλιτεχνών, αρκετά θεωρητικά άρθρα και τεχνοκριτικές, πάντα μέσα από μια μαχητική πολιτική ματιά²⁸³. Η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα μετά τις σπουδές της στο Παρίσι, στην αρχαιολογία και την κοινωνιολογία της ιστορίας της τέχνης, έγραφε επίσης στον τύπο της εποχής, όπως στα *Εικαστικά*, ενώ έχει αναλάβει από το 1992 μέχρι σήμερα τη διεύθυνση της Εθνικής Πινακοθήκης-Μουσείου Αλέξανδρου Σούτσου²⁸⁴. Η Νέλλη Μισιρλή είχε σπουδάσει αρχαιολογία ήδη από το 1972 και εργαζόταν στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, αφήνοντας πίσω της ένα πλούσιο συγγραφικό έργο²⁸⁵. Η Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν έγραφε στο περιοδικό *Αντί*, στα *Εικαστικά* και στην εφημερίδα *Η Καθημερινή*.

Ο Αντώνης Κωτίδης αναφέρει χαρακτηριστικά πως «η ψυχή της πρωτοποριακής για την Ελλάδα έκθεσης *Περιβάλλον-Δράση* στο Ζάππειο το 1981, ήταν η Βεατρίκη Σπηλιάδη, που οργάνωσε

²⁸² Καθότι ήταν απόγονος του άλλοτε πρωθυπουργού της Ελλάδας Στέφανου Δραγούμη (1910), υπηρετούσε στο διπλωματικό σώμα και επηρεάστηκε έντονα από την προσωπικότητα του τον Γιώργου Σεφέρη, γεγονός που εξηγεί και τη σύνδεση της χώρας με τα διεθνή καλλιτεχνικά τεκταινόμενα. Ο Ξύδης διατηρούσε και μια προσωπική συλλογή έργων τέχνης την οποία αργότερα δώρισε στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. http://www.biblionet.gr/author/15419/Αλέξανδρος_Ξύδης, 2/4/2019 και <http://www.kathimerini.gr/200174/article/politismos/arxeio-politismoy/apevwse-o-ale3andros-3ydh3>, 2/4/2019

²⁸⁷ Σοφία Καζάζη, *Κριτικά σημειώματα που αφορούν Έλληνες καλλιτέχνες σε τέσσερις ενότητες: ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτηριστική και περιβάλλον-δράση*, Θεσσαλονίκη, Διαγώνιος, 1985

²⁸³ Γιώργος Πετρής - Σίμος (1916-1997), Βιογραφικό, Βιβλιοθήκη & Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Κρήτης <https://www.lib.uoc.gr/info/absrv/rare/ab/ag/extra-1182432890-789128-3699.tkl>, 17/5/21

²⁸⁴ Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Βιογραφικό, Αρχείο ΕΠΜΑΣ, <https://www.nationalgallery.gr/el/tomouseio/dieuthuntria/biographiko.html>, 17/5/21

²⁸⁵ Βλ. Νέλλη Μισιρλή, <https://biblionet.gr/προσωπο/?personid=36633>, 17/5/21

το ελληνικό τμήμα της AICA, όπου και πρόσφερε τις υπηρεσίες της ως γενική γραμματέας²⁸⁶». Κρίνεται επίσης σημαντικό να αναφερθεί ότι η έκθεση αφιερώθηκε στη μνήμη της ιστορικού τέχνης και τεχνοκριτικού Έφης Φερεντίνου²⁸⁷. Αρχικά, στην έκθεση προσκλήθηκαν είκοσι τέσσερις καλλιτέχνες: ο Δημήτρης Αληθεινός, ο Στήβεν Αντωνάκος, ο Αχιλλέας Απέργης, ο Δανιήλ, οι Νίκος Ζουμπούλης και Τίτσα Γραικού, ο Θόδωρος, ο Βλάσης Κανιάρης, η Μαρία Καραβέλα, ο Νίκος Κεσσανλής, ο Γιάννης Κουνέλλης, ο Στάθης Λογοθέτης, ο Γιάννης Μπουτέας, ο Γιώργος Νικολαΐδης, η Ρένα Παπασπύρου, ο Νίκος Παραλής, ο Παύλος, ο Άρης Προδρομίδης, η Χρύσα Ρωμανού, ο Λουκάς Σαμαράς, η Άσπα Στασινοπούλου, ο Τάκης, ο Γιώργος Τούγιας, ο Κώστας Τσόκλης και η Χρύσα. Εν τέλει έλαβαν μέρος: ο Δημήτρης Αληθεινός, ο Αχιλλέας Απέργης, ο Δανιήλ (Παναγόπουλος), οι Νίκος Ζουμπούλης- Τίτσα Γραικού, η Μαρία Καραβέλα, ο Στάθης Λογοθέτης, ο Γιάννης Μπουτέας, Γιώργος Νικολαΐδης, η Ρένα Παπασπύρου, ο Νίκος Παραλής, ο Άρης Προδρομίδης, η Άσπα Στασινοπούλου και ο Γιώργος Τούγιας²⁸⁸. Επίσης, η Λήδα Παπακωνσταντίνου-Hughes και ο Σάκις Μαυρέλης ήταν δύο έκτακτες συμμετοχές που δεν αναφέρονται στον κατάλογο της έκθεσης, ούτε στην πλειονότητα των δημοσιευμάτων του τύπου της εποχής²⁸⁹.

Ο Δημήτρης Αληθεινός πραγματοποίησε τη δράση με τίτλο *Anno Urbis Conditae* στο εξωτερικό τμήμα του κτηρίου· ερωτιδείς κρέμονταν με σκοινιά σε διάφορα ύψη στους κίονες της πρόσοψης, και εκατέρωθεν της εισόδου υπήρχε ένα αγγείο με κάρβουνα που έκαιγαν και ένα δοχείο με αλάτι· η φωτιά και το αλάτι λειτουργούσαν ως σύμβολα της ζωής και της δημιουργίας. Το κοινό μπαίνοντας στο κτήριο, καλούταν να συμμετάσχει ρίχνοντας αλάτι στη φωτιά, ακολουθώντας το τελετουργικό κατά της βασκανίας, με αποτέλεσμα να προκύπτει στιγμιαία ένα εντυπωσιακό οπτικό φαινόμενο²⁹⁰. Ο Αληθεινός πραγματοποίησε τη συγκεκριμένη δράση λαμβάνοντας υπόψη τον χώρο του Ζαπτείου και

²⁸⁶ Αντώνης Κωτίδης, «Το χάρισμα της Βεατρίκης Σπηλιάδη», *Η Καθημερινή*, 13/2/2007

²⁸⁷ Η Φερεντίνου ξεκίνησε να γράφει τεχνοκριτικές από το 1953. Ενδεικτικά συνεργάστηκε με το περιοδικό *Ζυγός* των αδερφών Ερρίκος και Φρατζής Φρατζεκάκης. Εκεί είχε αναλάβει τη στήλη των εικαστικών θεμάτων κάθε δεύτερη Κυριακή, ενώ τις υπόλοιπες έγραφε ο Τώνης Σπητέρης. Μελετούσε σύγχρονα θέματα με το βλέμμα στραμμένο στην αμερικανική τέχνη, εν αντιθέσει με τον γαλλικό προσανατολισμό του Σπητέρη. Συνεργάστηκε επίσης με την κεντρική εφημερίδα *Ελευθερία*, όπως και με τις εκδόσεις του καλλιτεχνικού περιοδικού *Νέες Μορφές*, το 1962 με ιδρυτή και διευθυντή τον Άγγελο Προκοπίου. Επιπλέον, συνεργάστηκε με το νεοϋρκέζικο περιοδικό *Art Voices*, ως ανταποκρίτρια στην Αθήνα και από το 1970 με το ετήσιο περιοδικό *Χρονικό* του καλλιτεχνικού κέντρου *Ώρα* του Ασάντουρ Μπαχαριάν. Βλ. Δημήτρης Παυλόπουλος, «Φερεντίνου, Έφη», *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ. Δ', Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 2000

²⁸⁸ Στην έκθεση προσκλήθηκαν επιπλέον καλλιτέχνες οι οποίοι είτε δεν απάντησαν, ή εν τέλει αρνήθηκαν να συμμετάσχουν, όπως ο Νίκος Κεσσανλής, η Χρύσα Ρωμανού, ο Βλάσης Κανιάρης, ο Στήβεν Αντωνάκος, ο Τάκης, ο Γιάννης Κουνέλλης, ο Λουκάς Σαμαράς, η Χρύσα, ο Τσόκλης και ο Θόδωρος. Βλ. Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 92

²⁸⁹ Γίνεται αναφορά στο άρθρο: «Ομαδική έκθεση στο Ζάππειο», *Βραδυνή*, 22/5/1981 | Ψηφιακή πλατφόρμα ΙΣΕΤ: <http://dp.iset.gr/book/view.html?id=18664&tab=artists>, 17/9/19, και Ε. Γερογιάννη, «Ιστοριοποιώντας της περφόρμανς...», σ. 84

²⁹⁰ Σοφία Καζάζη: «Περιβάλλον-Δράση. Τάσεις της νεοελληνικής τέχνης σήμερα», *Τομές*, τ.76, Σεπτ. 1981 | Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 74

την προσάρμοσε in situ²⁹¹. Σημαντικό σε αυτή τη δράση είναι ότι ο καλλιτέχνης συλλαμβάνει μεν την ιδέα του έργου, όμως το έργο δεν ολοκληρώνεται παρά με τη συμμετοχή του κοινού.

Η Μαρία Καραβέλα είχε αρχίσει να δημιουργεί περιβάλλοντα από το 1970 ως έκφραση δυσανασχέτησης και αντίστασης απέναντι στον εγκλωβισμό του σύγχρονου ανθρώπου στο πλαίσιο καταστολής του δικτατορικού καθεστώτος. Στο *Περιβάλλον-Δράση* παρουσίασε την έρευνα που είχε ξεκινήσει στο Ερευνητικό Κέντρο Κορίνθου έναν χρόνο πριν. Το πρώτο έργο *Ένα κεφάλι μέσ' απ' τον τοίχο* βασιζόταν σε κείμενα του Henri Michaux, και το δεύτερο έργο *Οι τρεις κρεμασμένοι* βασιζόταν σε κείμενα του Γιάννη Ρίτσου και της ομάδας της Κορίνθου. Τα έργα αυτά συνδέονταν μεταξύ τους, και ήταν αναγκαίο να τα ιδωθούν ως σύνολο. Η περφόρμανς περιλάμβανε χορό, τραγούδι, μουσική, φωτεινές εικόνες και ομαδική δράση. Διαρκούσε μία ώρα και είχε τον χαρακτήρα ενός έργου σε εξέλιξη, αφού γίνονταν αλλαγές και διορθώσεις επιτόπου²⁹².

Ο Άρης Προδρομίδης με τη συμμετοχή της Μαριάννας Προδρομίδα παρουσίασε την *Εικαστική δράση V (Vita d' Artista)* με αναφορά στους *Βίους* του Βαζάρι, ένα επιτελεστικό έργο που είχε παρουσιάσει και πρωτύτερα στη Θεσσαλονίκη. Ο καλλιτέχνης καθόταν στο εσωτερικό ενός λευκού δωματίου, κατά τα πρότυπα του λευκού κύβου (white cube), μπροστά σε μια γραφομηχανή και δακτυλογραφούσε, θέλοντας μέσα από τον αποστειρωμένο αυτόν χώρο να ανατρέψει την παραδοσιακή εικόνα του καλλιτέχνη στο ατελιέ με τα πινέλα και τα χρώματα, και να αναδείξει τον σύγχρονο καλλιτέχνη, ο οποίος χτυπά στη γραφομηχανή τις ιδέες του σε ένα χαρτί δυόμισι μέτρων και απευθύνεται στο κοινό:

Από

Τον Άρη Προδρομίδα

Προς

Τον θεατή της έκθεσης αυτής

Ή

Και άλλης έκθεσης

Στον θεατή που αναρωτιέται και που ρωτάει

για την τέχνη ή για κάποια τέχνη

Τον ρωτώ

Βλέπει

Σκέφτεται ή αισθάνεται;

Αναπνέει με το χτες, το σήμερα ή το αύριο;

²⁹¹ «Θεατρικά στοιχεία των έργων αγγίζουν το κοινό. Περιβάλλον και Δράση στο Ζάππειο», *Η Καθημερινή*, 2/06/1981

²⁹² Ειρήνη Γερογιάννη, «Ιστοριοποιώντας της περφόρμανς...», σσ. 90-91 | Ελένη Σπανοπούλου: «Περιβάλλον και δράση: όταν το κοινό ενεργοποιείται “εικαστικά” στο Ζάππειο», *Μεσημβρινή*, 4/6/1981 | [χ.ό.], «Δράση στο χώρο από το Κέντρο Τέχνης Κορίνθου» *Η Αυγή*, 3/ 6/1981 | [χ.ό.], «Χάπενινγκ στο Ζάππειο», *Τα Νέα*, 3/6/1981

ΤΟΝ ΡΩΤΩ

Η τέχνη που βλέπει γύρω του

Είναι αυτή στην κάθε αίθουσα τέχνης

ή

είναι έξω από αυτήν;

Μήπως τέχνη σ' ένα χώρο

μεταφέρει έξω από το

χώρο;

ΤΟΝ ΡΩΤΩ ΑΣ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙ

η έξοδος από τη δουλειά θέτει σε κίνηση

ένα σύστημα σχέσεων η δουλειά δεν μας

ανήκει

μας ανήκουν οι σχέσεις που αυτή δημιουργεί τούτα

΄δω δεν είναι τέχνη

είναι τα εργαλεία ενός συστήματος σχέσεων

Είναι σαν όριο επιβίωσης:

Υπάρχεις εφόσον είσαι ελεύθερος

Η ΤΕΧΝΗ ΥΠΑΡΧΕΙ ΜΕ ΤΟΝ ΙΔΙΟ ΤΡΟΠΟ²⁹⁸.

Στο σημείο αυτό, είναι αξιοσημείωτη η άμεση απεύθυνση του καλλιτέχνη σε κάθε επισκέπτη –ή θεατή– όπως τον αποκαλεί εδώ– ξεχωριστά, κάνοντας έτσι το έργο ανοιχτό και διαδραστικό: καλεί κάθε άνθρωπο να σκεφτεί πάνω στη λειτουργία της τέχνης, και να του υπενθυμίσει ότι η τέχνη βρίσκεται παντού, εντός και εκτός των τειχών ενός θεσμικού οργάνου που καλείται να την εκπροσωπήσει. Για τον ίδιο, η τέχνη συνεπαγόταν μια επικοινωνία με το κοινό και πίστευε πως επιτυγχανόταν με τη μεταφορά της καλλιτεχνικής δράσης από το ατελιέ στον δημόσιο χώρο²⁹³.

Η έκθεση του Ζαππείου είχε οργανωθεί από έναν επίσημο θεσμό όπως η Εταιρία Τεχνοκριτικών, ωστόσο, εν αντιθέσει με τις εκθέσεις που λάμβαναν χώρα στις αθηναϊκές αίθουσες τέχνης, αυτή ήταν μια έκθεση με πιο δημόσιο κι εξωστρεφές προφίλ, που όπως αναφέρθηκε άνοιγε προς ένα ευρύτερο κοινό, με σκοπό να το φέρει πιο κοντά στις νέες τάσεις της τέχνης. Συνεπώς, το έργο του Προδρομίδα συμβάλλει σημαντικά στην πλήρωση αυτού του σκοπού. Παράλληλα, μαγνητοφωνημένοι ήχοι της πόλης μεταφέρονταν στον χώρο μέσω δύο μαγνητοταινιών ως μουσική υπόκρουση. Η περφόρμανς είχε άλλο ένα σκέλος: ο καλλιτέχνης ντυμένος στα λευκά σχεδίαζε χάρτινες οθόνες στον τοίχο. Επρόκειτο για ένα είδος αυτόματης γραφής με μαρκαδόρο πάνω σε επάλληλα κομμάτια ριζόχαρτου, ενώ ταυτόχρονα προβάλλονταν είκοσι διαφάνειες με σχέδια και χρωματιστές

²⁹³ Βάνα Χαραλαμπίδου, «Η εικαστική τέχνη δεν είναι μόνο τελάρο», *Θεσσαλονίκη*, 6/11/1982

συνθέσεις²⁹⁴, έτσι ώστε ο καλλιτέχνης να γίνεται τελικά μέρος της προβολής των διαφανειών²⁹⁵. Στη β' φάση της παρέμβασής του στον χώρο δημιουργούσε τρεις παράλληλες ροές σχεδίων από εκατόν είκοσι μέτρα χαρτί φωτοτυπίας με σχέδια μελετών, όπου ταυτόχρονα προβάλλονταν δεκατρείς διαφάνειες από την εργασία *Επεμβάσεις στο περιβάλλον*²⁹⁶.

Η Λήδα Παπακωνσταντίνου είχε ξεκινήσει τις πρώτες απόπειρές της στην τέχνη της περφόρμανς στην Αγγλία ήδη από το 1969, και εδώ παρουσίασε μαζί με την Lesley Walton, την περφόρμανς *Τρίτος χώρος* ή *Το Κουτί*, που είχαν παρουσιάσει και στην *Γκαλερί 3*. Επρόκειτο για ένα κουτί χωρισμένο σε τρία μέρη: αριστερά ήταν ένα μαύρο δωμάτιο όπου βρισκόταν η Walton, στο κέντρο ένα κόκκινο, και δεξιά ένα λευκό όπου κατοικούσε η Παπακωνσταντίνου. Οι γυναίκες είχαν φτιάξει το περιβάλλον του δωματίου τους βάσει των αναγκών τους, και βρίσκονταν εκεί μέσα καθημερινά για τέσσερις ώρες· ενίοτε συναντιούνταν στον μεσαίο χώρο –στο άδειο κόκκινο δωμάτιο. Ο θεατής βρισκόμενος σε μια ηδονοβλεπτική θέση, μπορούσε να κοιτάξει στο εσωτερικό του κουτιού από τους δώδεκα φακούς διαφορετικών μεγεθών που είχαν τοποθετηθεί στις πλευρές του. Οι γυναίκες βγήκαν από το κουτί δύο φορές για τις αυτόνομες περφόρμανς *Βασίλισσα της ομορφιάς*²⁹⁷ και *Σαλάτα*²⁹⁸.

Το έργο του Στάθη Λογοθέτη επίσης ανοιγόταν στον τρισδιάστατο χώρο με τη διαδραστική περφόρμανς *E.273*, όπου ένα ελαστικό υλικό εκτεινόταν από ένα κοκκινόμαυρο ζωγραφικό τελάρο, προσκαλώντας τον θεατή να ενσωματωθεί και να γίνει μέρος της δράσης του. Μαγνητοφωνημένοι ήχοι συνόδευαν το έργο, υποβάλλοντας το κοινό σε μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα. Ένα κείμενο που απευθυνόταν στον επισκέπτη συνόδευε το έργο καλώντας τον να αφήσει τη φαντασία του ελεύθερη, να σκεφτεί, να ευαισθητοποιηθεί και εν τέλει να ταυτιστεί, ώστε να μπορέσει να έρθει σε επαφή με το σκεπτικό του καλλιτέχνη, και συνάμα, να γνωρίσει και ο ίδιος τον εαυτό του²⁹⁹.

²⁹⁴ Άρης Προδρομίδης, «Δύο δράσεις στην Αθήνα», σ. 171

²⁹⁵ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 103

²⁹⁶ Άρης Προδρομίδης, «Δύο δράσεις στην Αθήνα», σσ. 171-172

²⁹⁷ Η Λήδα Παπακωνσταντίνου είχε βάλει το δέρμα της ασημί, φορούσε ένα νυχτικό και από πάνω μια πλαστική σακούλα και ψιλοτάκουνες γόβες, ενώ στο κεφάλι της είχε φύλλα μαρουλιού, κορδέλες και χρωματιστά μανταλάκια. Τα μάτια της καλύπτονταν από γυαλιά καθρέφτες. Καθισμένη σε μια σκάλα καλλωπιζόταν μπροστά σε ένα καθρεφτάκι, ρίχνοντας κέτσαπ στο πρόσωπό και το κεφάλι της. Στο τέλος αυτής της διαδικασίας, επέλεξε από ένα σωρό φτηνών ροματζών που βρίσκονταν σωρός δίπλα της και άρχισε να διαβάζει δυνατά. Κάθε σελίδα που διάβαζε την έσκιζε, την έβαζε στο στόμα της, την μάζαγε σχολαστικά και την έφτυνε. Βλ. *Λήδα Παπακωνσταντίνου, Performance, Film, Video 1969-2004*, foreword | Πρόλογος Sally Potter, Αθήνα, Art Cube editions, 2005, σ. 44

²⁹⁸ Πάλι φορώντας νυχτικό και γυαλιά ηλίου βγήκε από το κουτί και ξάπλωσε με στο σκεπασμένο με άμμο κάλυμμα του κουτιού. Έκλεισε τα μάτια και η συνεργάτιδά της έφερε όλα τα υλικά που χρειάζονται για σαλάτα και άρχισε να της καλύπτει αρχικά το πρόσωπο και στη συνέχεια το σώμα με σαντιγί ή μαγιονέζα και στη συνέχεια τη διακόσμησε με λαχανικά και άλλα φαγώσιμα. Στο τέλος, τοποθέτησε κάποια κρασοπότρηρα δίπλα και ανακοίνωσε: «Η σαλάτα σερβιρίστηκε, παρακαλώ πάρτε ένα ποτό», Βλ. Ελένη Σαρόγλου (Επιμ.), *Λήδα Παπακωνσταντίνου, Performance*, ό.π., σ. 45 και Ειρήνη Γερογιάννη, «Ιστοριοποιώντας της περφόρμανς...», ό.π., σσ. 87-88

²⁹⁹ Βλ. Σοφία Καζάζη για τον Στάθη Λογοθέτη, *Περιβάλλον-Δράση*, (κατ. έκθ.) χειρόγραφο κείμενο, σ. 26

Σύμφωνα με την Καζάζη, το περιβάλλον-δράση του Λογοθέτη επεδίωκε να αναγάγει το έργο τέχνης σε αγαθό επικοινωνίας και κοινοκτημοσύνης³⁰⁰. Τέτοιου είδους έργα που δεν ήταν απλώς διαδραστικά με το κοινό, αλλά προϋπέθεταν την παρουσία του για να ολοκληρωθούν, άνοιγαν πράγματι έναν νέο διάλογο και στόχευαν σε μια αμεσότερη επικοινωνία με το αμύητο κοινό του Ζαππείου.

Ο γλύπτης Γιώργος Νικολαΐδης από τη δεκαετία του 1980 και μετά είχε αρχίσει να δημιουργεί περιβάλλοντα. Στην έκθεση *Περιβάλλον-Δράση* εμπνεύστηκε μια διαφορετική εκδοχή του περιβάλλοντος *Τέσσερα πρόσωπα*, που είχε παρουσιάσει στον *Δεσμό* το 1980, με τα ανθρωπομορφικά γλυπτά από ανοξείδωτο ασάλι, σαν περιβάλλον που ανοιγόταν στον χώρο. Ένα σχέδιο συμβολικό της ατέρμονης κίνησης τοποθετήθηκε ανάμεσα σε δύο plexiglass, έτσι ώστε η σκιά του να δίνει την αίσθηση της τρίτης διάστασης. Από την κάτω άκρη του σχεδίου ξεδιπλώνονταν ένα νήμα κατά μήκος των τοίχων της αίθουσας με τέτοιο τρόπο, που σχημάτιζε ποικίλα γεωμετρικά σχέδια και συστήματα προοπτικής. Ανάμεσα στις αόρατες αυτές κατασκευές τοποθετήθηκαν τέσσερις μορφές από γύψο, σε μια στάση σαν ακινητοποιημένη, παραπέμποντας στην ευθυτενή στάση της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής³⁰¹: μια κόρη ντυμένη στα λευκά και δύο καθρέφτες τοποθετημένοι εκατέρωθεν πολλαπλασίαζαν την αινιγματική φιγούρα της, και τα μαύρα της γάντια σκίζονταν, αποτυπώνοντας τις πληγές της. Η απελπισία, ο φόβος, η αγωνία για την παρακμή και την επικείμενη φθορά, αποτυπώνονταν έντονα στο πένθιμο αυτό περιβάλλον³⁰².

Ο Αχιλλέας Απέργης παρουσίασε τον *Λαβύρινθο*, ένα περιβάλλον όπου οι σκάλες δημιουργούσαν πέντε ξύλινα διάτρητα παραπετάσματα σε διαφορετικά χρώματα (κόκκινο, κίτρινο, καφέ, λευκό και μαύρο), τα οποία διαμορφώνονταν σε σχήμα κύβου στο εσωτερικό μιας σιδερένιας κατασκευής. Λάμπες φώτιζαν το εσωτερικό του λαβυρίνθου που συμβόλιζε την είσοδο και την έξοδο από τη ζωή, όπου αμφότερα είναι δυνατά να συμβούν, σύμφωνα με τη λογική ότι δεν υπάρχει μόνο μία μοναδική αλήθεια³⁰³.

Όπως προκύπτει από τον κατάλογο της έκθεσης, κρίθηκε αναγκαία η σύνδεση των εικαστικών τάσεων που παρουσιάστηκαν με την ιστορία. Το στήσιμο της έκθεσης, όπως δηλώνεται, υπακούει σε μια ιστορική διαδρομή και για αυτόν τον λόγο είχαν τοποθετηθεί και ειδικά πανό³⁰⁴. Ιδιαίτερως χαρακτηριστικά ήταν τα τρία μεγάλα κείμενα στο τέλος του καταλόγου: «Η προϊστορία μιας σύγχρονης ουτοπίας» της Μαρίνας Λαμπράκη-Πλάκα, «Περιβάλλον-Δράση: Γέννηση και εξέλιξη II» της Βεατρικής Σπηλιάδη και «Περιβάλλον-Δράση: Γέννηση και εξέλιξη II» του Αλέξανδρου Ξύδη. Τα τρία κείμενα άλλοτε με αλληλοσυμπληρώσεις και άλλοτε με αλληλεπικαλύψεις, διακρίνονταν κυρίως για τον

³⁰⁰ Σοφία Καζάζη: «Περιβάλλον-Δράση. Τάσεις της νεοελληνικής τέχνης σήμερα», *Τομές*, τ.76, Σεπτ. 1981

³⁰¹ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σσ. 93-94

³⁰² Καζάζη, ό.π.

³⁰³ Καζάζη, ό.π.

³⁰⁴ [χ.ό.], «Περιβάλλον-Δράση, Τάσεις της νεοελληνικής τέχνης σήμερα», *Χρονικό '81-'82*, σ. 118 και «Εικαστική επανάσταση στο Ζάππειο», *Μεσημβρινή*, 22/5/1981

έντονα ιστοριοποιητικό τους χαρακτήρα, με χαρακτηριστικό τους γνώρισμα ότι κατέληγαν να κάνουν λόγο για μια σύγχρονη τέχνη με ιστορικούς όρους.

Η Πλάκα μέσα στο κείμενό της αναζητά στην ιστορία της τέχνης τις απαρχές συμβάντων που συνδέουν την «τέχνη με τη ζωή» και την κοινωνική λειτουργία της τέχνης, τις απαρχές της οποίας εντοπίζει στις πρωτόγονες κοινωνίες, ενώ ψήγματα της απαρχής του χάπενινγκ, η ίδια τα εντοπίζει στην Αναγέννηση, σε έργα του Πιέρο ντι Κόζιμο. Ειδικότερα, υποστηρίζει ότι μέσα από την καλλιτεχνική πρωτοπορία προετοιμάστηκε η «επανάσταση του Ντανταϊσμού» με την καταλυτική επίδραση του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, που με τη σειρά του κατήργησε τις έννοιες της ηθικής, της λογικής, του «ωραίου» και μαζί με τον μύθο της τεχνολογικής προόδου οδήγησαν στην κατάργηση της παράδοσης. Συνεπώς, για την Πλάκα από τη μια ακολουθούνται τα κινήματα του ντανταϊσμού στη δυτική Ευρώπη και παράλληλα τα πρωτοποριακά κινήματα στη Ρωσία, που συνιστούν παρακλάδια του φουτουρισμού, τα οποία συνέπλεαν με τα ήδη υπάρχοντα ρεύματα της εποχής –εμπλουτισμένα με τον σουπρεμαντισμό και τον κονστρουκτιβισμό³⁰⁵. Η Σπηλιάδη επίσης, προσπαθεί να ιστοριοποιήσει τους πιο σύγχρονους τρόπους εικαστικής έκφρασης και αναζητά τις απαρχές των όρων «περιβάλλον», “performance” ή «δράση» όπως ορίζει την εγγύτερη ελληνική μετάφραση³⁰⁶. Ο Ξύδης, με τη σειρά του αναζητά τις απαρχές αυτών των μορφών τέχνης, και παράλληλα μελετά τις ζυμώσεις που γίνονταν στον καλλιτεχνικό χώρο όταν οι έλληνες καλλιτέχνες βρισκόνταν στο εξωτερικό και έρχονταν σε επαφή με σύγχρονους τρόπους εικαστικής έκφρασης όπως τα χάπενινγκ, τα οποία στόχευαν στην ένωση των τεχνών με δάνεια και από άλλες μορφές έκφρασης, όπως ο χορός, ο κινηματογράφος, το θέατρο, σύμφωνα με όσα υποστηρίζει³⁰⁷.

Οι γράφοντες αναφέρονται στην κατάργηση των ορίων μεταξύ τέχνης και καθημερινής ζωής, και συναινούν στη στροφή προς ένα πιο ολικό έργο τέχνης. Πιο συγκεκριμένα, η Λαμπράκη κάνει λόγο για «καθολική τέχνη», ενώ η Σπηλιάδη για «συνολική τέχνη», προκειμένου να θίξουν τη σύζευξη, τη συνέργεια των τεχνών, οι οποίες θα συναινούν στην κατάργηση των ορίων μεταξύ των διαφορετικών ειδών τέχνης. Η ιστορικός τέχνης Ειρήνη Γερογιάννη επισημαίνει την έλλειψη μιας ιστορικής αναφοράς από την πλευρά των γραφόντων, σε εθνικά πολιτικά γεγονότα. Παρότι γίνεται αναφορά στις επιρροές του Γαλλικού Μάη του '68 και στις διεθνείς τάσεις στην τέχνη, όπως η ίδια σημειώνει, αποφεύγεται η παραμικρή αναφορά στην επιρροή της δικτατορίας στο ελληνικό κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Η ιστορικός τέχνης Μπία Παπαδοπούλου υποστηρίζει ότι η χρήση διεθνών σχημάτων γίνεται

³⁰⁵ Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «Η προϊστορία μιας σύγχρονης ουτοπίας», Περιβάλλον-Δράση. Τάσεις της νεοελληνικής τέχνης σήμερα, (κατ. έκθ.), σσ. 48-52

³⁰⁶ Βεατρίκη Σπηλιάδη και «Περιβάλλον-Δράση: Γέννηση και εξέλιξη II», Περιβάλλον-Δράση. Τάσεις της νεοελληνικής τέχνης σήμερα, (κατ. έκθ.), σσ. 53-56

³⁰⁷ Αλέξανδρος Ξύδης, «Περιβάλλον-Δράση: Γέννηση και εξέλιξη II», Περιβάλλον-Δράση. Τάσεις της νεοελληνικής τέχνης σήμερα, (κατ. έκθ.), σσ. 57-67

ώστε να μην δημιουργείται η αίσθηση απομόνωσης της ελληνικής τέχνης³⁰⁸. Η Γερογιάννη ωστόσο, συμπληρώνει ότι παρά την αδυναμία των γραφόντων να συγκροτήσουν το θεωρητικό πλαίσιο γύρω από την περφόρμανς και τα περιβάλλοντα, κάνουν μια σημαντική προσπάθεια προκειμένου να περιγράψουν την εν λόγω στροφή της τέχνης στη χρήση σύγχρονων μέσων. Το ζητούμενο είναι ότι οι νέες αυτές τάσεις στην Ελλάδα την περίοδο εκείνη δεν αντιμετωπίζονται ως αποτελέσματα μιας τέχνης η οποία επιδιώκει να αμφισβητήσει ή να έρθει σε κάποια ρήξη με το παρελθόν, αλλά προβάλλονται ως η συνέχεια μιας γραμμικής εξέλιξης³⁰⁹. Τα τρία θεωρητικά κείμενα του καταλόγου είναι πράγματι αρκετά δυσνόητα και προβληματικά ως προς τον τρόπο που προσεγγίζουν ζητήματα ιστορίας και συνακόλουθα ζητήματα της ιστορίας της τέχνης, κυρίως όσον αφορά στη θέση της χώρας, που αντί να λαμβάνονται υπόψη και να αναδεικνύονται οι ιδιαιτερότητές της, εν τέλει αποσιωπώνται, και πασχίζουν να αναδείξουν συνέχειες κι εξελικτικά σχήματα που δεν υφίστανται επί του πρακτέου.

Παρακολουθώντας την επιλογή των έργων, θα υποστήριζε κανείς ότι η έκθεση *Περιβάλλον-Δράση* δεν περιορίζεται αμιγώς στα περιβάλλοντα και τις δράσεις αλλά παρουσιάζει και κάποια έργα «πιο ζωγραφικά», όπως για παράδειγμα του Δανιήλ, που παρότι ο ίδιος δεν περιορίζεται αυστηρά στα όρια του τελάρου και τις συμβάσεις της ζωγραφικής, η κατεύθυνσή του παραμένει αρκετά ζωγραφική³¹⁰ συγκριτικά με τον τίτλο και τους στόχους της έκθεσης. Ωστόσο, η εν λόγω έκθεση κρίνεται αρκετά σημαντική και είχε ευρεία απήχηση στον τύπο της εποχής, καθότι στην πλειονότητά της πράγματι στόχευε στην ανάδειξη νέων μορφών τέχνης. Η έλλειψη θεσμών, και ιδιαίτερα ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, δεν διευκόλυναν την εξοικείωση του κοινού με τη σύγχρονη τέχνη, η οποία δεν γινόταν να προσληφθεί βάσει αισθητικών και μόνο κριτηρίων, αλλά χρειαζόταν να γίνει αντιληπτή μέσω μιας πιο βιωματικής, διανοητικής, ή πολυαισθητηριακής πρόληψης και ενίοτε μέσω της διάδρασης –στην περίπτωση που ήταν απαραίτητη η πιο ενεργή συμμετοχή και εμπλοκή του κοινού. Η έλλειψη των εργαλείων για την κατανόηση της σύγχρονης τέχνης έγινε εμφανής από τις αντιδράσεις του κοινού που δεν είχε έρθει πρωτίτερα σε επαφή με τα σύγχρονα ρεύματα όπως παρουσιάζονταν στις αίθουσες τέχνης της πόλης. Ο Ξύδης κάνει λόγο για «εκπαιδευσιακό σοκ», έντονη απορία και ανάγκη για επεξήγηση, αλλά και συχνά αγανάκτηση του κοινού, ενώ από τους φοιτητές επισημαίνει ότι γίνονταν πιο ουσιαστικές παρατηρήσεις³¹¹. Η Ελένη Βακαλό αναφέρει ότι η υποδοχή των νέων τάσεων, όπως η περφόρμανς δεν μπορούσε να γίνει εύκολα κατανοητή από το κοινό, το οποίο περισσότερο την προσέγγιζε ως «καινούργιο είδος τέχνης» και το ενδιαφέρον του

³⁰⁸ Συζήτηση Μπίας Παπαδοπούλου με την Τίνα Πανδή, «Η επιμέλεια εκθέσεων στην Ελλάδα...», στο Χ. Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της επιμέλειας, Κριτική και τέχνη*, τχ. 4, AICA Hellas, σ. 56

³⁰⁹ Ειρήνη Γερογιάννη, «Ιστορικοποιώντας της περφόρμανς...», σ. 95

³¹⁰ Με τη χρήση της λινάτσας την οποία χρησιμοποιεί άλλοτε ολόκληρη κι άλλοτε ξεφτισμένη, δημιουργεί ανοίγματα στον χώρο και εν τέλει κατασκευάζει έναν καινούργιο χώρο, για να «απομυθοποιήσει τον πίνακα», Βλ. Αλέξανδρος Ξύδης, «Δανιήλ» στο *Περιβάλλον- Δράση* (κατ. έκθ.), σ. 15

³¹¹ Α. Ξύδης «Περιβάλλον-Δράση στο Ζάππειο-πρώρα σκόρπια σχόλια» *Αντί*, τχ. 181 Ιούλιος 1981, σ. 44

περιοριζόταν σε επίπεδο αισθητικής³¹². Ανατρέχοντας σε παλαιότερες εκθέσεις στο νεοκλασικού ρυθμού Ζάππειο Μέγαρο, ήδη από το 1896 με την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων³¹³, εύλογα θα παρατηρήσει κανείς ότι παρουσιάζονταν έργα άκρως παραστατικά σε άμεση συνάφεια με τις παραδοσιακές μορφές της ζωγραφικής και της γλυπτικής και συχνά, έργα έντονα φορτισμένα με νοήματα, ώστε να γίνονται άμεσα κατανοητά, έργα που ενίοτε είχαν σκοπό την τόνωση του εθνικού συναισθήματος³¹⁴.

Το κοινό που επισκέφτηκε την έκθεση αναγράφεται ότι ανήλθε στις 14.487 άτομα, γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό, ειδικότερα εάν συγκριθεί με τον αριθμό του κοινού που δεν ξεπερνούσε τα 800-1000 άτομα σε μια έκθεση σύγχρονης τέχνης, η οποία θα πραγματοποιούταν σε μια αίθουσα τέχνης με μέση διάρκεια τριών εβδομάδων³¹⁵. Σύμφωνα με πηγές της εποχής, η έκθεση θεωρήθηκε ως ένα καινούργιο φαινόμενο που προωθούσε μια διαφορετική αντίληψη στην οργάνωση εικαστικών εκθέσεων. Οι τεχνοκριτικοί ανέλαβαν, είτε ατομικά ή ομαδικά να επιλέξουν καλλιτέχνες είτε με δική τους πρωτοβουλία ή κατόπιν ανάθεσης, και να γράψουν ένα σύντομο κείμενο, συνοδεύοντας κάθε έργο της έκθεσης. Στο σημείο αυτό, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι ο ρόλος των τεχνοκριτικών αναδιαμορφώνεται, και δεν περιορίζεται απλώς στην κριτική αποτίμηση του καλλιτεχνικού έργου που έχει ήδη παρουσιαστεί, αλλά πλέον συμμετέχουν, συμβάλλουν ενεργά στη δημιουργία της έκθεσης: επιλέγουν τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες και πλαισιώνουν το έργο θεωρητικά. Συνακόλουθα, δημιουργείται και ένα καινούργιο δίκτυο ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον τεχνοκριτικό, τις αίθουσες τέχνης και το κοινό, σε σχέση με το εικαστικό έργο, την αισθητική διαπαιδαγώγηση και το εμπόριο της τέχνης³¹⁶. Η Σοφία Καζάζη, έχοντας και η ίδια λάβει μέρος στην έκθεση, σε άρθρο της τονίζει τη γόνιμη συνεργασία των τεχνοκριτικών με τους καλλιτέχνες, θεωρώντας ότι το αποτέλεσμα αντανακλάται και στον ίδιο τον κατάλογο της έκθεσης³¹⁷. Εφημερίδα της εποχής μάλιστα ζητούσε την παρουσία των ίδιων των θεωρητικών και των «ερμηνευτών της τέχνης», όπως τους αποκαλεί, σε τέτοιου είδους εκθέσεις, προκειμένου να πραγματοποιείται ένας γόνιμος διάλογος με το κοινό³¹⁸. Σε άρθρο του Γιάννη Μπουκουβάλα στα *Εικαστικά*, τονίζεται έντονα η αναγκαιότητα του να γίνεται το έργο τέχνης κατανοητό από τον δέκτη. Ο καλλιτέχνης, συνεχίζει το άρθρο, δεν πρέπει να αποστασιοποιείται από την κοινωνία και οφείλει, όπως όλοι οι πνευματικοί άνθρωποι, να είναι πρώτα δάσκαλος και κατόπιν

³¹² Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τ. Δ': Μετά την αφαίρεση, Αθήνα, Κέδρος, 1985, σ. 90

³¹³ Ζάππειον Μέγαρον, Ιστορία, <https://www.zappeion.gr/el/o-thesmos-twn-olympion.html>, 15/9/19

³¹⁴ Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Σμίλη, 1990, σ. 152

³¹⁵ Ελένη Σπανοπούλου: «Περιβάλλον και δράση: όταν το κοινό ενεργοποιείται “εικαστικά” στο Ζάππειο», *Μεσημβρινή*, 4/6/1981 / Αλέξανδρος Ξύδης, «Περιβάλλον-Δράση στο Ζάππειο, Πρώτα σκόρπια σχόλια», *Αντί*, τχ. 181 Ιούλ. 1981, σ. 44

³¹⁶ [χ.ό.], «Περιβάλλον-Δράση, Τάσεις της νεοελληνικής τέχνης σήμερα», *Χρονικό '81-82*, σ. 117

³¹⁷ Σοφία Καζάζη: «Περιβάλλον-δράση. Τάσεις της νεοελληνικής τέχνης σήμερα», *Τομές*, τ.76, Σεπτ. 1981

³¹⁸ Ξύδης, *Αντί*, τχ.181 Ιούλιος 1981, σ. 44

δημιουργός και να αγωνίζεται για να αλλάξει τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες μέσα από την τέχνη του. Αντίστοιχα, ο συγγραφέας του άρθρου επισημαίνει και τον σημαντικό ρόλο του ιστορικού και κατ' επέκταση και του ιστορικού της τέχνης, που είναι να εξηγεί γιατί υπάρχουν διάφορα συγκεκριμένα φαινόμενα σε δεδομένο τόπο και χρόνο και συνακόλουθα να κάνει την τέχνη πιο κατανοητή στο κοινό³¹⁹. Παρατηρείται πως η έκθεση *Περιβάλλον-Δράση* θίγει αρκετά ζητήματα, όχι μόνο γύρω από την τέχνη αλλά και γύρω από τη θεωρία της τέχνης, και μέχρι την περίοδο εκείνη δεν είχε γίνει κάποια οργανωμένη προσπάθεια ανάδειξης μιας συνολικής εικόνας της σύγχρονης καλλιτεχνικής σκηνής, σε έναν χώρο περισσότερο ανοιχτό και προσφιλή στο ελληνικό κοινό³²⁰. Σύμφωνα με την Αρετή Αδαμοπούλου, η έκθεση αυτή νομιμοποιεί τη δημιουργία χώρων ως εικαστική πρακτική³²¹, αλλά και των δράσεων θα προσέθετε κανείς, από τη στιγμή που πραγματοποιείται σε ένα δημόσιο ίδρυμα, και μάλιστα με την πρωτοβουλία του Σωματείου των κριτικών τέχνης.

³¹⁹ Γιάννης Μπουκουβάλας, «Περιβάλλον-Δράση», *Εικαστικά*, τχ.11 Νοέμ. 1982, σ. 54

³²⁰ [χ.ό.], «Περιβάλλον-Δράση, Τάσεις της νεοελληνικής τέχνης σήμερα», *Χρονικό '81-82*, σ. 117

³²¹ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 92

Η ΕΚΘΕΣΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Το 1981 πραγματοποιήθηκε το *Ελληνικό Φεστιβάλ* στο Άμστερνταμ της Ολλανδίας, όπου η τεχνοκριτικός Βεατρίκη Σπηλιάδη ανέλαβε να εκπροσωπήσει το Διοικητικό Συμβούλιο της ελληνικής συμμετοχής για τις εικαστικές τέχνες και να παρουσιάσει την έκθεση *Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη* στον ανακαινισμένο καθεδρικό ναό Νίβε Κερκ (Nieuwe Kerk), ένα κτήριο γοτθικού ρυθμού του 16ου αιώνα³²². Εκεί, παρουσίασε δεκαεπτά καλλιτέχνες και ανέλαβε να συντάξει τα κείμενα στον κατάλογο, μια έκδοση που κυκλοφόρησε μόνο στην ολλανδική γλώσσα. Η εκκλησία Νίβε Κερκ συνήθιζε να φυλάσσει έναν χώρο για εικαστικές εκθέσεις, και υποδεχόταν καθημερινά έναν μεγάλο αριθμό επισκεπτών³²³. Για την προετοιμασία της έκθεσης η Σπηλιάδη συνεργάστηκε με τον ολλανδό ιστορικό τέχνης και καθηγητή του Πανεπιστημίου του Ντέλφτ Jan van Geest, και τον έλληνα αρχιτέκτονα Γιάννη Κώστουλα. Η έκθεση εικαστικών πραγματοποιήθηκε παράλληλα με την έκθεση αρχιτεκτονικής, η οποία έλαβε χώρα στον χώρο του Πανεπιστημίου του Ντέλφτ.

Παρουσιάστηκε μια αναδρομική έκθεση του Δημήτρη Πικιώνη *–30 χρόνια μετά την Εθνική Πινακοθήκη–* και το συνολικό έργο των αρχιτεκτόνων Δημήτρη και Σουζάνας Αντωνακάκη³²⁴. Παράλληλα, πραγματοποιήθηκαν ποικίλες εκδηλώσεις με σκοπό την ανάδειξη του νεοελληνικού πολιτισμού, όπως εκδηλώσεις χορού, κινηματογράφου, θεάτρου (σκίων και μια αρχαία παράσταση), έκθεση σύγχρονης και κλασικής ελληνικής λογοτεχνίας, ελληνικής ποίησης (για τον Ρίτσο και τον Καβάφη), μουσικής (με τους Σκαλκώτα, Χρήστου, Ιωαννίδη, Αντωνίου, Τερζάκη, συναυλία της Φαραντούρη με το συγκρότημά της, ενώ εμφανίζεται και η ρεμπέτικη Κομπανία)³²⁵. Σκοπός της έκθεσης εικαστικών, ήταν η παρουσίαση της ελληνικής τέχνης όπως ασκείται στην Ελλάδα στο «σήμερα» και η σχέση της τόσο με την πολιτιστική παράδοση της χώρας, όσο και μέσω της επίδρασης των διεθνών καλλιτεχνικών τάσεων σε τοπικό επίπεδο. Πιο συγκεκριμένα, η ανάδειξη της σύγχρονης ελληνικής καλλιτεχνικής σκηνής μέσα από πειραματισμούς με νέα εικαστικά μέσα, όπως τα «περιβάλλοντα, οι εγκαταστάσεις, οι δράσεις (περφόρμανς ή χάπενινγκ), ή η ενασχόληση στη ζωγραφική ή στη γλυπτική με προβλήματα χώρου», όπως αναφέρει η Σπηλιάδη στο περιοδικό *Εικαστικά*³²⁶.

Η έκθεση διήρκεσε έναν μήνα (13 Νοεμβρίου-13 Δεκεμβρίου και συμμετείχαν οι καλλιτέχνες Δημήτρης Αληθινός, Αχιλλέας Απέργης, Ειρήνη Απέργη, Μαρία Βογιατζόγλου, Διοχάντη (Λουμίδα), Όπυ Ζούνη, Θόδωρος (Παπαδημητρίου), Νίκη Καναγκίνη, Χριστίνα Λινάρη-Κορίδου, Βάσω Κυριάκη,

³²² «Μια συζήτηση ανάμεσα στην Μπία Παπαδοπούλου και την Τίνα Πανδή», στο Χ. Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της Επιμέλειας...*, σ. 52

³²³ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Ελληνική τέχνη στην Ολλανδία», *Εικαστικά*, τχ. 1, Ιαν. 1982, σ. 16

³²⁴ Ό.π., σ. 16

³²⁵ «Ελληνικό Φεστιβάλ άρρεσε στην Ολλανδία», *Η Βραδυνή*, 19/11/1981, Αρχείο Διοχάντης

³²⁶ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Ελληνική τέχνη στην Ολλανδία», *Εικαστικά*, τχ. 1, Ιαν. 1982, σ. 16

Στάθης Λογοθέτης, Γιάννης Μπουτέας, Γιώργος Νικολαΐδης, Μπία Ντάβου, Παντελής Ξαγοράρης, Νίκος Παραλής, Δημήτρης Σακελλίων³²⁷, Βασίλης Σκυλάκος.

Ο Δημήτρης Αληθινός υλοποίησε μια δράση επηρεασμένη από το περιβάλλον της εκκλησίας: στο πλαίσιο της αποκατάστασης της καταστροφής των εικόνων των καλβινιστικών εκκλησιών που συνέβη κατά τη διάρκεια της μεταρρύθμισης στην Ολλανδία, ο καλλιτέχνης φόρεσε φτερά αγγέλου και ανέβηκε πάνω στα γοτθικά τόξα της εκκλησίας ύψους είκοσι μέτρων, μαζί με ένα κορίτσι και παρίσταναν τους αγγέλους. Με τελετουργικές κινήσεις χάιδευε τα μακριά ξανθά μαλλιά του κοριτσιού, καθώς το εκκλησιαστικό όργανο εκτελούσε μια φούγκα του Μπαχ, και αργότερα οι δύο άγγελοι πετούσαν ταυτόχρονα χούφτες ρυζιού και σιταριού ως ένδειξη γονιμότητας και δημιουργίας. Το χάπενινγκ-ταμπλώ βιβάν, όπως το χαρακτηρίζει η Σπηλιάδη, υποκαθιστούσε τη σβησμένη από τους εικονομάχους εικόνα στον τοίχο της εκκλησίας³²⁸.

Ο Θόδωρος, σε συνέχεια των *Χειρισμών* με τη ματράκ-φαλλό, πραγματοποίησε στα εγκαίνια μια περφόρμανς, όπου χτυπούσε με έναν τρόπο τελετουργικό τις πλάκες από γυαλί ή από μέταλλο με τις ματράκ, επαναλαμβάνοντας τις φράσεις *Fragile-Non Fragile?* (*Εύθραυστο-Μη εύθραυστο*); δοκιμάζοντας όχι μόνο την αντοχή των υλικών, αλλά και τη δική του. Τα χτυπήματα γίνονταν σε διαφορετική ένταση, με αποτέλεσμα να παράγονται ήχοι που παρέπεμπαν σε αρχαϊκή μουσική. Στο δεύτερο μέρος, η ατσάλινη ματράκ έσπαγε τα κρύσταλλα, και ο καλλιτέχνης πατώντας πάνω στα σπασμένα γυαλιά αυτό-παρασημοφορούταν και χαιρετούσε το κοινό. Στη θέση της περφόρμανς έμειναν κατά τη διάρκεια της έκθεσης τα σπασμένα γυαλιά και ένα βίντεο της περφόρμανς³²⁹.

Ο Αχιλλέας Απέργης παρουσίασε το περιβάλλον με τίτλο *Χωνί*, μια σαρκαστική αναφορά στις φλόγες της κόλασης, με τις σκάλες αυτή τη φορά να οδηγούν σε ένα τεράστιο μεταλλικό χωνί, κάτω από το οποίο έκαιγε μια μεγάλη φωτιά³³⁰. Η Μπία Ντάβου παρουσίασε μια σειρά πολύχρωμων ιστίων που στερεώνονταν σε μαύρες κυκλικές βάσεις, με κεντημένους στίχους της Οδύσσειας που παρέπεμπαν στο κέντημα της Πηνελόπης κατά την αναμονή του συζύγου της και αναπτύσσονταν σύμφωνα με τη μαθηματική ακολουθία Fibonacci, πάνω σε λινάτσα που έμοιαζε με ιστία πλοίων, θυμίζοντας το ταξίδι του μυθικού ήρωα³³¹.

Οι γεωμετρικές φόρμες και το ζήτημα της προοπτικής συνιστούσαν βασικά ζητήματα στο έργο της Διοχάντης, της Όπυς Ζούνη και της Ειρήνης Απέργη. Η Διοχάντη μέσα από αυστηρές λευκές και μαύρες επιφάνειες, διερευνούσε την έννοια του φυσικού και τεχνητού χώρου, αντιστρέφοντας την

³²⁷ Αναφέρεται στον κατάλογο της έκθεσης αλλά στην ψηφιακή πλατφόρμα του ΙΣΕΤ δεν αναγράφεται, <http://dp.iset.gr/exhibition/view.html?id=12975&tab=artists> 18/11/2019 } Στο αφιέρωμα του περιοδικού *Εικαστικά* (τχ. 1, Ιαν. 1982), όπου γράφει η ίδια η επιμελήτρια της έκθεσης Βεατρίκη Σπηλιάδη δεν αναφέρεται, οπότε η συμμετοχή του είναι αμφίβολη.

³²⁸ Σπηλιάδη, «Ελληνική τέχνη...», σ. 18

³²⁹ Ό.π., σ. 18

³³⁰ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 84

³³¹ Ό.π., σ. 97

κλασική έννοια της ζωγραφικής, δημιουργώντας μια διαφορετική πρόσληψη του πραγματικού χώρου και του κόσμου γενικότερα. Στην εκκλησία παρουσίασε μια σειρά από άδεια μαύρα πλαίσια, αφήνοντας τον πραγματικό χώρο να λειτουργεί καθραρισμένος μέσα από μια νέα άποψη και μια ψευδαισθησιακή προοπτική. Οι γεωμετρικές φόρμες και η προοπτική της Ζούνη, δημιουργούσαν επίσης έναν νέο χώρο μέσα από έντονα χρώματα και παρέπεμπαν στη μοναξιά και την αγωνία του σύγχρονου ανθρώπου, ενώ στον αντίποδα αυτής της πλημμυρίδας χρωμάτων, συναντούσε κανείς το έργο της Ειρήνης Απέργη, εμπνεόμενο από την ιδέα του Ράινχαρντ και του σκεπτικού του Μάλεβιτς για μια μαύρη ζωγραφική επιφάνεια.

Ο Βασίλης Σκυλάκος δημιούργησε κάποια ασαμπλάζ, ως κριτικό σχόλιο στην καταναλωτική κοινωνία και τη θέση της γυναίκας, ενώ η Βάσω Κυριάκη, στη λογική της *arte povera*, παρουσίασε μεγάλες συνθέσεις πάνω σε ξύλινες πόρτες με ευτελή υλικά. Τέλος, ο Νίκος Παραλής έφτιαξε ένα περιβάλλον με φόρμες μισοκαμμένου σπύριου, οι οποίες παρέπεμπαν σε πρωτόγονα τοτέμ και συνδέονταν με μνήμες ανθρωποθυσιών, συνθέτοντας εμπειρίες τρόμου, προερχόμενες από την κατάχρηση της εξουσίας, όπως ήταν οι συλλήψεις και οι εκτελέσεις³³².

Η έκθεση δεν φαίνεται να διαπνέεται από κάποιο στιβαρό θεωρητικό υπόβαθρο, ούτε από κάποια σαφή και συγκεκριμένη θεματική. Ωστόσο, η λογική της Σπηλιάδη σε μια τέτοια έκθεση, ήταν από τη μια να παρουσιαστούν οι νέες εικαστικές τάσεις όπως προκύπταν από τη χρήση νέων μέσων στην τέχνη, και από την άλλη, να ασκηθεί μια κοινωνική κριτική απέναντι στο κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο της εποχής. Σκοπός για την ίδια, ήταν η έκθεση ως σύνολο να συνιστά ένα πολιτικό σχόλιο απέναντι στην τεχνοκρατική και καταναλωτική κοινωνία, όπως και στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού, την οποία μοιάζει να αντιμετωπίζει με καχυποψία.

Η σημασία της έκθεσης έγκειται όχι μόνο στην ανάδειξη των σύγχρονων τάσεων της ελληνικής τέχνης στο εξωτερικό, αλλά και στο γεγονός ότι η τεχνοκριτικός επιλέγει για την παρουσίασή τους έναν εναλλακτικό χώρο, αυτόν ενός γοθτικού ναού, μια πρακτική όχι ιδιαίτερα διαδεδομένη στην ελληνική επιμελητική πρακτική. Ανάλογες πρακτικές στη δημιουργία εκθέσεων σε εναλλακτικούς χώρους, έως τώρα συναντήθηκαν, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στην έκθεση *Πρωτοπορία και Πειραματισμός*, όπου η Στρούζα μετέφερε την έκθεση στις *Αποθήκες Αλατιού* στη Βενετία. Τέλος, μέσω της έκθεσης αυτής προάγεται η συνεργασία της τεχνοκριτικού-επιμελήτριας με τους καλλιτέχνες, που καλούνταν να προσαρμόσουν τα έργα τους *in situ*, και ταυτόχρονα αναγνωρίζεται η σημασία της συνεργασίας της ίδιας με επαγγελματίες από άλλα πεδία, όπως της αρχιτεκτονικής και της ιστορίας της τέχνης.

³³² Σπηλιάδη, «Ελληνική τέχνη...», σσ. 20-21

Η ΕΚΘΕΣΗ ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΥΓΗΣ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Τον Σεπτέμβριο του 1981 η Έφη Στρούζα οργανώνει άλλη μία έκθεση σύγχρονης τέχνης στο πλαίσιο του Φεστιβάλ της Αυγής στη Θεσσαλονίκη, ενώ είχε προηγηθεί το Φεστιβάλ Αυγής-Θούριου και στην Αθήνα³³³, όπου δεν ορίστηκε επιμελητής της έκθεσης για τα εικαστικά.

Στο σημείο αυτό, είναι ίσως σημαντικό να αναφερθεί ότι το πρώτο πολιτικό φεστιβάλ στην Ελλάδα οργανώνεται από την ΚΝΕ το 1975 με τον τίτλο: *ΚΝΕ-Οδηγητή* και ακολούθησε η ΕΚΟΝ Ρήγας Φεραίος το 1977 με το *Φεστιβάλ Αυγής-Θουρίου*³³⁴. Παρότι στο περιοδικό *Χρονικό* αναφέρεται ότι τα πολιτικά κόμματα οργανώνουν Φεστιβάλ μόλις από το 1979 και μετά, μια χρονιά ιδιαίτερως σημαντική για την πολιτική ζωή της χώρας³³⁵, ιστορικά παρατηρείται ότι έχουν καταγραφεί Φεστιβάλ και τέσσερα χρόνια νωρίτερα. Κατά τη Μεταπολίτευση, οι αριστερές οργανώσεις των νέων υπήρξαν αρκετά δραστήριες στην προώθηση του λεγόμενου «προοδευτικού πολιτισμού», σύμφωνα με τους όρους που αντιλαμβάνονταν κάθε οργάνωση τότε την έννοια της προόδου· δινόταν ιδιαίτερη έμφαση στο μοντέλο του «Αμερικανικού τρόπου ζωής», σε αντιπαράθεση με τη «λαϊκή παράδοση», που είχε χρησιμοποιηθεί κατά κόρον κατά τις δεκαετίες του 1950-1960, ενώ τα μέσα της δεκαετίας του 1970 σηματοδότησαν την εισαγωγή ορισμένων καινοτομιών στην πολιτιστική πολιτική³³⁶.

Στην έκθεση που παρουσιάζει η Στρούζα στο *Φεστιβάλ της Αυγής* συμμετείχαν οι καλλιτέχνες: Δημήτρης Αληθινός, Γιώργος Λαζόγκας, Άρης και Μαριάννα Προδρομίδα. Ο Δημήτρης Αληθινός στο πλαίσιο του Φεστιβάλ πραγματοποίησε μια περφόρμανς: πάνω σε μια κούνια, φορώντας στην πλάτη του δύο μεταλλικά φτερά –μια ύλη βαριά σε σχέση με το βαθμιαίο πέταγμα που επιθυμούσε να πετύχει–, προσπαθούσε να αιωρηθεί πετώντας πάνω από μια εστία φωτιάς. Ο καλλιτέχνης βρισκόταν σε μια συνεχόμενα κοπιώδη διαδικασία προσπαθώντας να πετάξει, ενώ τα φτερά του ενίοτε χάρασαν το χώμα ή ακουμπούσαν στη φωτιά. Η δράση του έπαιρνε τη συμβολική διάσταση της σχέσης του ίδιου του καλλιτέχνη «με το αντικείμενο ανάλυσης που τον απασχολούσε, όπου το αποκορύφωμα και η αποδέσμευση της γνώσης και της έκφρασης ταυτίζονταν με την εκστασιακή επαφή με τον αντικειμενικό κόσμο»³³⁷. Στο άρθρο της Στρούζα στο περιοδικό *Εικαστικά* αναφέρεται και ο όρος “performance”, ενώ γενικά την περίοδο εκείνη χρησιμοποιούταν κυρίως ο όρος «δράση».

³³³ Δεν υπήρχε επιμελητής. Συμμετέχοντες καλλιτέχνες ήταν οι: Βαγγέλης Δημητράς, Μαρία Κοκκίνου, Βάσω Κυριάκη, Λήδα Παπακωνσταντίνου, Άσπα Στασινοπούλου, Ψηφιακή Πλατφόρμα ΙΣΕΤ:

<http://dp.iset.gr/exhibition/view.html?id=34064&tab=artists>, 29/11/2019

³³⁴ Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (Επιμ.), *Μεταπολίτευση, Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σ. 139

³³⁵ Το 1979 είναι η χρονιά που πέρα από την ένταξη της χώρας στην ΕΟΚ, λαμβάνουν χώρα και μια σειρά γεγονότων όπως η αποκατάσταση της δημοκρατίας, το δημοψήφισμα για την κατάργηση της μοναρχίας, η νομιμοποίηση του κομμουνιστικού κόμματος, «Επισημάνσεις στη δεκαετία», *Χρονικό '79*, τχ.9, 1979, σ. 6

³³⁶ Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (Επιμ.), *Μεταπολίτευση, Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, σ. 139

³³⁷ Έφη Στρούζα, «Για μια συνεπή σχέση τέχνης, ιδεολογίας και πολιτισμικής δραστηριότητας», *Εικαστικά*, τχ. 2, Φεβ. 1982, σ. 19

Ωστόσο, σε ορισμένα τεχνοκριτικά κείμενα ή καταλόγους εκθέσεων αρχίζει σταδιακά να εναλλάσσεται ο όρος «δράση» με τον όρο περφόρμανς.

Ο Λαζόγκας στη δράση του πρόβαλε σε φυσικό μέγεθος μια φωτογραφική σκιαγραφία της Νίκης της Σαμοθράκης, την οποία είχε απομονώσει από το φυσικό της βάθος, και μπροστά της είχε τοποθετήσει ένα γεωμετρικό βάθρο καλυμμένο με σωρούς από πούπουλα και φτερά. Όπως η Νίκη ορθωνόταν στην προβολή της σκιάς του νέου βάθρου, τα σκορπισμένα πούπουλα αποτελούσαν πλέον τα φτερά της.

Σύμφωνα με την Αρετή Αδαμοπούλου, ο Άρης Προδρομίδης συμμετείχε με μια περφόρμανς, στην οποία χρησιμοποίησε ένα άσπρο πανί χωρισμένο σε τετράγωνα με μπλε και κόκκινες ταινίες και σε κάθε διάχωρο είχε τοποθετήσει άμμο και χρώμα σε σκόνη. Μπροστά από κάθε κώνο που σχηματιζόταν σε κάθε τετράγωνο, τοποθετούσε και μία φωτογραφία με τα χέρια του να δημιουργούν ένα κωνοειδές σχήμα στην άμμο σε διαφορετικά χρονικά στιγμιότυπα και από διάφορες αποστάσεις. Η επιτέλεση αυτή αναφέρεται στα *Εικαστικά* ως «δράση», απογυμνωμένη από κάθε αισθητικό σύμβολο, και σύμφωνα με τη Στρούζα, επρόκειτο για ένα άσπρο πανί που απλωνόταν στο έδαφος και μαύρες ταινίες καρφωμένες οριζόντια και κάθετα, σχηματίζοντας δώδεκα τετράγωνα. Σε κάθε τμήμα χυνόταν μια σακούλα άμμος, σχηματίζοντας δώδεκα κώνους, οι οποίοι στη συνέχεια θα χρωματίζονταν από μια χούφτα χρώμα. Τέλος, σε κάθε τετράγωνο τοποθετούσε μια φωτογραφία που απεικόνιζε τη γέννηση ενός κωνοειδούς σχήματος από ανθρώπινα χέρια από διάφορες αποστάσεις, με την τελευταία φωτογραφία να δείχνει σε μεγέθυνση μια λεπτομέρεια της σχηματοποιημένης ύλης, που μπορεί και πλάθεται σε απειροάριθμες μορφές. Τέλος, η Μαριάννα Προδρομίδη συμμετείχε με το κενό κουτί μιας τηλεόρασης, από το οποίο ξετυλιγόταν μια ταινία στο δάπεδο με τη λέξη «επικοινωνία» να επαναλαμβάνεται. Επρόκειτο για τη διάκριση ανάμεσα στην «ενημέρωση» και την «επικοινωνία», κάνοντας έτσι ένα κριτικό σχόλιο στη μαζική ενημέρωση που αποκόβει το άτομο από τη διαλογική επαφή με το κοινωνικό σύνολο, θεωρώντας πως η ενημέρωση μπορεί να γίνει κόντρα στο μέσο επικοινωνίας που χρησιμοποιείται για τη διάδοσή της³³⁸.

Η έκθεση κινείτο γύρω από το ίδιο εκφραστικό μέσο, που κατά τη Στρούζα, ήταν οι δράσεις ή περφόρμανς. Στην πραγματικότητα ο όρος «δράση» προέρχεται από το γερμανικό “action”, και ο όρος “performance” ή «επιτέλεση» στην ελληνική γλώσσα είναι ένας θεωρητικός όρος. Στο άρθρο της στο περιοδικό *Εικαστικά* επιχειρεί μια σύντομη ιστορική αναδρομή στις απαρχές της περφόρμανς. Παρότι η προσέγγισή της μοιάζει αρκετά γενικευτική και αμφίβολη ως προς την ιστορική της ορθότητα, σημαντικό είναι ότι επιχειρείται μια προσπάθεια για την ανάδειξη πιο σύγχρονων τάσεων στην τέχνη. Η ίδια εξηγεί ότι το ζωγραφικό μέσο ενδέχεται να έχει κορεστεί ως τρόπος έκφρασης για ορισμένους καλλιτέχνες και η εικονική αναπαράσταση να μην θεωρείται πλέον αρκετή για τη μετάδοση ενός μηνύματος, με αποτέλεσμα οι τελευταίοι, να στέκονται κριτικά και να αναζητούν νέες εικαστικές

³³⁸ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 103 και Έφη Στρούζα, «Για μια συνεπή σχέση...», σσ. 20-21

μεθόδους έκφρασης και τοποθέτησης. Μάλιστα, θεωρεί πως ένας πολιτικός χώρος, όπως το *Φεστιβάλ της Αυγής*, αντί να περιορίζεται σε πανηγυρισμούς και συνθηματολογίες, εν τέλει συνιστά πρόσφορο έδαφος για την παρέμβαση της τέχνης, πιστεύοντας πως η τέχνη είναι ένα όχημα διακίνησης ερεθισμάτων μέσα από έναν διανοητικό και αισθητικό διάλογο με το γύρω περιβάλλον. Τέτοιου είδους εκθέσεις, θεωρεί η Στρούζα ότι από τη μια είναι γόνιμες για την εκκίνηση ενός διαλόγου μεταξύ των καλλιτεχνών σε μια εποχή αποξένωσης, και από την άλλη, έχουν εκπαιδευτικό χαρακτήρα και καλλιεργούν το κοινό πάνω σε θέματα της ιστορίας της τέχνης. Κάτι τέτοιο ισχυρίζεται, θα μπορούσε να επιτευχθεί μέσα από μια συνεχή ενασχόληση από ένα οργανωτικό σώμα πλήρως ενημερωμένο για τις σύγχρονες ανανεωτικές τάσεις³³⁹.

Η έκθεση κρίνεται σημαντική και καινοτόμος για την εποχή, όπως και για το πλαίσιο στο οποίο οργανώνεται: αφενός αποτολμά να παρουσιάσει στο κοινό της Θεσσαλονίκης έργα που κινούνται αποκλειστικά γύρω από τη λογική της περφόρμανς, και αφετέρου διότι τέτοιου είδους έργα δεν θα μπορούσαν αντίστοιχα να παρουσιαστούν σε Φεστιβάλ άλλων αριστερών σχημάτων ή κομμάτων, όπως για παράδειγμα του ΚΚΕ, όπου επιλέγονταν πιο συντηρητικές και παραδοσιακές μορφές τέχνης, με έμφαση στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό της που επιτυγχανόταν μέσω της παραστατικής ζωγραφικής και γλυπτικής, ως μέσα ικανά να απευθυνθούν άμεσα στο κοινό, περνώντας εύκολα και άμεσα ένα μήνυμα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, είναι η επιθυμία του Δημήτρη Αληθινοῦ να κάνει την πρώτη του κατάκρυψη στο πλαίσιο του Φεστιβάλ της ΚΝΕ, όπου η απάντηση της διοργάνωσης ήταν κατηγορηματικά αρνητική³⁴⁰. Εν τέλει η πρώτη *Κατάκρυψη*³⁴¹ πραγματοποιήθηκε στο *Φεστιβάλ της Αυγής* στη Θεσσαλονίκη. Οι *Κατακρύψεις* του ξεκινούν το 1981, και είναι είτε κατασκευές, ή έργα του καλλιτέχνη, ή έτοιμα αντικείμενα που θάβει μέσα στη γη, ενίοτε με την παρουσία κοινού, χωρίς αυτό να είναι πάντα απαραίτητη προϋπόθεση. Από το 1985 και μετά, οι *Κατακρύψεις* αρχίζουν να πραγματοποιούνται και εκτός ελληνικών συνόρων με αποτέλεσμα σήμερα να βρίσκονται σε όλη την υφήλιο, ενώ από το 1993, που ο ίδιος έρχεται σε επαφή με τον σαμανισμό, συμμετέχει σε τελετουργίες μη δυτικών πολιτισμών και συνεργάζεται με μέλη των τοπικών κοινοτήτων.

Στην παρούσα έκθεση η *Κατάκρυψη* δεν είναι σαφές εάν εντάσσεται στο πλαίσιο των δράσεων και των περφόρμανς. Σύμφωνα με άρθρο της Λουίζας Αυγήτα στον κατάλογο της Αναδρομικής έκθεσης του Αληθινοῦ, ο καθορισμός του εικαστικού μέσου που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης, με σημερινούς όρους, λέγεται ότι μπορεί να γίνει αντιληπτό ως δράση, περφόρμανς ή χάπενινγκ ή με πιο σύγχρονους όρους, θα εντασσόταν στην κοινοτική ή ακτιβιστική τέχνη, στην τέχνη της γης (land art), στο πλαίσιο της εννοιολογικής τέχνης, της σχεσιακής αισθητικής, της θεσμικής κριτικής, στην τέχνη της

³³⁹ Έφη Σρούζα, «Για μια συνεπή σχέση τέχνης...», *Εικαστικά*, τχ. 2, Φεβ. 1982, σ. 25

³⁴⁰ Συνομιλία με καλλιτέχνη 15/11/19

³⁴¹ Ό.π.

οικειοποίησης (appropriation art)³⁴². Όμως την περίοδο που εξετάζεται εδώ, εύλογα εικάζεται πως βρίσκεται εγγύτερα στη λογική της «δράσης», δεδομένου ότι όλοι οι καλλιτέχνες που επιλέχτηκαν να συμμετάσχουν στην εν λόγω έκθεση χρησιμοποίησαν ως κύριο μέσο έκφρασης της περφόρμανς.

³⁴² Λουίζα Αυγήτα, «Η τέχνη του Αληθεινού ως αλήθεια», στο Τίνα Πανδή, Σταμάτης Σχιζάκης (Επιμ.), *Δημήτρης Αληθεινός: Αναδρομική*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2013, σ. 38

Η ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ EUROPALIA '82-ΕΛΛΑΣ

Στο παρόν κεφάλαιο η έρευνα θα εστιάσει στα *Europalia '82*, κατά κύριο λόγο στην έκθεση *Εικόνες που αναδύονται*, καθώς συνιστά και την κύρια περίπτωση στο πλαίσιο της συνολικής διοργάνωσης, που πληροί τα κριτήρια που τέθηκαν ως βασικοί παράμετροι της εν λόγω μελέτης.

Σημαντικό πολιτιστικό γεγονός για την Ελλάδα, ήταν η εκλογή της ως τιμώμενη χώρα στα *Europalia '82-Ελλάς*, υπό την επίβλεψη του γενικού διευθυντή Λυκ Νταρράς. Τα *Europalia*³⁴³ είναι ένας θεσμός που ιδρύθηκε στο Βέλγιο το 1969³⁴⁴ με την υποστήριξη του βασιλικού ζεύγους, με στόχο να εορτάζεται ανά διετία η ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς της εκάστοτε προσκεκλημένης χώρας. Οι συζητήσεις για τη συμμετοχή της χώρας στα *Europalia* είχαν ήδη ξεκινήσει από την προηγούμενη κυβέρνηση³⁴⁵ με αφορμή την ένταξη της χώρας στην ΕΟΚ. Ωστόσο, μετά τις εκλογές του Οκτωβρίου και κατόπιν συζητήσεων, εν τέλει αποφασίστηκε η συμμετοχή της χώρας στη διοργάνωση επί κυβερνήσεως του Ανδρέα Παπανδρέου, με τη Μελίνα Μερκούρη στη θέση της Υπουργού Πολιτισμού και Επιστημών –η οποία είχε το βλέμμα της στραμμένο σε μια εκσυγχρονιστική μεταπολιτευτική πολιτιστική πολιτική³⁴⁶. Επρόκειτο για ένα από τα μεγαλύτερα Φεστιβάλ, με αποτέλεσμα η συμμετοχή και η προβολή της Ελλάδας εκτός των συνόρων της να θεωρηθεί ιδιαίζόντως σημαντική. Η χώρα κλήθηκε να προβάλει την ποικιλομορφία του πολιτισμού της από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη εποχή³⁴⁷ μέσω θεατρικών παραστάσεων, λογοτεχνικών και μουσικών εκδηλώσεων, όπως και εικαστικών εκθέσεων.

Αναλυτικότερα, στον τομέα των εικαστικών πέραν της ανάδειξης του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού³⁴⁸, παρουσιάστηκαν οκτώ εκθέσεις σε επτά χώρους και συνολικά έλαβαν μέρος εβδομήντα δύο έλληνες καλλιτέχνες στις ακόλουθες ενότητες: *Τέσσερις Δάσκαλοι*³⁴⁹, *Πέντε Διαφορετικοί*, *Τέχνη*

³⁴³ Προκύπτει από τη λέξη “Europe” και “Oralia”, μια λέξη ρωμαϊκής καταγωγής που περιγράφει τον θερισμό.

³⁴⁴ https://europalia.eu/en/texte/how-it-works_84.html 25/11/18

³⁴⁵ Στην κυβέρνηση ήταν ο Γεώργιος Ράλλης ο οποίος διορίστηκε ύστερα από την παραίτηση της Κυβέρνησης Καραμανλή, με Υπουργό Πολιτισμού και Επιστημών τον Ανδρέα Ανδριανόπουλο. Βλ. <http://www.ggk.gov.gr/?p=1283>, 28/11/2019

³⁴⁶ Ντόρα Ηλιοπούλου- Ρογκάν, «Ευρωπαϊκά '82: μια διεθνής προβολή για την Ελλάδα», Συνέντευξη στον Α. Ξύδη, *Η Καθημερινή*, 22/8/1982

³⁴⁷ https://europalia.eu/en/historique/history_18.html#h-1982, 25/11/18

³⁴⁸ Εκθέσεις σχετικές με το αρχαίο ελληνικό παρελθόν ήταν οι εξής: «Άνθρωποι και θεοί της αρχαίας Ελλάδος από το 1.000-30 π.Χ.», «Κυκλαδική τέχνη 3.200-2.000π.Χ.», «Η λάμψη του Βυζαντίου 4ος- 15ος αιώνας», Βλ. «Η πολιτιστική ταυτότητα της Ελλάδας στα Ευρωπαϊκά», *Το Έθνος*, 5/5/1982

³⁴⁹ Τσαρούχης, Μόραλης, Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Διαμαντόπουλος, «Οι επίσημες ελληνικές συμμετοχές στα Ευρωπαϊκά», *Τα Νέα*, 4/6/1982

και Δικτατορία³⁵⁰, Σύγχρονη Γλυπτική³⁵¹, Εικόνες που Αναδύονται, Ρεαλισμός-Εξπρεσιονισμός, καθώς και δύο αναδρομικές εκθέσεις του Γιώργου Μπουζιάνη και του γλύπτη Γεράσιμου Σκλάβου, που δεν βρίσκονταν πλέον εν ζωή. Η διεξαγωγή έγινε σε τρεις πόλεις του Βελγίου (Βρυξέλλες, Αμβέρσα και Χάσελτ)³⁵². Από τον αριθμό των συμμετεχόντων παρατηρείται πως επρόκειτο για μια πολλή μεγάλη διοργάνωση και από τις θεματικές των εκθέσεων συμπεραίνεται ότι η πολιτιστική τάση της χώρας δεν περιορίστηκε αποκλειστικά στην προβολή της αρχαίας ελληνικής τέχνης³⁵³, αλλά γινόταν μια στροφή στην ανάδειξη μιας συγκαρινής εικαστικής παραγωγής, που θα συμπεριλάμβανε ακόμη και το πρόσφατο παρελθόν σε σχέση με τη δικτατορία.

Στο σημείο αυτό, δεν κρίθηκε σκόπιμη μια συνολική παρουσίαση όλων των συμμετοχών αλλά η μελέτη θα εστιάσει στις *Εικόνες που αναδύονται*, μια ομαδική έκθεση που αναδεικνύει τις σύγχρονες εικαστικές τάσεις της εποχής και οργανώνεται γύρω από το θεωρητικό σκεπτικό της τεχνοκριτικού Έφης Στρούζα. Αντιθέτως, η έκθεση *Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη* σε οργάνωση του επίτροπου, πρέσβη και τεχνοκριτικού Αλέξανδρου Ξύδη δεν συνιστά εδώ αντικείμενο μελέτης, καθώς τα κριτήρια επιλογής των συμμετεχόντων δεν κρίθηκαν αρκετά σαφή, με αποτέλεσμα η έκθεση αυτή να επικριθεί έντονα και στην εποχή της. Αυτό συνέβη καθώς η έκθεση ως σύνολο δεν κινήθηκε με γνώμονα τις σύγχρονες εικαστικές τάσεις, ούτε οργανώθηκε κάτω από έναν συγκεκριμένο θεωρητικό άξονα. Επιπλέον, η επιλογή των καλλιτεχνών δεν έγινε αποκλειστικά από τον Ξύδη, αλλά σε συνεργασία με την επιτροπή που είχε οριστεί από το Υπουργείο Πολιτισμού, με αποτέλεσμα ούτε ο τελευταίος να είναι ικανοποιημένος με την πολυάριθμη αυτή επιλογή. Αρμόδια επιτροπή για τα εικαστικά ήταν: ο Αλέξανδρος Ξύδης που εκτελούσε χρέη προέδρου, ο Δημοσθένης Κοκκινίδης (Πρύτανης Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών) και ο Δημήτρης Παπαστάμος (διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης). Οι τρεις τους έφτιαξαν μια λίστα καλλιτεχνών και εν τέλει, ο Βέλγος Κ. J Geirlandt, ο οποίος επισκεπτόταν συχνά

³⁵⁰ Στην έκθεση παρουσιάστηκαν καλλιτέχνες που εξέθεσαν εντός Ελλάδος κατά τη διάρκεια της επταετίας, ανεξαρτήτως εάν είχαν αντιστασιακή δράση ή εάν ανήκαν σε αντιστασιακές οργανώσεις. Σκοπός ήταν να παρουσιαστεί ο τρόπος που η δικτατορία επηρέασε την καλλιτεχνική παραγωγή την περίοδο εκείνη. Βλ. Βεατρίκη Σηλιγάδη «Πώς επέλεξαν τους 70 για τα Ευρωπαϊκά»-Συνέντευξη με τον Α. Ξύδη, *Ελευθεροτυπία*, 2/6/1982 -Αναλυτικότερα, συμμετείχαν οι: Βλάσης Κανιάρης, Μαρία Καραβέλα, Ηλίας Δεκουλάκος, Δανιήλ Γουναρίδης, Γιώργος Ιωάννου, Δημοσθένης Κοκκινίδης, Σωτήρης Σόρογκας, Ιωάννα Μανωλεδάκη, Γιώργος Τούγιας, Δημήτρης Περδικίδης. «Ποιοι θα εκπροσωπήσουν την Ελλάδα στα Ευρωπαϊκά 1982 στο Βέλγιο», *Βραδυνή*, 3/6/1982

³⁵¹ Η έκθεση στο Χάσελτ του Βελγίου ήταν σε επιμέλεια του Εμμανουήλ Μαυρομμάτη και συμμετείχαν οι καλλιτέχνες: Αχιλλέας Απέργης, Κώστας Κουλεντιανός, Γιώργος Λάππας, Κλέαρχος Λουκόπουλος, Αγλαΐα Λυμπεράκη, Φρόσω Μιχαλέα, Γιώργος Νικολαΐδης, Ναυσικά Πάστρα, Χατζής

³⁵² *Εικαστικά*, τχ.16, Απρ. 1983, σ. 32

³⁵³ Πράγματι παρουσιάστηκε και κυκλαδική τέχνη στην κατηγορία «Αρχαία τέχνη» από τη Συλλογή Γουλανδρή, όπως και άλλες εκδηλώσεις που αφορούσαν στο θέατρο, τη μουσική, τον κινηματογράφο, βλ. [χ.ό.], «Η ελληνική τέχνη στα Ευρωπαϊκά '82, *Εικαστικά*, τχ.6, Ιούν.1982, σ. 5 και «Η Ελλάδα κατακτά τις Βρυξέλλες», *Το Βήμα της Κυριακής*, 26/9/19882

την Ελλάδα και είχε επαφή με έλληνες καλλιτέχνες, επέλεξε από τους προτεινόμενους της επιτροπής όσους τον ενδιέφεραν περισσότερο³⁵⁴.

³⁵⁴ Βεατρίκη Σπηλιάδη «Πώς επέλεξαν τους 70 για τα Ευρωπαϊκά», Συνέντευξη με τον Α. Ξύδη, *Ελευθεροτυπία*, 2/6/1982 και Αλέξανδρος Ξύδης (Επιμ.), *Art grec contemporain*, (κατ. έκθ.), Euroalia, 1982, Palais des Beaux Arts, Βρυξέλλες, 1982, σ. 7: Η έκθεση παρουσιάστηκε σε δύο φάσεις σε οργάνωση του Βέλγου Κ. J Geirlandt και του Αλέξανδρου Ξύδη ως ελληνικού επίτροπου και έλαβε χώρα στο Palais des Beaux Arts στις Βρυξέλλες. Στην πρώτη φάση (Volume 1: 1 Οκτωβρίου-27 Οκτωβρίου) συμμετείχαν οι καλλιτέχνες: Στίβεν Αντωνάκος, Γιάννης Μπουτέας, Βλάσης Κανιάρης, Μπία Ντάβου, Στάθης Λογοθέτης, Ιάσων Μολφέσης, Νίκος Κεσσανλής, Παύλος, Κώστας Τσόκλης, Παντελής Ξαγοράρης. Στη δεύτερη φάση (Volume 2: 31 Οκτωβρίου-28 Οκτωβρίου) συμμετείχαν οι καλλιτέχνες: Αλέξης Ακριθάκης, Δανιήλ, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Νίκη Καναγκίνη, Γιάννης Μίχας, Λουκάς Σαμαράς, Θόδωρος Στάμος, Θόδωρος Παπαδημητρίου, Μάκης Θεοφυλακτόπουλος, Κωνσταντίνος Ξενάκης, Κοσμάς Ξενάκης. Στον κατάλογο της έκθεσης η οργάνωση της έκθεσης σύγχρονης τέχνης υπογράφεται από τον Αλέξανδρο Ξύδη. Συμμετείχαν 10 καλλιτέχνες και η έκθεση παρουσιάστηκε σε δέκα χώρους, όπου ο κάθε καλλιτέχνης μπορούσε να προβάλει το προσωπικό του έργο όπως ήθελε ("chaque artiste fait se qu'il veut").

Η ΕΚΘΕΣΗ *ΕΙΚΟΝΕΣ ΠΟΥ ΑΝΑΔΥΟΝΤΑΙ-ΕΥΡΟΠΑΛΙΑ '82-ΕΛΛΑΣ*

Η έκθεση *Εικόνες που αναδύονται (Emerging Images)* παρουσιάστηκε από την Έφη Στρούζα αρχικά στο πλαίσιο της ελληνικής συμμετοχής της έκθεσης *Europalia '82-Ελλάς* (9 Οκτωβρίου³⁵⁵ - 28 Νοεμβρίου 1982) στο ICC (Internationaal Cultureel Centrum) στην Αμβέρσα του Βελγίου, αποσκοπώντας στην ανάδειξη της ελληνικής τέχνης του «σήμερα». Στον πρώτο όροφο, παρουσίασαν το έργο τους οι καλλιτέχνες: Δημήτρης Αληθινός, Κώστας Βαρώτσος, Διοχάντη, Γιώργος Λαζόγκας, Ρένα Παπασπύρου, Χρήστος Τζιβέλλος και Θανάσης Τότσικας, και στο ισόγειο οι: Νίκος Ζουμπούλης και Τίτσα Γρεκού, Λήδα Παπακωνσταντίνου-Hughes, Άρης Προδρομίδης και Μαριάννα Προδρομίδα, Χρύσα Ρωμανού³⁵⁶.

Η Λήδα Παπακωνσταντίνου μαζί με τη συνεργάτιδά της Sally Potter, παρουσίασαν την περφόρμανς *Νεκρή φύση II*, χρησιμοποιώντας τόνους από μήλα και μια οροφή από λουλούδια, όπου σε μια οθόνη προβαλλόταν η *Ολυμπία* του Μανέ³⁵⁷. Η Διοχάντη λαμβάνοντας υπόψη τον χώρο που ήταν μια στενόμακρη αίθουσα χωρίς παράθυρα και φυσικό φωτισμό, παρουσίασε μεγάλες μαύρες ζωγραφικές επιφάνειες: η μία ακουμπούσε στην άλλη και τις τοποθέτησε με τέτοιο τρόπο, ώστε οι τονικές διαφοροποιήσεις να υπονοούν την ύπαρξη φωταγωγών στον απέναντι τοίχο που προκαλούσε αντανάκλασεις³⁵⁸. Ο Άρης Προδρομίδης παρουσίασε τις *Παράλληλες βιογραφίες* που βασιζόνταν σε μια έρευνα που είχε ξεκινήσει από το 1979. Επρόκειτο για μια σειρά από φωτογραφικά πορτραίτα σε πολλές επαναλήψεις που αναπαράγονταν με τη μέθοδο της μεταξοτυπίας στη φυσική τους προοπτική³⁵⁹. Ο Νίκος Ζουμπούλης με την Τίτσα Γραικού παρουσίασαν την περφόρμανς *Palindrome I (Παλινδρομία I)*. Σε μια αυτοσχέδια αρχαιοελληνική κολώνα από ξύλο και λευκό ελαστικό ύφασμα από λάτεξ που είχε δημιουργήσει ο ίδιος ο Ζουμπούλης, έμπαινε μέσα η Γραικού και άφηνε το

³⁵⁵ 8 Οκτωβρίου γράφεται για τις *Εικόνες που αναδύονται* στην *Καθημερινή*, 30/9/1982, εδώ αναγράφεται η ημερομηνία της πρόσκλησης από Αρχείο της Διοχάντης

³⁵⁶ Στην ψηφιακή πλατφόρμα του ΙΣΕΤ αναφέρονται οι εξής συμμετέχοντες: Διοχάντη, Νίκη Καναγκίνη, Νίκος Κεσσανλής, Γιώργος Λάμπας, Γιώργος Λαζόγκας, Βάνα Ξένου, Κωνσταντίνος Ξενάκης, Λήδα Παπακωνσταντίνου, Ρένα Παπασπύρου, Δημήτρης Περδικίδης, Άρης Προδρομίδης, Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας, Γιάννης Ψυχοπαίδης, <http://dp.iset.gr/exhibition/view.html?id=24727&tab=artists>, 25/10/2019 –Τα ονόματα δεν ταυτίζονται με αυτά του καταλόγου της έκθεσης

³⁵⁷ Πρώτα είχε παρουσιάσει στην *Γκαλερί 3* τη *Νεκρή φύση*, με περφόρμερ τη Μαίρη Σαμαρά. Για την περφόρμανς στα *Europalia* χρειάστηκαν τρεις τόνοι μήλα για τη δημιουργία ενός κουτιού μεγέθους 200 x 400 x 200 εκ. Πάνω από το κουτί προβαλλόταν σε οθόνη το γνωστό έργο του Μανέ *Ολυμπία*. Η οθόνη βρισκόταν ανάμεσα σε αληθινά λουλούδια και δύο γιρλάντες από λουλούδια που βρίσκονταν στις διαγώνιες του κουτιού έριχναν τη σκιά τους πάνω στο έργο σχηματίζοντας το Χ της διαγραφής. Οι δύο γυναίκες μέσα στο κουτί ψιθύριζαν απαλά το όνομα της Ολυμπίας, φτιάχνοντας μπουκέτα με λουλούδια που ξεκρεμούσαν από τις γιρλάντες, με αποτέλεσμα οι σκιές που ακύρωναν το έργο να εξαφανίζονται και η αρχική μορφή του έργου να αποκαθίσταται. Στιγμιαία τα τέσσερα χέρια τους ενώνονταν για να φτιάξουν ένα μεγάλο μπουκέτο, το οποίο εξαφανιζόταν και στη θέση του εμφανιζόταν ένα μόνο χέρι κρατώντας ένα ραβδί, το οποίο στην άκρη του είχε το αντίγραφο της ανθοδέσμης που προσφέρεται στην Ολυμπία στον αυθεντικό πίνακα. Τα λουλούδια έμειναν ψηλά για να καλύψουν το σημείο που κρύβει η Ολυμπία με το απλωμένο χέρι της. Βλ. Λήδα Παπακωνσταντίνου, *Performance, Film, Video 1969-2004*, foreword | Πρόλογος Sally Potter, Αθήνα, Cube editions, 2005, σ. 57

³⁵⁸ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σσ. 80-81

³⁵⁹ Αδαμοπούλου, *ό.π.*, σ. 103

αποτύπωμά της, σχηματίζοντας τη μορφή μιας καρδιάς. Ταυτόχρονα, ακούγονταν αποσπάσματα από το μουσικό έργο *Φερεφωνία* (1972) του Günther Becker, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια θεατρική ατμόσφαιρα. Το μουσικό έργο το είχε προτείνει ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου, ο οποίος στήριζε τον Ζουμπούλη στα πρώτα του βήματα. Η Στρούζα παραφράζοντας τη γνωστή φράση «εν αρχή ην ο λόγος», είχε γράψει στον κατάλογο ότι αυτό που χαρακτηρίζει την περφόρμανς του ζευγαριού είναι η φράση: «εν αρχή ην η δράση», που αναπτύσσει μια διαλεκτική σχέση με τη σκέψη³⁶⁰.

Στόχος της ενότητας αυτής ήταν να αναδειχθεί μια «ειδική όψη» των τελευταίων καλλιτεχνικών εξελίξεων από τους συμμετέχοντες εικαστικούς, ανεξαρτήτως γενεαλογίας –όπως συνηθίζει να σημειώνει η ίδια η Στρούζα, που συνήθιζε να εναλλάσσει τον όρο «γενεαλογία» με τον όρο «γενιά», μια έννοια αρκετά προβληματική, και πλέον, επιστημονικά αδόκιμη στον κλάδο της ιστορίας της τέχνης. Οι καλλιτέχνες, υποστήριζε, ότι αρκούσε να εκφράζουν μια «ανησυχία για την αναζήτηση ανανεωμένων εικονικών σημείων που αναδύονται διαχρονικά μέσα από ολόκληρο τον κόσμο του πολιτισμού»³⁶¹. Η Στρούζα κάνει λόγο για μια νέα τέχνη, που θα λαμβάνει υπόψη όσα είχαν ήδη συμβεί παρελθοντικά στην ιστορία της τέχνης, αλλά θα τα αποδίδει με διαφορετικό τρόπο, μέσα από μια νέα προσέγγιση, την προσωπική ματιά του καλλιτέχνη στο σήμερα. Κοινό σημείο στο ετερογενές έργο των συμμετεχόντων καλλιτεχνών, ήταν η «κοινή προσέγγιση επερώτησης και αμφισβήτησης του αντικειμένου»³⁶². Η ίδια γράφει: «η ποσότητα των εικόνων που μπορεί να προταθεί σήμερα απορρέει από τη σχέση με τους ποιοτικούς συσχετισμούς που μπορούν να γίνουν, ατομικά, μεταξύ στοιχείων που έχουν ήδη υιοθετηθεί για να οικοδομηθεί ολόκληρο το πλέγμα της τέχνης και της σκέψης»³⁶³.

Οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες αποδίδουν την επιτυχία της έκθεσης στο πρόσωπο της Στρούζα, καθότι η ίδια ως θεωρητικός λειτούργησε ως κοινός παρονομαστής της έκθεσης και ως επαγγελματίας, ακολουθώντας τη δική της μέθοδο και συνακόλουθα, αποκρυπτογράφησε τις εργασίες ενός αριθμού καλλιτεχνών, σύμφωνα με το ερώτημα που η ίδια είχε θέσει: την αναζήτηση καλλιτεχνών που ανταποκρίνονται στον προβληματισμό γύρω από τη νέα ζωγραφική³⁶⁴. Η έκθεση σήμαινε για τη Στρούζα μια πρόταση σε σχέση με τους προβληματισμούς της εποχής γύρω από την τέχνη, όπου συγκεντρώνει όπως θεωρεί, νέες και πρωτότυπες προτάσεις, που ενισχύει με μια θεωρητική ερμηνεία επεξηγώντας τα αίτια και το νόημα αυτών των εξελίξεων³⁶⁵. Απολογιστικά, η

³⁶⁰ Ειρήνη Γερογιάννη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα 1968-1986*, Αθήνα, futura, 2019, σσ. 85-86

³⁶¹ [χ.ό.], «EUROPALIA '82: Η Ελληνική Τέχνη Σήμερα», *Εικαστικά*, Ιουλ.-Αύγ. 1982, τεύχη 7-8, σ. 5, Έφη Στρούζα, Εικόνες που αναδύονται (κατ. έκθ.), Hotel Athenaeum Intercontinental, Αθήνα 1983, σ. 7 και Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 92

³⁶² Εικόνες που αναδύονται (κατ. έκθ.), σ. 7 και Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σ. 92

³⁶³ Ο.π.

³⁶⁴ Αντώνης Μπουλούτζας, (συντονισμός συζήτησης), «Εικόνες που αναδύονται, Europalia 1982: ICC Αμβέρσα», *Εικαστικά*, τχ. 13, Ιαν. 1983, σ. 23

³⁶⁵ Ο.π., Έφη Στρούζα, σ. 19

έκθεση είχε αρκετή απήχηση κρίνοντας από τα στατιστικά δείγματα· σημειώθηκε ότι την έκθεση της Αμβέρσας όπου φιλοξενούνταν οι εκθέσεις *Εικόνες που αναδύονται και Ρεαλισμός-Εξπρεσιονισμός*, οι επισκέπτες έφτασαν τα 6.100 άτομα, ενώ συνολικά στα *Euroalia* παραβρέθηκαν 898.746 επισκέπτες³⁶⁶.

Στο διπλό τεύχος Ιουλίου-Αυγούστου του περιοδικού *Εικαστικά* έγινε ένα εκτενές αφιέρωμα στην ελληνική συμμετοχή. Εκεί, η Στρούζα αρχικά αναφέρεται ως «υπεύθυνη» της έκθεσης *Εικόνες που Αναδύονται*, όπως αντίστοιχα και ο Αλέξανδρος Ξύδης³⁶⁷, ως υπεύθυνος για την έκθεση *Ρεαλισμός-Εξπρεσιονισμός*. Λίγο παρακάτω το άρθρο συνεχίζει ως εξής: «Η επιλογή και παρουσίαση της έκθεσης είναι –όπως προαναφέρθηκε– υπό την επιμέλεια της Έφης Στρούζα³⁶⁸». Στο σημείο αυτό, παρατηρείται έστω και διστακτικά η χρήση του όρου «επιμέλεια». Σε μεταγενέστερο τεύχος του ίδιου περιοδικού, γράφεται πως την «κριτική επιμέλεια της έκθεσης» της Αμβέρσας, η οποία εν συνέχεια θα λάβει χώρα στο *Athenaeum Intercontinental Hotel*, είχε η κριτικός και ιστορικός τέχνης Έφη Στρούζα³⁶⁹.

Παρότι ο θεωρητικός τους άξονας της έκθεσης σε αρκετά σημεία μοιάζει προβληματικός, όπως η ευρεία χρήση του όρου *γενιά*, όπως αναφέρθηκε, ή η γενικευτική και κάπως απλουστευτική θέση ότι τα έργα αναδύονται μέσα από μια νέα ανάγνωση του παρελθόντος, η εν λόγω έκθεση ως συνολική αποτίμηση κρίνεται σημαντική καθώς ο ρόλος της επιμέλειας αρχίζει να αποκτά, έστω και δειλά, μια θέση σε μια έκθεση με διεθνή χαρακτήρα. Η επιμελήτρια λειτουργεί ως *auteur* επιλέγει τους καλλιτέχνες και τα έργα της έκθεσης– μια πρακτική που δεν ήταν συνήθης, και πόσο μάλλον αυτονόητη, σε τέτοιου είδους διοργανώσεις. Κι επιπλέον, αναδεικνύεται μια άλλη, μια σύγχρονη πτυχή της ελληνικής τέχνης, σε μια εποχή που οι επιτροπές των διεθνών εκθέσεων εστίαζαν κατά κύριο λόγο στην προβολή της ελληνικής παράδοσης και αρχαιότητας. Η ίδια εννοχηστρώνει τα έργα κάτω από μια κοινή θεματική με έμφαση στις νέες αναγνώσεις της ιστορίας της τέχνης μέσα από τη νέα ζωγραφική, όπως την αποκαλεί, και τέλος, συνοδεύει την έκθεση με μια θεωρητική πλαισίωση στον κατάλογο.

³⁶⁶ [χ.ό.], «Οι επισκέπτες στα Euroalia», *Εικαστικά*, τχ. 14, Φεβ., 1983, σ. 32

³⁶⁷ Στο Βέλγιο ο Α. Ξύδης είχε οριστεί πρόεδρος μιας εικοσαμελούς Εκτελεστικής Επιτροπής και μέλος της τριμελούς Επιτροπής Εικαστικών Τεχνών (με τον πρότανη της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών Δημοσθένη Κοκκινίδη και τον διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης Δημήτρη Παπαστάμο, βλ. «Η ελληνική τέχνη στα Euroalia '82, *Εικαστικά*, τχ. 6, Ιούν. 1982, σ. 5

³⁶⁸ [χ.ό.], *Εικαστικά*, τχ. 16, Ιουλ.-Αύγ. 1982, τεύχη 7-8, σ. 5

³⁶⁹ [χ.ό.], «Οι επισκέπτες στα Euroalia», *Εικαστικά*, τχ.16 Απρ. 1983, σ. 32 και Μαρία Θέρμου, «Εικόνες που αναδύονται στη Λεωφόρο Συγγρού», *Η Καθημερινή*, 14/4/1983

Η ΕΚΘΕΣΗ *ΕΙΚΟΝΕΣ ΠΟΥ ΑΝΑΔΥΟΝΤΑΙ*

ATHENAEUM ART GALLERY, ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ INTERCONTINENTAL

Οι *Εικόνες που αναδύονται* πραγματοποιήθηκαν εκ νέου στην *Athenaeum Art Gallery*, μέσα στο ξενοδοχείο *Intercontinental* στην Αθήνα, που άνοιξε τον Απρίλιο του 1983 από την οικογένεια του κύπριου επιχειρηματία και συλλέκτη έργων τέχνης Δάκη Ιωάννου και τους συνεργάτες του, με τον Δάκη Ιωάννου στη θέση του διευθυντή του ξενοδοχείου και κύριο μέτοχο³⁷⁰. Στο ξενοδοχείο είχαν ήδη τοποθετηθεί κάποια έργα της μόνιμης συλλογής, όπως η *μπάλα* του γλύπτη Τάκη (Βασιλάκη) και το *δωμάτιο* του Αχιλλέα Δρούγκα, με αποτέλεσμα ο χώρος να θεωρηθεί κατάλληλος για τη διεξαγωγή μιας έκθεσης σύγχρονης τέχνης με τους τεράστιους χώρους να «προσφέρουν αρκετή ελευθερία στους καλλιτέχνες να παράξουν μεγάλοπνοα έργα τέχνης»³⁷¹. Στην έκθεση συμμετείχαν οι ίδιοι καλλιτέχνες με τα *Euroalia '82*, με την απώλεια των Άρη και Μαριάννα Προδρομίδα³⁷², όπως και του Χρήστου Τζιβέλλου. Οι τελευταίοι δεν μνημονεύονται καθόλου στον κατάλογο, παρότι έλαβαν μέρος στην αρχική έκθεση. Η νέα εκδοχή της έκθεσης είχε και ορισμένες τροποποιήσεις στην παρουσίαση των έργων. Κατασκευάστηκε ένα νέο έργο από τη Διοχάντη: λόγω της μεταφοράς της έκθεσης στον χώρο του ξενοδοχείου δεν θεωρήθηκε σκόπιμη η επανάληψη της παρουσίασης του ίδιου έργου, μιας και δεν θα «συνομιλούσε» με τον νέο χώρο. Έτσι, κατασκεύασε πέντε ψηλές τετράγωνες κολώνες (ύψους 7,2μ.) και εξωτερικές επιφάνειες παρόμοιες με αυτές στα *Euroalia*³⁷³. Ο Δημήτρης Αληθινός στην ενότητα που παρουσίασε αντλούσε το υλικό από τις επιτύμβιες τοιχογραφίες των βασιλικών μακεδονικών ταφών, που είχαν πρόσφατα αποκαλυφθεί, με θέμα την αρπαγή της Περσεφόνης³⁷⁴.

Άλλα έργα εμπλουτίστηκαν με δρώμενα και γενικότερα αναπροσαρμόστηκε ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός της έκθεσης ως σύνολο, με αποτέλεσμα να αλλάξει η αισθητική και η εννοιολογική μορφή ορισμένων εγκαταστάσεων, εξαιτίας του χώρου που αρχιτεκτονικά παρουσίαζε αρκετές δυσκολίες³⁷⁵. Ο Ζουμπούλης με τη Γραϊκού υλοποίησαν μια περφόρμανς στους ανελκυστήρες του ξενοδοχείου, η Παπακωνσταντίνου στην αίθουσα υποδοχής του ισογείου τοποθέτησε την εγκατάστασή της με τα μήλα³⁷⁶, αντίστοιχη με αυτήν που παρουσίασε στα *Euroalia* με παρτενέρ την καλλιτέχνη Lesley

³⁷⁰ *DESTE 33 Years, 1983-2015*, (κατ. έκθ.), Εκδόσεις Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ. Αθήνα, 2015, σ. 52 και Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Μαϊκήνες, καλλιτέχνες, κριτικοί», *Ελευθεροτυπία*, 2/5/1983

³⁷¹ Δάκης Ιωάννου, *DESTE 33 Years, 1983-2015...*, (κατ. έκθ.), σ. 58

³⁷² Ο λόγος που το ζευγάρι δεν συμμετείχε στη δεύτερη φάση της έκθεσης ήταν η αδυναμία προσαρμογής του έργου τους που ήταν εγκατάσταση-περφόρμανς, στον χώρο. Με έντονη πικρία αναφέρουν σε ένα άρθρο που υπογράφουν και οι δύο στο περιοδικό *Εικαστικά*, πως δεν μπόρεσαν να συμμετάσχουν λόγω των επεμβάσεων που δέχτηκαν στο έργο τους και δεν έλαβαν τον χώρο που επιθυμούσαν για να εκθέσουν, καταλήγοντας να δηλώνουν ότι δεν αντιμετωπίστηκαν όλοι οι καλλιτέχνες ισάξια από την κριτική επιμέλεια. Βλ. Άρης και Μαριάννα Προδρομίδα, *Εικαστικά*, τχ.17, Μάιος 1983, σ. 4

³⁷³ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις...*, σσ. 80-81

³⁷⁴ Αδαμοπούλου, ό.π.

³⁷⁵ Έφη Στρούζα, Τίτλος, *Εικαστικά*, τχ.17, Μάιος 1983, σ. 19

³⁷⁶ Δάκης Ιωάννου, *DESTE 33 Years, 1983-2015*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Εκδόσεις Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ 2015, σ. 58

Walton, η οποία εμφανιζόταν και με το ψευδώνυμο Sally Potter³⁷⁷. Η Ρένα Παπασπύρου ακολουθούσε μια θεωρία του Λεονάρντο ντα Βίντσι, και αναζητούσε σε επιφάνειες παλαιών τοίχων σχήματα και εικόνες· τα σχήματα αυτά, τα ζωντάνευε και τα αναδείκνυε παρεμβαίνοντας άλλοτε λιγότερο, κι άλλοτε περισσότερο, για να δημιουργήσει τοπία, φιγούρες σε γρήγορη κίνηση και παράξενες ανθρώπινες εκφράσεις³⁷⁸. Η Χρύσα Ρωμανού έφτιαξε ένα ντεκολάζ παλαιών κλασικών έργων, δημιουργώντας χρωματισμούς μέσα από φόρμες που τοποθετούσε τη μία δίπλα στην άλλη, και όπως η ίδια ισχυριζόταν: «Μια φόρμα μπλε, ένα κομμάτι ουρανού, δίπλα το απόσπασμα κάποιου έργου του Μπρέγκελ, έχουν για τη σύνθεση την ίδια σημασία. Συνυπάρχουν ή αλληλοκαταργούνται, διαφαίνονται, προβάλλονται»³⁷⁹.

Σκοπός της έκθεσης σύμφωνα με τον κατάλογο, είναι η ανάδειξη μιας ειδικής όψης της ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής της εποχής. Το εκτενές κείμενο της Στρούζα, προσπαθεί να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις αποδοχής ενός πειραματικού είδους τέχνης, σε μια χώρα που το κοινό ακόμα δεν ήταν έτοιμο να το κατανοήσει και να το δεχτεί. Επισημαίνει ότι η επιρροή της επιστήμης και της φιλοσοφίας συμβάλλουν στην εικαστική σκέψη και δημιουργία που οδηγούν στη χρήση νέων εκφραστικών μέσων και νέων γλωσσών που προέρχονται από τον κόσμο της γνώσης. Μέσα από την προβολή μιας ρομαντικής εικόνας του καλλιτέχνη του 1970 που βιώνει μοναξιά και θλίψη, κάνει λόγο για την ιδεολογική και υπαρξιακή του κρίση, καθότι νιώθει αποξενωμένος από «τα ίδια τα μέσα και ενδιαμέσα που θα συμβάλλουν στην απαγκίστρωσή του από τα δεσμά των παραδοσιακών τρόπων αισθητικής εφαρμογής», επιδιώκοντας μια ποικιλία στις μορφές έκφρασής του. Άρα οι εικόνες που αναδύονται, όπως υποδηλώνεται και στον τίτλο της έκθεσης, είναι για την ίδια μια πληθώρα εικόνων που συναινούν στην ανανέωση των εικαστικών τεχνών, υπογραμμίζοντας πως:

«Το να φτιάχνεις τέχνη σήμερα είναι συνώνυμο με το να ξαναφτιάχνεις την τέχνη...»

Η Στρούζα παραπέμπει στον Βιτγκενστάιν, για να αποδείξει πως η τέχνη ενέχει έναν γλωσσικό πλουραλισμό, όπου οι νέες προσθήκες μπορούν να συνυπάρξουν με τις προγενέστερες. Τάσσεται κατά μιας φορμαλιστικής προσέγγισης, και υπέρ της έντασης που προκύπτει από την αντιπαράθεση των υλικών και των νέων τεχνικών. Ακόμη και εάν η σχέση παραγωγού (αντί δημιουργού) και χρήστη (αντί θεατή) στην τέχνη είναι αναπόφευκτη, πιστεύει πως μέσα από την ανασκόπηση, η τέχνη μπορεί να ανακτήσει τον πνευματικό της χαρακτήρα και να προκύψει μια νέα σχέση μεταξύ τέχνης και οικονομίας, μακριά από τη μαζική διάθεση των έργων τέχνης και την ομοιόμορφη παραγωγή³⁸⁰.

³⁷⁷ Ειρήνη Γερογιάννη, «Ιστοριοποιώντας της περφόρμανς: η έκθεση Περιβάλλον-Δράση. Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα», Περιοδικό Ιστορία της Τέχνης, τχ.8, Futura, Καλοκαίρι 2019, σ. 100

³⁷⁸ Μαρία Θέρμου, «Εικόνες που αναδύονται στη Λεωφόρο Συγγρού», *Η Καθημερινή*, 14/4/1983

³⁷⁹ Χρύσα Ρωμανού, *Θέματα χώρου και τεχνών*, τχ.15, 1984, σ. 199

³⁸⁰ Έφη Στρούζα, *Εικόνες που αναδύονται*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Hotel Athenaeum Intercontinental, 1983

Σε άρθρο της εποχής αναφέρεται πως «ο γενικός προβληματισμός της ομάδας μπορεί να οριστεί σαν μια κριτική δυναμική σχέση ως προς την αναπαράσταση και τη ζωγραφική του τελάρου και μια προσπάθεια να βγει (να αναδυθεί), η ζωγραφική από την καθολική (άρα πολιτισμική και πολιτιστική) κρίση που μαστίζει την εποχή μας»³⁸¹. Παρότι οι συμμετέχοντες καλλιτέχνες δεν συγκροτούν μια ομάδα με κοινούς στόχους, και το αποκαλούμενο «γκρουπ Στρούζα», δεν υπήρξε ποτέ κάτω από τις κοινές αξίες μίας ομάδας, οι καλλιτέχνες με τους οποίους επιλέγει να συνεργαστεί η Στρούζα, δουλεύουν πράγματι με σύγχρονα εικαστικά μέσα: κάποιοι χρησιμοποιούν τις νέες τεχνολογίες, κι άλλοι επιλέγουν να ξεδιπλώσουν το έργο στον χώρο δημιουργώντας περιβάλλοντα, χάρτινα και δράσεις.

Η έκθεση είχε ως στόχο να καλύψει την ανάγκη ανάδειξης ποικίλων μέσων της σύγχρονης τέχνης· η περφόρμανς και το βίντεο αποτελούν «έγκυρα τεχνικά εργαλεία, γλωσσικά και εκφραστικά μέσα που μπορούν να υιοθετηθούν σήμερα». Μια τέτοια έκθεση φιλοδοξεί ταυτόχρονα να αντιπαρατεθεί στο καλλιτεχνικό κατεστημένο, μέσα από έργα που για να δημιουργηθούν προϋποθέτουν την έρευνα και τον πειραματισμό, σύμφωνα με την τεχνοκριτικό Βεατρίκη Σπηλιάδη³⁸². Πέραν της διεύρυνσης της καλλιτεχνικής πρακτικής, μια τέτοια έκθεση επιδιώκει ταυτόχρονα και μια συνομιλία με το κοινό και τη δημιουργία μιας στενότερης επαφής μαζί του. Στην *Αυγή* αναφέρεται ότι η έκθεση μετά την επιτυχία που γνώρισε στην Αμβέρσα, δίνει την ευκαιρία στο ελληνικό κοινό να έρθει σε μια εγγύτερη επαφή με τις τάσεις αυτές³⁸³. Σε αυτό συμβάλλουν και τα ίδια τα έργα που είναι περισσότερο «ανοιχτά» και επιζητούν μια διαλεκτική σχέση με το κοινό, όπως και η θεωρητική πλαισίωση της τεχνοκριτικού που επιχειρεί να εντάξει τις νέες τάσεις στο εθνικό εικαστικό προσκήνιο. Η έκθεση προάγει τη συνεργασία των καλλιτεχνών με μια κριτικό τέχνης, η οποία αναλαμβάνει πέραν του συντονισμού και της συνολικής παρουσίασης της έκθεσης, και ρόλο εμπνευστή – το άτομο που ασκεί επιρροή στην καλλιτεχνική διαδικασία. Η συνεργασία αυτή, σύμφωνα με την ίδια, ήταν ήδη συνηθισμένη στο εξωτερικό, ενώ στην Ελλάδα οι απαρχές της εντοπίζονται στην έκθεση *Διαδικασίες Συστήματα*³⁸⁴.

Επίσης, η έκθεση καινοτομεί ως προς την παρουσίαση εικαστικών εκδηλώσεων σε χώρους πέραν των αναμενόμενων και των καθιερωμένων. Είναι σημαντικό το γεγονός ότι ο χώρος λαμβάνεται σοβαρά υπόψη στον τρόπο παρουσίασης των έργων και δεν πρόκειται για μια συμβατική έκθεση, παρόμοια με άλλες της εποχής. Πράγματι, τα έργα είχαν σκορπιστεί σε διαφορετικά επίπεδα του κτηρίου, όπως στο γυάλινο ασανσέρ, σε διαφορετικούς ορόφους και στην πισίνα. Σε άρθρο στην *Καθημερινή* γίνεται λόγος για: «Μια έκθεση εντελώς διαφορετική σε περιεχόμενο και τρόπο

³⁸¹ Γ. Ανδρεάδη: «Ένας δρόμος πέρα από την αναπαράσταση και το κάδρο», *Εξόρμηση*, 23/4/1983

³⁸² Έφη Στρούζα, *Εικόνες που αναδύονται*, (κατ. έκθ.), σ. 6 και Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Μαικήνες, καλλιτέχνες, κριτικοί», *Ελευθεροτυπία*, 2/5/1983

³⁸³ [χ.ό.], *Η Αυγή*, 14/4/1983

³⁸⁴ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Μαικήνες...», *Ελευθεροτυπία*, 2/5/1983

παρουσίασης, που δεν περιορίστηκε από τον χώρο της γκαλερί, αλλά αντίθετα εξαπλώθηκε και κυριολεκτικά κατέλαβε όλους τους χώρους υποδοχής, για να κυριεύσει ασυγκράτητη ακόμη και την πρόσοψη του κτιρίου»³⁸⁵.

Τέλος, η έκθεση παρουσιάζει ενδιαφέρον και ως προς το θεσμικό σκέλος, εφόσον ένας ιδιωτικός φορέας ζητά να τη φιλοξενήσει. Η Σπηλιάδη σε άρθρο της κάνει λόγο για την ανάδυση ενός «νέου μαικηνάτου» που επενδύει στην αγορά της τέχνης³⁸⁶. Πράγματι, η άποψη αυτή θα επιβεβαιωθεί αργότερα, κυρίως από το 1989 και έπειτα, με την αλλαγή του καλλιτεχνικού διευθυντή στη θέση της Στρούζα, που οι εκθέσεις του ΔΕΣΤΕ θα απευθύνονται κατά κύριο λόγο σε ένα μεγαλοαστικό κοινό.

Η εν λόγω έκθεση εμφανίζεται ως η πρώτη δραστηριότητα του Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, μια πληροφορία που δεν επισημαίνεται στην ιστορία του Ιδρύματος όπως περιγράφεται στο site, αλλά αναφέρεται στον επετειακό κατάλογο που εκδόθηκε για τα 33 του χρόνια³⁸⁷. Η Στρούζα ήταν ιδρυτικό μέλος του Ιδρύματος για τη Σύγχρονη Τέχνη ΔΕΣΤΕ και την περίοδο 1983-89, διετέλεσε μέλος του Δ.Σ. και πρώτη διευθύντρια, ενώ η δεύτερη εκ των δύο ήταν η Κατερίνα Γρέγου³⁸⁸. Η ιδέα για μια διεθνή κατεύθυνση του Ιδρύματος προήλθε από τη Στρούζα, με αφορμή μια συζήτηση με τον κριτικό τέχνης και θεωρητικό του κινήματος του Νέου Ρεαλισμού Pierre Restany³⁸⁹, για τη δημιουργία ενός ιδρύματος που θα παρουσιάζει την τέχνη μέσα στο πλαίσιο της εποχής της³⁹⁰. Η ονομασία Δέστε παραπέμπει στην προστακτική του ρήματος «Βλέπω», ενώ το ακρώνυμο που επινοήθηκε από τη Στρούζα μεταφράζεται ως Διεθνής Ελληνική Σύγχρονη Τέχνη, με σκοπό να συστήσει τόσο τους νέους αναδυόμενους έλληνες καλλιτέχνες³⁹¹, όσο και καλλιτέχνες από το εξωτερικό. Σκοπός του Ιδρύματος ήταν «να παρουσιάζεται η τέχνη στο συμφραζόμενο μέσα στο οποίο παράγεται, τη χρονική στιγμή που παράγεται»³⁹².

³⁸⁵ Μαρία Θέρμου, «Εικόνες που αναδύονται στη Λεωφόρο Συγγρού», *Η Καθημερινή*, 14/4/1983 και Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Μαικήνες...», *Ελευθεροτυπία*, 2/5/1983 και «Εικόνες που αναδύονται», *Οι ώρες*, 3/4/1983

³⁸⁶ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Μαικήνες...», *Ελευθεροτυπία*, 2/5/1983 και «Εικόνες που αναδύονται», *Οι ώρες*, 3/4/1983

³⁸⁷ Δάκης Ιωάννου, "Emerging Images", *DESTE 33 Years, 1983-2015....*, (κατ. έκθ.), σ. 52

³⁸⁸ Έφη Στρούζα, <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewspeaker.aspx?SpeakerID=398>, 27/9/18

³⁸⁹ Ο Restany είπε στον Ιωάννου να μην σπαταλά χρόνο στις εκθέσεις, αλλά να φτιάξει ένα ίδρυμα, μια ιδέα που άρεσε στον Ιωάννου και ξεκίνησε να σκέφτεται την υλοποίησή της με σκοπό να συνδέσει συστηματικά την ελληνική με τη διεθνή σκηνή, βλ. συνέντευξη της Έφης Στρούζα στον Χριστόφορο Μαρίνο, *Το έργο της επιμέλειας*, σ. 48

³⁹⁰ Μαριλένα Αστραπέλλου, «Δάκης Ιωάννου: 33 χρόνια στην κορυφή της σύγχρονης τέχνης», <https://www.tovima.gr/2016/06/03/vimagazino/dakis-iwannoy-33-xronia-stin-koryfi-tis-sygyxronis-texnis/>, 27/9/18

³⁹¹ Δάκης Ιωάννου, "A life in Art", *DESTE 33 Years, 1983-2015....*, (κατ. έκθ.), σ. 20 και <https://deste.gr/about/>, 31/10/19

³⁹² Ο.π.

Η ΕΚΘΕΣΗ 7 ΈΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ: ΕΝΑ ΝΕΟ ΤΑΞΙΔΙ

Τον Δεκέμβριο (5-28 Δεκ.) του 1983 παρουσιάζεται η έκθεση 7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι, επίσης από την τεχνοκριτικό Έφη Στρούζα, η οποία όπως ήδη σημειώθηκε, είχε ξεκινήσει τη συνεργασία της με τον Δάκη Ιωάννου, συλλέκτη και ιδιοκτήτη του Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ. Στην έκθεση συμμετείχαν οι καλλιτέχνες: Δημήτρης Αληθινός, Κώστας Βαρώτσος, Διοχάντη, Μπία Ντάβου, Λήδα Παπακωνσταντίνου, Ρένα Παπασπύρου και Θανάσης Τότσικας. Αυτό το νέο ταξίδι είχε διττή σημασία: δεν σήμαινε απλώς ένα ταξίδι στην Κύπρο, αλλά ήταν κι ένα ταξίδι νέων μορφοπλαστικών αναζητήσεων μέσα από τη δουλειά των επτά καλλιτεχνών³⁹³.

Η έκθεση έλαβε χώρα στην Κύπρο, τη γενέτειρα του Δάκη Ιωάννου, και πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της συνεργασίας του Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, με τον Δήμο Λευκωσίας και την Πινακοθήκη Δημήτρη Ζ. Περίδη³⁹⁴. Η έκθεση φιλοξενήθηκε στην Πύλη (ή Πόρτα) της Αμμόχωστου, το κυπριακό οχυρωματικό μνημείο του 16ου αιώνα. Σκοπός της έκθεσης ήταν η προώθηση της σύγχρονης τέχνης και η παρουσίαση των τελευταίων τάσεων της ελληνικής τέχνης³⁹⁵. Παράλληλα, στο εργαστήριο Ζωγραφικής του Δήμου Λευκωσίας παρουσιαζόταν δουλειά της Διοχάντης και υπήρχε και μια παράλληλη έκθεση με μικρά έργα των καλλιτεχνών³⁹⁶.

Οι συμμετέχοντες κλήθηκαν να στήσουν site specific εγκαταστάσεις– σε αναλογία με την κλίμακα του χώρου στην Πύλη της Αμμόχωστου, στη Λευκωσία «των Τριών Πυλών και εννέα προμαχώνων», όπως την αποκαλούσαν, λίγα μέτρα μακριά από την Πράσινη γραμμή. Ο χώρος ήταν καθοριστικός για τη δημιουργία των έργων: κατασκευές, τρισδιάστατα περιβάλλοντα, γλυπτικές συνθέσεις συνέβαλαν στη συνύπαρξη μιας ποικιλίας εικαστικών γλωσσών και ιδιωμάτων μέσα από μια προσωπική χειρονομία, δίνοντας έμφαση στη συλλογική μνήμη, στα σημάδια του εφήμερου και στα εμβλήματα του παρελθόντος³⁹⁷. Ιδιαίτερα σημαντικό ήταν το γεγονός πως όλοι οι καλλιτέχνες δούλεψαν σε ένα μέρος που βρισκόταν λίγα βήματα πιο πέρα από την αναγγελία των τουρκικών κατεχόμενων.

Ο Θανάσης Τότσικας, ως διαμαρτυρία απέναντι στον αλλοτριωτικό χαρακτήρα της νέας τεχνολογίας δημιούργησε μια αρχέγονη κατοικία, την οποία έχτισε με ξυλόβεργες και ζωγραφισμένα χαρτιά. Ήταν μια αναφορά στην «ατίθαση φύση και τη δημιουργική αγριότητα του πρωτόγονου ανθρώπου», ο οποίος «πριν τις ποικίλες πολιτισμικές επιβολές στόλιζε την καλύβα του «αγγίζοντας

³⁹³ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Ένα νέο ταξίδι 7 καλλιτεχνών», *Ελευθεροτυπία*, 21/12/1983

³⁹⁴ Η συλλογή περιλάμβανε έργα καλλιτεχνών από την Ελλάδα και την Κύπρο, και είχε ήδη λάβει μεγάλη δημοσιότητα χάρη στην εκθεσιακή δραστηριότητα των δύο τελευταίων χρόνων της Πινακοθήκης. Βλ. «Οι τελευταίες τάσεις στην Ελληνική τέχνη», *Φιλελεύθερος*, 4/12/1983

³⁹⁵ «Οι τελευταίες τάσεις...», *Φιλελεύθερος*, 4/12/1983

³⁹⁶ «Επτά Έλληνες καλλιτέχνες μας οδηγούν σε ένα νέο ταξίδι», Λάμπρος Κεφαλληνός, *Ενημέρωση*, τ.26, Δεκ. 1983

³⁹⁷ Ελένη Βαροπούλου, «Οδοιπορικό στον κόσμο της ύλης των μορφών και μύθων», *Εικαστικά*, τχ.15 Ιαν.1984, σ. 18

την ουσία της τέχνης από την καθημερινή ζωή», με την αυθόρμητη πινελιά να παραπέμπει στη νοσταλγία της χαμένης αθωότητας, όπως σημειώνει η τεχνοκριτικός Ελένη Βαροπούλου σε σχετικό άρθρο της στα *Εικαστικά*³⁹⁸. Ο Τότσικας μετέφερε τα προσωπικά του βιώματα από το αγροτικό περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε, σε ένα περιβάλλον που διαμορφώνει εκ νέου ακολουθώντας τις τάσεις για μια νέα ζωγραφική, ένα περιβάλλον που σύμφωνα με τη Σπηλιάδη, δεν υπακούει σε ακαδημαϊκούς κανόνες³⁹⁹. Η Μπία Ντάβου συμμετείχε με το περιβάλλον *Ιστία*, παρόμοιο με εκείνο που είχε παρουσιάσει στη Nieuwe Kerk στο Άμστερνταμ και μέσα από μαθηματικής προέλευσης συστήματα παρουσιάζει εκ νέου το δικό της ταξίδι⁴⁰⁰. Τα ιστία αιωρούνταν στο πέρασμα της Πύλης και έμοιαζαν να εξαυλώνονται στον χαμηλό φωτισμό του καμαροσκεπούς οικοδομήματος, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια ψευδαισθησιακή αντίληψη του χώρου. Στη συγκεκριμένη συνθήκη, τα ιστία απέκτησαν μια ακόμα περισσότερο μυθική διάσταση, εμπλουτίστηκαν με αποχρώσεις του κόκκινου, του κίτρινου και του γαλάζιου και διαπλέκονταν σε διαφορετικά επίπεδα με διαφορετικό σημείο φυγής. Τα ιστία με τον επικοινωνιακό κώδικα, επεδίωκαν να ενσαρκώσουν την έννοια του ταξιδιού, και μέσα από τα χρώματα και τους λικνισμούς τους παρέπεμπαν στον πολυσήμαντο βίο των ταξιδευτών, στην επιστροφή του Θησέα και στον θρήνο της Αριάδνης, με την καλλιτέχνη να επιδιώκει μια διαφορετική παρουσίαση-εμπειρία για τον επισκέπτη⁴⁰¹.

Η Λήδα Παπακωνσταντίνου δημιούργησε το περιβάλλον «με λίγο φως», πάλι ως αναφορά στην Ολυμπία του Μανέ και ως εικαστικό σχόλιο στον ιστορικό πίνακα. Η Ολυμπία περιστοιχιζόταν από φλόγες, βαμμένο χώμα και τρεχούμενο νερό, ενώ στο ξέφωτο αυτών, ένας σκηνοθετημένος κρατήρας συνόδευε τον αντικατοπτρισμό της Ολυμπίας δίνοντας την ψευδαίσθηση ενός ξεχειλισμένου ηφαιστείου που έμοιαζε με βωμό προσκυνήματος⁴⁰². Ο Δημήτρης Αληθινός δημιούργησε το περιβάλλον *Μετά-Γένεση* για να αφηγηθεί την Κοσμογονία και τη γένεση των μορφών μέσα στο χάος της ύλης, ντύνοντας τα πέτρινα τοιχώματα της Πύλης με μια οξειδωμένη λαμαρίνα που αναπαριστούσε αινιγματικές παραστάσεις, όπως τον Πήγασο, φτερωτούς θεούς και τελετουργίες⁴⁰³.

Στην έξοδο της στοάς, η Διοχάντη είχε ορθώσει πανύψηλες στήλες μνημειακού χαρακτήρα, από πολυστερίνη για να μοιάζουν με τύμβους. Ανάμεσά τους παρεμβάλλονταν πέτρες, αληθινές ή από φελιζόλ, ώστε να παραπέμπουν σε τόπους ικεσίας και πένθους απέναντι στην επερχόμενη βαρβαρότητα, αποτελώντας ταυτόχρονα αναφορά στις ερειπωμένες αρχαϊκές πόλεις⁴⁰⁴. Ο Κώστας

³⁹⁸ Ελένη Βαροπούλου, «Οδοιπορικό στον κόσμο της ύλης των μορφών και μύθων», *Εικαστικά*, τχ.25 Ιαν.1984, σ. 20

³⁹⁹ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Ένα νέο ταξίδι 7 καλλιτεχνών», *Ελευθεροτυπία*, 21/12/1983

⁴⁰⁰ Ό.π.

⁴⁰¹ Αδαμοπούλου, *Εικαστικές παρεμβάσεις*, σ. 98 και Ελένη Βαροπούλου, «Οδοιπορικό στον κόσμο της ύλης των μορφών και μύθων», *Εικαστικά*, τχ.15 Ιαν.1984, σ. 20

⁴⁰² Ελένη Βαροπούλου, «Οδοιπορικό στον κόσμο της ύλης των μορφών και μύθων», *Εικαστικά*, τχ.25 Ιαν.1984, σ. 21

⁴⁰³ Ό.π., σ. 22

⁴⁰⁴ Ό.π., σ. 21

Βαρώτσος, ένας νέος καλλιτέχνης που είχε κάνει ήδη την εμφάνισή του στα *Europlia*, δημιούργησε το τεραστίων διαστάσεων ανθρωπομορφικό γλυπτό, τον *Άνθρωπο-ποιητή*, έναν γυάλινο ανδριάντα από άμμο και σπασμένα τζάμια οικοδομής, τα οποία είχε τοποθετήσει σε ακανόνιστα σχήματα. Οι αιχμές τους υποδήλωναν την επιθετικότητα του σύγχρονου ανθρώπου και ταυτόχρονα την ευθραυστότητα και τη θνητότητά του· επρόκειτο για ένα μνημείο, και συνάμα για ένα ειρωνικό σχόλιο απέναντι στην εποχή των νέων τεχνολογιών⁴⁰⁵.

Ιδιαίτερα σημαντικό για την έκθεση ήταν ότι «το έργο ορισμένων καλλιτεχνών αντανάκλυνε την κοινωνική και πολιτική κατάσταση του νησιού»⁴⁰⁶, φράση που επαναλαμβάνεται από τη Στρούζα τριάντα δύο χρόνια μετά στον επετειακό κατάλογο του ΔΕΣΤΕ. Εκεί, η ίδια επισημαίνει ότι πράγματι η έκθεση αντανάκλυνε το πνεύμα που χρειαζόταν τη δεδομένη χρονική περίοδο και τα έργα προέκυπταν από μια ακραία και παράλογη παρόρμηση, καθώς και από την ανάγκη να εκφράσουν τη δυσaréσκεία τους για την τροπή των πολιτικών γεγονότων της Κύπρου. Η έκθεση, συμπληρώνει, έμοιαζε με έκρηξη, και εάν κοιτάξουμε τα έργα αυτά στο σήμερα, παρατηρείται ότι διαφαίνονται ήδη οι καλλιτεχνικές τους δυνατότητες, παρότι τα έργα δημιουργήθηκαν σε μια περίοδο που δύσκολα μπορούσαν να γίνουν αντιληπτά από το κοινό⁴⁰⁷. Επίσης, τονίζει το γεγονός ότι η τέχνη αυτή δύσκολα θα μπορούσε να κριθεί ή να σταθεί εκτός του πολιτικού συμφραζομένου της Κύπρου. Επιπλέον, μια τέτοια έκθεση υψηλού κόστους αντανάκλυνε όχι μόνο τον πνευματικό πλούτο αλλά και την οικονομική ευμάρεια, καθότι τα έργα δημιουργήθηκαν συγκεκριμένα για τον χώρο όπου παρουσιάστηκαν, και η διάρκεια ζωής ορισμένων έργων ήταν αντίστοιχη με τη διάρκεια της έκθεσης. Στον επετειακό κατάλογο του ΔΕΣΤΕ, αναγνωρίζεται ως μια έκθεση που υπήρξε συνταρακτική για την καλλιτεχνική σκηνή της Κύπρου, σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία για τα δεδομένα της χώρας και ταυτόχρονα –δεδομένου του ρόλου της Ελλάδας απέναντι στην Κύπρο– ήταν μια κίνηση μέσω της οποίας διαφαινόταν μια χροιά διδακτική με πολιτικούς και πολιτιστικούς υπαινιγμούς, σύμφωνα με την Catherine Vanderpool⁴⁰⁸. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι η έκθεση πραγματοποιήθηκε το 1983, δηλαδή περίπου εννέα χρόνια μετά την τουρκική εισβολή στην Κύπρο, και μέχρι τότε, τέτοιου είδους εικαστικές παρεμβάσεις ήταν άγνωστες στη διχοτομημένη Λευκωσία. Πράγματι, ένα κυπριακό δημοσίευμα της εποχής γράφει εγκωμιαστικά σχόλια για τα έργα της έκθεσης, τα οποία μέσα από τον πειραματισμό, τις νέες τεχνικές και τη χρήση πληθώρας τεχνοτροπιών, οδηγούσαν σε μια ανακατασκευή του έργου τέχνης και στις αντιλήψεις των ανθρώπων. Παρότι επρόκειτο για έργα που έκαναν το κοινό να διερωτάται και να απορεί, εν τέλει γράφτηκε ότι μπορούσαν να του μιλήσουν και να το προβληματίσουν. Ο Κεφαλληνός που υπογράφει το εν λόγω άρθρο, επιβραβεύει τους

⁴⁰⁵ Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Ένα νέο ταξίδι 7 καλλιτεχνών», *Ελευθεροτυπία*, 21/12/1983

⁴⁰⁶ “7 Greek Artists: A New Journey”, *DESTE 33 Years 1983-2015*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Εκδόσεις Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, 2015, σ. 69

⁴⁰⁷ Ό.π., σ. 71

⁴⁰⁸ Ό.π., σ. 72

καλλιτέχνες της έκθεσης που δούλεψαν ασταμάτητα, λίγα βήματα μακριά από την τουρκική σημαία, όπου οι «Τουρκοκύπριοι μόλις είχαν ανακηρύξει το ψευδοκράτος τους», όπως χαρακτηριστικά δηλώνει⁴⁰⁹.

Η Έφη Στρούζα, μέσω των εκθέσεων που πραγματοποιούσε εστίαζε σε μια αναδημιουργία του έργου τέχνης λέγοντας: «[...] το έργο τέχνης συνεχίζει να ξαναδημιουργείται από τον καλλιτέχνη, με τρόπο που το εμφανίζει να ανασυντίθεται, να αναδύεται ύστερα από μια καταστρεπτική εμπειρία» και μέσα από το εν λόγω «ταξίδι», όπως δηλώνει και ο τίτλος της έκθεσης, να απεικονίσει ή να καταγγέλλει την κρίση της σύγχρονης εποχής⁴¹⁰. Αυτό πίστευε ότι μπορούσε να επιτευχθεί μέσα από μια ποικιλία εικαστικών μορφωμάτων, και γι' αυτό ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τις σύγχρονες εικαστικές τάσεις, αποφεύγοντας την προώθηση ενός ομοιόμορφου αλλά στείρου φορμαλιστικού μοντέλου⁴¹¹.

Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη Δημήτρη Αληθινό, η έκθεση *7 Έλληνες καλλιτέχνες: Ένα Νέο Ταξίδι*, που οραματίστηκε, οργάνωσε και επιμελήθηκε η Έφη Στρούζα με την υποστήριξη της Πινακοθήκης Δημήτρη Πιερίδη και του νεοσυσταθέντος ΔΕΣΤΕ του Δάκη Ιωάννου, ήταν ένα πολιτιστικό γεγονός του οποίου η δυναμική και η πολυμορφία προκάλεσαν το φιλότεχνο κοινό και κατά κάποιον τρόπο, συνέβαλαν θετικά στην εξέλιξη αρκετών από τους σημαντικούς σήμερα κύπριους καλλιτέχνες⁴¹².

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι κατάλογοι των εκθέσεων *Εικόνες που αναδύονται και 7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι* είναι οι πρώτοι στους οποίους συναντάται η χρήση του όρου «**επιμέλεια**». Ωστόσο, το ζήτημα παραμένει ακόμη θολό· στον κατάλογο της πρώτης έκθεσης η φράση: «η σύνθεση, η κριτική και η επιμέλεια» μεταφράζεται ως “the exhibition has been conceived and arranged”, («(η ιδέα της έκθεσης συνελήφθη και οργανώθηκε»). Επίσης, στον κατάλογο της δεύτερης, η φράση: «γενική επιμέλεια: Έφη Στρούζα», μεταφράζεται ως “general survey: Efi Strouza”⁴¹³ και όχι ως “curated by Efi Strouza”, όπως θα περίμενε κανείς σήμερα. Στις εφημερίδες της εποχής αναπαράγεται η ελληνική εκδοχή του πρώτου καταλόγου: «Τη σύνθεση, την κριτική ανάλυση και τη γενική επιμέλεια της έκθεσης έχει αναλάβει η ιστορικός τέχνης και κριτικός Έφη Στρούζα»⁴¹⁴. Εντούτοις, ο όρος «γενική

⁴⁰⁹ Λάμπρος Κεφαλληνός, «Επτά Έλληνες καλλιτέχνες μας οδηγούν σ' ένα νέο ταξίδι», *Ενημέρωση*, τ.26, Δεκ.1983

⁴¹⁰ «Ένα νέο ταξίδι στην Πόρτα της Αμμόχωστου», *Κήρυκας*, 4/12/1983

⁴¹¹ «7 καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι στην Πύλη Αμμόχωστου», *Αλήθεια*, 4/12/1983 και «Ένα νέο ταξίδι-μοντέρνα τέχνη στ' αρχαίο τείχος», *Τα Νέα (Λευκωσία)*, 4/12/1983

⁴¹² Δημήτρης Αληθινός, γράμμα στην Έφη Στρούζα μετά τον θάνατό της: <http://parathyro.politis.com.cy/2019/04/efi-strouza-ena-neo-taksidi/>, 26/8/2019

⁴¹³ «Η επιμέλεια των εκθέσεων στην Ελλάδα», Μια συζήτηση ανάμεσα στην Μπία Παπαδοπούλου και την Τίνα Πανδή, στο Χριστόφορος, Μαρίνος (Επιμ.), *Το έργο της Επιμέλειας*, Κριτική και τέχνη, τχ. 4, ΑΙΣΑ Ελλάς, Αθήνα, σ. 49 και Έφη Στρούζα (Επιμ.), *Εικόνες που αναδύονται*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Hotel Athenaeum Intercontinental, 1983

⁴¹⁴ «Οι τελευταίες τάσεις στην Ελληνική τέχνη», *Φιλελεύθερος*, 4/12/1983 και Λάμπρος Κεφαλληνός, «Επτά Έλληνες καλλιτέχνες μας οδηγούν σε ένα νέο ταξίδι», *Ενημέρωση*, τ.26, Δεκ.1983 | Ελένη Βαροπούλου,

επιμέλεια» μας παραπέμπει περισσότερο στη γενική επίβλεψη της συνολικής διοργάνωσης της έκθεσης παρά στον ρόλο του επιμελητή ως «φροντιστή» (curator), πόσο μάλλον ως «εμπνευστή» (inspirator) του συνολικού εγχειρήματος. Σε άλλο άρθρο για τις *Εικόνες που αναδύονται* γράφεται ότι η έκθεση που: «διοργάνωσε και έστησε» η Έφη Στρούζα ⁴¹⁵. Ωστόσο, σε περιοδικά ειδικού ενδιαφέροντος για τις τέχνες όπως τα *Εικαστικά*, αρχίζει να κερδίζει έδαφος ο όρος «επιμέλεια».

Στον κατάλογο του ΔΕΣΤΕ για τα τριάντα τρία χρόνια του Ιδρύματος, στο πλαίσιο ερμηνείας του παρελθόντος με σύγχρονους όρους, η Στρούζα αναγνωρίζεται επίσημα ως επιμελήτρια εκθέσεων και ο ρόλος της δεν θεωρείται μονάχα οργανωτικός αλλά ουσιαστικός, ως προς την επιλογή των συμμετεχόντων καλλιτεχνών, την ενορχήστρωση των έργων στον χώρο και, τέλος, τη σύμπνοια των έργων εντός ενός γενικότερου θεωρητικού πλαισίου.

«Οδοιπορικό στον κόσμο της ύλης των μορφών και μύθων», *Εικαστικά*, τχ.15 Ιαν.1984, σ. 23 |
Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Ένα νέο ταξίδι 7 καλλιτεχνών», *Ελευθεροτυπία*, 21/12/1983

⁴¹⁵ Γ. Ανδρεάδη: «Ένας δρόμος πέρα από την αναπαράσταση και το κάδρο», *Εξόρμηση*, 23/4/1983

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΣΥΝΟΨΗ

Στην Ευρώπη η επαγγελματική ιδιότητα του ανεξάρτητου επιμελητή εκθέσεων εμφανίζεται λίγο νωρίτερα συγκριτικά με την Ελλάδα: πρώτα εντός του πλαισίου του θεσμού του μουσείου, και στη συνέχεια ως ανεξάρτητος *επιμελητής* όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Szeemann, άλλοτε μέσω της ιδιότητας του *τεχνοκριτικού*, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της Lippard στις ΗΠΑ και του Restany στη Γαλλία, ή τέλος, με την ιδιότητα του έμπορου τέχνης, με χαρακτηριστικότερη όλων την περίπτωση του Sigelaub. Από το 1990 κι έπειτα οι αρμοδιότητες και η αναγκαιότητα του επιμελητή γίνονται όλο και πιο συγκεκριμένες, και ο ίδιος εξειδικεύεται περισσότερο στο αντικείμενό του, μέσα από την παρακολούθηση ακαδημαϊκών σπουδών, όταν πλέον οι σπουδές επιμέλειας εκθέσεων εισάγονται σταδιακά στα πανεπιστημιακά ιδρύματα. Οι μουσειολογικές σπουδές, όπως και οι σπουδές επιμέλειας (*curatorial studies*) θα εμφανιστούν στην Ελλάδα πολύ αργότερα απ' ό,τι στη Δύση. Ακόμα και σήμερα, οι σπουδές επιμέλειας εκθέσεων προσφέρονται στο ελληνικό Πανεπιστήμιο αποκλειστικά σε μεταπτυχιακό κύκλο σπουδών⁴¹⁶.

Στην Ελλάδα κατά την υπό μελέτη περίοδο, ο ανεξάρτητος επιμελητής εκθέσεων σύγχρονης τέχνης αναδύεται κατά κύριο λόγο από το επάγγελμα του τεχνοκριτικού, και όχι από τη θέση του διευθυντή σε κάποιο μουσείο. Οι περισσότεροι τεχνοκριτικοί είχαν ολοκληρώσει τις σπουδές τους στην ιστορία της τέχνης, μεταξύ αυτών μερικές περιπτώσεις που αναφέρθηκαν ήταν ο Εμμανουήλ Μαυρομάτης, η Έφη Στρούζα, η Βεατρίκη Σπηλιάδη, η Ντόρα Ηλιοπούλου Ρογκάν⁴¹⁷, ο Αλέξανδρος Ξύδης, η Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα. Οι τεχνοκριτικοί της εποχής γίνεται φανερό ότι λειτουργούσαν ως διαμεσολαβητές, ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό σε μια εποχή που η επαφή του ευρύτερου κοινού με τις σύγχρονες τάσεις της τέχνης δεν είχε ακόμη ωριμάσει και αρκετοί στέκονταν αμήχανα ή και αδιάφορα απέναντί τους. Συνεπώς, ο ρόλος του τεχνοκριτικού αρχικά και του επιμελητή αργότερα, κρίνεται αρκετά σημαντικός για την εποχή στην ανάδειξη των νεότερων τάσεων της μεταπολεμικής τέχνης. Η αρθρογραφία και η επιμέλεια εκθέσεων έδωσαν το βήμα στους τεχνοκριτικούς, ώστε να προσεγγίσουν ένα ευρύτερο κοινό και να συντελέσουν στην εξοικείωσή του με τις νέες αυτές εικαστικές τάσεις.

Οι επιμελητές για τους οποίους έγινε λόγος παραπάνω ήταν άνθρωποι που ταξίδεψαν, σπούδασαν και έζησαν για αρκετά χρόνια στο εξωτερικό, όπου ήρθαν σε επαφή με τα καλλιτεχνικά ρεύματα των μεγάλων πολιτιστικών κέντρων της εποχής, όπως το Παρίσι, το Λονδίνο, η Ρώμη, και

⁴¹⁶ Βλ. για παράδειγμα: ΠΜΣ «Μουσειολογίας» στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, το ΠΜΣ «Μουσειακών Σπουδών» στο Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών και το ΠΜΣ «Επιμέλεια Εκθέσεων: Θεωρητικές και πρακτικές προσεγγίσεις» στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

⁴¹⁷ Βιογραφικό Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν: http://www.biblionet.gr/author/7411/Ντόρα_Ηλιοπούλου-Ρογκάν, 26/12/2019

προσπάθησαν να μεταφέρουν όσα αποκόμισαν στα ελληνικά δεδομένα. Η επιμέλεια εκθέσεων στην Ελλάδα συνιστά περισσότερο μια εμπειρική πρακτική που προκύπτει τόσο από τις σπουδές τους στην ιστορία της τέχνης και την τριβή τους με την τεχνοκριτική, όσο και από τις επιρροές που δέχτηκαν κατά τη διάρκεια των σπουδών τους στο εξωτερικό. Ταυτόχρονα, ήταν σημαντικό και το προσωπικό τους όραμα, ώστε να αναδείξουν τις τάσεις της σύγχρονης ελληνικής σκηνης σε μια εποχή που δεν υπήρχε ακόμη Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης και κατ' επέκταση, οι τάσεις αυτές δεν ήταν τόσο κατανοητές και διαδεδομένες στο κοινό. Συνεπώς, από τη μια αναλάμβαναν συχνά έναν ρόλο εκπαιδευτικό, και ταυτόχρονα, μέσα από τις εκθέσεις που διοργάνωσαν καλούνταν να καλύψουν ορισμένα κενά στην προώθηση της τέχνης που δεν ήταν σε θέση να καλύψουν επαρκώς οι θεσμοί της τέχνης. Επιπλέον, στη δεκαετία του 1980, αρχίζει και η ίδρυση ορισμένων Κέντρων Σύγχρονης Τέχνης, όπως το ΔΕΣΤΕ, που χρειάζονταν ένα πρόσωπο σε κομβική θέση, το οποίο θα αναλάμβανε να οργανώσει την πολιτιστική ατζέντα του Ιδρύματος και τη συνακόλουθη διαμόρφωση ενός συγκεκριμένου, πρωτοποριακού για την εποχή προφίλ. Τον ρόλο αυτόν κλήθηκε στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του Ιδρύματος να αναλάβει η Στρούζα, έχοντας κατά νου έναν σαφή και συγκεκριμένο επιμελητικό προσανατολισμό: οι επιλογές της κινούνταν γύρω από την ανάδειξη σύγχρονων εικαστικών τάσεων, προβάλλοντας κατά κύριο λόγο έλληνες καλλιτέχνες που είχαν στραμμένο το βλέμμα τους στα εικαστικά ρεύματα της Δύσης. Ο προσανατολισμός του Ιδρύματος διαφοροποιήθηκε όταν η ίδια αντικαταστάθηκε από τον νέο αμερικανό σύμβουλο του Δάκη Ιωάννου Jeffrey Deitch, που είχε στραμμένο το βλέμμα κυρίως στην τέχνη των ΗΠΑ, και μαζί με τους συνεργάτες του προσέδωσε μια διαφορετική κατεύθυνση στο Ίδρυμα, αλλά και στην πορεία της επιμέλειας εκθέσεων στη χώρα εν γένει.

Κατά την ολοκλήρωση της έρευνας προκύπτει ότι οι απαρχές τις επιμελητικής δραστηριότητας εκθέσεων σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα εντοπίζονται στην έκθεση *Διαδικασίες / Συστήματα*. Αυτό δεν σημαίνει πως πριν το 1976 δεν είχαν εμφανιστεί αξιόλογες περιπτώσεις επαγγελματιών της τέχνης που συνέβαλαν στην επιμελητική δραστηριότητα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του τεχνοκριτικού Τώνη Σπητέρη στα *Παναθήναια Παγκόσμιας γλυπτικής*, ή του συνθέτη Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου που οργάνωσε τις *Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής*, αναλαμβάνοντας, και μάλιστα με ιδιαίτερη επιτυχία, ολοένα και πιο ξεκάθαρα τη διοργάνωση και την επιμέλειά τους. Ωστόσο, η έκθεση των *Παναθηναίων* είχε ξεκάθαρα ιστορικοποιητικό χαρακτήρα και οι *Εβδομάδες* οργανώθηκαν με κύριο γνώμονα την ανάδειξη των μουσικών δρώμενων, παρά των εικαστικών εκθέσεων.

Στην έκθεση *Διαδικασίες / Συστήματα* κάνει την εμφάνισή του ένας νέος τύπος τεχνοκριτικού, που δεν ασχολείται μόνο με την κριτική αποτίμηση ενός έργου ή μιας έκθεσης, αλλά συνεργάζεται με καλλιτέχνες ή ομάδες καλλιτεχνών για τη δημιουργία μιας έκθεσης. Ο τεχνοκριτικός αναλαμβάνει χρέη επιμελητή εκθέσεων και επιλέγει τα έργα που θα εκτεθούν υπό τη σκέπη ενός κοινού θεωρητικού

παρονομαστή. Ο Εμμανουήλ Μαυρομμάτης κατόπιν των σπουδών του και της διαμονής του στο Παρίσι επηρεάστηκε από τα ευρωπαϊκά ρεύματα στην τέχνη και συνειδητοποίησε πως η αισθητική δεν συσχετίζεται με την τέχνη, αλλά ο ίδιος αναφέρει πως η τέχνη είναι μια λειτουργική ανάγκη. Η συγκρότηση της ομάδας *Διαδικασίες / Συστήματα* συνιστά ένα εγχείρημα με αρκετά καινοτόμο χαρακτήρα για την Ελλάδα της δεκαετίας του 1970. Οι εννοιολογικοί άξονες και οι αρχές που διέπουν την ομάδα τροφοδοτούνταν από τις προβληματικές του τεχνοκριτικού και θεωρητικού λόγου της εποχής, γύρω από την εισαγωγή και την παγίωση μιας αναλυτικής θεώρησης για το έργο τέχνης και της συνολικότερης στροφής της τέχνης παγκοσμίως, και κατ' επέκταση στην Ελλάδα. Παρατηρείται ότι ο Εμμανουήλ Μαυρομμάτης δίνει περισσότερο έμφαση στη δομή του έργου τέχνης, το οποίο αντιμετωπίζει κατά κύριο λόγο κατασκευαστικά. Το ενδιαφέρον για τον ίδιο μετατοπίζεται από το παραγόμενο καλλιτεχνικό έργο στη γενεσιουργό δύναμη παραγωγής του, μια λογική που ως έναν βαθμό συμβαδίζει με τη στροφή των δυτικών εικαστικών τάσεων σε πιο εννοιολογικές μορφές τέχνης. Επιπλέον, ο τρόπος σκέψης του μοιάζει να έχει επηρεαστεί από τον κονστρουκτιβισμό, παρότι ο ίδιος υποστηρίζει ότι κυρίως επηρεάστηκε από την αρχαία ελληνική τέχνη. Η έκθεση *Διαδικασίες / Συστήματα* σηματοδοτεί τις απαρχές της επιμέλειας εκθέσεων σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα, και παρουσιάζει πρωτοεμφανιζόμενους καλλιτέχνες της εποχής με κοινές ανησυχίες, οι οποίοι σήμερα έχουν αναγνωριστεί ως σημαντικοί εκπρόσωποι της ελληνικής μεταπολεμικής εικαστικής σκηνής. Παρατηρήθηκε ότι η έκθεση συνιστά και το μοναδικό συνεπές εγχείρημα με τα θεωρητικά προτάγματα του Μαυρομμάτη, τα οποία στις δύο επόμενες εκθέσεις του στο Ζάππειο και αργότερα αλλού, φαίνεται, όπως πληρέστερα αναλύθηκε στο αντίστοιχο κεφάλαιο, να μην συνάδουν ούτε με την επιλογή των έργων, ούτε και με την επιλογή των συμμετεχόντων καλλιτεχνών. Παρά την αοριστία και τη γενικόλογη θεωρία που αναπτύσσει γύρω από τον όρο «διαδικασίες-συστήματα», η οποία επιστημονικά θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αρκετά προβληματική, γίνεται κατανοητό ότι αναζητά έναν τρόπο ώστε να εντάξει κάτω από μια κοινή ομπρέλα τις ποικιλομορφίες και τις καινοτομίες που συναντώνται στη διεθνή και κατ' επέκταση στην ελληνική μεταπολεμική τέχνη, κυρίως από το 1970 κι έπειτα.

Η ιδέα για την έκθεση η *Υπόθεση Δεύτερη: Μουσείο-Μηχανισμός Αξιολόγησης της Σύγχρονης Τέχνης*, που οργανώνεται από τον γλύπτη Θόδωρο (Παπαδημητρίου) και την αίθουσα τέχνης *Δεσμός* στο πλαίσιο των εκθέσεων *Τρεις υποθέσεις για ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης*, κρίνεται σημαντική ως προς την πρόσληψή της διότι τοποθετεί θεωρητικά έστω, τα θεμέλια για την επαγγελματικοποίηση της ιδιότητας του επιμελητή εκθέσεων· ο επιμελητής επιλέγεται ως κύριος θεσμικός εκπρόσωπος για την επιλογή, την αξιολόγηση και την προώθηση των καλλιτεχνών που εν δυνάμει, θα επιλέγονταν σε ένα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. Ταυτόχρονα, η ιδέα αυτή καθιστά τον επιμελητή υπεύθυνο όχι μόνο για την επιλογή των έργων, αλλά και για την οργάνωσή τους στον χώρο, σύμφωνα με την προσωπική του κρίση. Ταυτόχρονα, μέσα από το εγχείρημα αυτό, παρατηρείται ότι ανοίγει ένας διάλογος:

εκφράζονται δημόσια αρκετές απόψεις τεχνοκριτικών όπως και καλλιτεχνών, που αλληλοδιαπλέκονται και θίγουν γενικότερα ζητήματα γύρω από την τέχνη και τους θεσμούς που την εκπροσωπούν. Συμπληρωματικά των κειμένων του καταλόγου, εξίσου σημαντικό κρίνεται και το αφιέρωμα που πραγματοποιεί το περιοδικό *Αντί* στο πλαίσιο αυτό, σχετικά με την ίδρυση ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης και πώς αντίστοιχα το οραματίζεται κάθε τεχνοκριτικός. Παρότι η έκθεση εν τέλει δεν υλοποιήθηκε, καθότι η πλειονότητα των προσκεκλημένων τεχνοκριτικών στάθηκε –και όχι άδικα– αρκετά καχύποπτα απέναντι στο συνολικό εγχείρημα του *Δεσμού*, τόσο για την πιθανή εμπορευματοποίηση της τέχνης, όσο και ως προς τα αξιολογικά κριτήρια που πιθανότατα μια τέτοια έκθεση θα παρήγαγε, εν τέλει, σημειώνεται ως ιδιαίτερα σημαντική για τους ανωτέρω λόγους. Η θεσμική κριτική που λάμβανε χώρα την ίδια περίοδο στο εξωτερικό και εναντιωνόταν στην αυθεντία των θεσμών, όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή, εδώ, μοιάζει να επηρέαζε ως έναν βαθμό και τον τρόπο σκέψης των ελλήνων τεχνοκριτικών, παρά το γεγονός ότι στη χώρα δεν υπήρχε ακόμα Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, ώστε να ασκηθεί κριτική. Το γεγονός αυτό είναι ενδεικτικό για την πορεία της καλλιτεχνικής σκηνης της περιόδου, καθότι μαρτυρά ότι οι τεχνοκριτικοί είχαν στραμμένο το βλέμμα τους στη Δύση και στο διεθνές εικαστικό γίγνεσθαι, ωστόσο για ακόμα μια φορά η Ελλάδα μοιάζει με δορυφόρο των εξελίξεων αυτών, όσο οι εμπλεκόμενοι σε αυτόν τον διάλογο αμφισβητούν και στέκονται κριτικά απέναντι σε έναν θεσμό, προτού ακόμη ο θεσμός αυτός δημιουργηθεί.

Το πρόσωπο που θα επηρεάσει καθοριστικά τις απαρχές της επιμελητικής πρακτικής στην Ελλάδα από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, και ακόμη περισσότερο στη δεκαετία του 1980 την εικαστική σκηνή της χώρας εν γένει, μέσω της καλλιτεχνικής της ατζέντας και του τρόπου σκέψης της, δεν είναι άλλο από την Έφη Στρούζα, ξεκινώντας με την έκθεση *Μύθος και Πραγματικότητα (Mito e Realita)-Σύγχρονοι Έλληνες καλλιτέχνες*, το 1977 στο Μπάρι της Ιταλίας, που σηματοδοτεί την έναρξη της τεχνοκριτικής επιμέλειας εκθέσεων. Εκεί, θα παρουσιάσει νέους καλλιτέχνες όπως ο Χρίστος Τζιβέλλος και το ζεύγος Νίκος Ζουμπούλης και Τίτσα Γραικού, όσο και ήδη καταξιωμένους καλλιτέχνες όπως ο Θόδωρος (Παπαδημητρίου). Ακολουθεί το 1978 η έκθεση *Σημεία ερωτηματικά-Σημεία αναφοράς*, το 1978 στην *Galleria Civica* (Γκαλερία Τσίβικα) στη Μόντενα της Ιταλίας, η οποία στη συνέχεια μεταφέρεται στη Βενετία στον χώρο που βρίσκονταν οι Παλαιές Αποθήκες Αλατιού. Οι λόγοι για τους οποίους η έκθεση ήταν σημαντική συνοψίζονται σε τρία σημεία. Πρώτον, στην προσπάθεια που γίνεται στον κατάλογο της έκθεσης να ενταχθούν τα έργα σε ένα ενιαίο θεωρητικό πλαίσιο· η Στρούζα αναλαμβάνει τη θεωρητική πλαισίωση της έκθεσης και ακολουθούν τα κείμενα του Θόδωρου και του Τούγια, γεγονός επίσης σημαντικό δεδομένου ότι οι καλλιτέχνες δεν συνηθίζονταν να παράγουν θεωρητικό λόγο μέσα από τους καταλόγους των εκθέσεων. Δεύτερον, προωθούνται νέα είδη εικαστικής έκφρασης όπως τα περιβάλλοντα και οι δράσεις και το βασικό κριτήριο επιλογής των έργων παύει να είναι αποκλειστικά το αισθητικό, αλλά δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην ιδέα του καλλιτέχνη, όπως και στην πιο ενεργή εμπλοκή του κοινού σε μια έκθεση εικαστικών. Τρίτον, η έκθεση

Σημεία ερωτηματικά-Σημεία αναφοράς συναντάται ως η πρώτη έκθεση που ο χώρος διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στον τρόπο που θα στηθεί αρχιτεκτονικά μια έκθεση, και ως εκ τούτου, όταν αυτή μεταφέρεται από τη Μόντενα στη Βενετία, τροποποιείται τόσο, που γίνεται λόγος για μια νέα, μια διαφορετική, μια δεύτερη έκθεση. Αντίστοιχα, τέσσερα χρόνια αργότερα η έκθεση *Εικόνες που αναδύονται*, η οποία παρουσιάστηκε στα *Eurotopia '82* της Αμβέρσας, στη συνέχεια έλαβε χώρα εκ νέου στο ξενοδοχείο *Intercontinental* του Δάκη Ιωάννου στην Αθήνα. Οι συνθήκες έκθεσης των έργων ήταν εντελώς διαφορετικές και ο χώρος καίριας σημασίας, συνεπώς θεωρήθηκαν επίσης δύο διαφορετικές εκθέσεις.

Ιδιαίτερα σημαντική κρίνεται η απόπειρα εμπλοκής της Στρούζα στη διαδικασία παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου, με την εκ του σύνεγγυς παρατήρηση της διαδικασίας γέννησης του εικαστικού έργου, εν προκειμένω της δράσης αποτοίχισης της Ρένας Παπασπύρου *Επισήμανση-Χώρος προέλευσης-Αποτοίχιση* στις 15 Οκτωβρίου το 1979, στο σπίτι της οδού Στίλπωνος στο Παγκράτι. Στη διαδικασία αυτή η Στρούζα ανέλαβε τετραπλό ρόλο: την παρατήρηση του έργου εν τη γενέσει του, την εμπλοκή της ίδιας στην καλλιτεχνική διαδικασία, τη συγγραφή του κειμένου στον κατάλογο, και τη συγκρότηση ενός υποθετικού διαλόγου ανάμεσα στην ίδια και την καλλιτέχνη, ο οποίος επίσης εκτέθηκε στην αίθουσα τέχνης *Δεσμός* και νομιμοποιούσε με έναν τρόπο την αναγκαιότητα του θεωρητικού-τεχνοκριτικού στον χώρο των εικαστικών. Η τελευταία προσθήκη κρίνεται ως η σημαντικότερη, καθώς για την εποχή που γράφεται αυτός ο υποθετικός διάλογος μεταξύ εικαστικού-θεωρητικού, συμβάλλει στην αναγνώριση και την επαγγελματικοποίηση του τεχνοκριτικού και του θεωρητικού της τέχνης ως επιμελητή. Ο ρόλος της Στρούζα προμηνύεται καθοριστικός στη διαμόρφωση της ελληνικής σκηνής στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Προωθεί εκθέσεις με σύγχρονο και καινοτόμο για τα ελληνικά δεδομένα χαρακτήρα, που μακρά θα απείχαν από την αναπαραγωγή μιας αυστηρά ακαδημαϊκής εικαστικής φόρμας, ή από τις αφαιρετικές τάσεις που είχαν πια επικρατήσει ως μια νέα κατεστημένη τέχνη. Η Στρούζα δεν τάσσεται υπέρ μιας αυστηρά φορμαλιστικής προσέγγισης αλλά αντιθέτως, επιλέγει έργα που θέτουν ως προαπαιτούμενο την καλλιτεχνική έρευνα και τον πειραματισμό. Θεωρεί πως η τέχνη πρέπει να περιλαμβάνει μια πολλαπλότητα γλωσσών, η οποία θα επιτυγχάνεται μέσα από μια ποικιλία εκφραστικών μέσων όπως τα περιβάλλοντα, οι δράσεις και η χρήση νέων μέσων. Ο ρόλος του επιμελητή για την ίδια, δεν είναι μόνο να αναδείξει τις σύγχρονες τάσεις, αλλά να επιδιώξει και μια συνομιλία με το κοινό. Σε αυτό θα συνέβαλε επίσης αρκετά τόσο η συγκρότηση ενός θεωρητικού πλαισίου που θα δρούσε υποστηρικτικά και επεξηγηματικά, όσο και η οργάνωση εκθέσεων με πιο εξωστρεφή χαρακτήρα, όπως σημειώθηκε στην παρουσίαση των πέντε –συμπεριλαμβάνοντας και τις *Κατακρύψεις* του Αληθινού ως δράση– περφόρμανς στο *Φεστιβάλ της Αυγής* στη Θεσσαλονίκη. Η εν λόγω έκθεση αποδεικνύει εμπράκτως ότι επιδιώκει την επικοινωνία με ένα ευρύτερο, μη μνημένο στη

σύγχρονη τέχνη κοινό, το οποίο καλείται να παρακολουθήσει και συνακόλουθα να κατανοήσει μια τέχνη που δεν απευθύνεται μόνο στην αισθητική και οπτική απόλαυση.

Η Στρούζα δημιουργεί μια επιμελητική ατζέντα με καλλιτέχνες που προτιμούν νέους εικαστικούς τρόπους έκφρασης. Επιλέγει να συνεργαστεί τόσο με πολύ νέους καλλιτέχνες, όσο και με παλαιότερους όπως ο Θόδωρος και ο Τούγιας, ενώ ο Αληθινός δεν λείπει από καμία ομαδική έκθεση που επιμελείται. Η ίδια χρησιμοποιούσε συχνά τον όρο *γενιά*, ένας όρος που δεν θεωρείται δόκιμος, δεδομένου ότι μια «γενιά» καλλιτεχνών δεν δύναται να είναι κάτι ομοιογενές με κοινά χαρακτηριστικά σε βάθος χρόνου, ούτε μπορεί να προσδιοριστεί απόλυτα χρονικά. Τέλος, με την έκθεση *7 Έλληνες καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι* ολοκληρώνεται για την ίδια ένας κύκλος «ανεξάρτητης» διοργάνωσης ομαδικών εκθέσεων σύγχρονης τέχνης. Από το 1983 κι έπειτα, η Στρούζα θα διατηρεί θεσμική θέση, ως μόνιμη συνεργάτης του Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, αναλαμβάνοντας επίσημα τον ρόλο της συμβούλου του συλλέκτη Δάκη Ιωάννου, ενώ στο διάστημα 1983-1989 όπως ήδη αναφέρθηκε, διατελούσε μέλος του Δ.Σ. με καθήκοντα καλλιτεχνικής διευθύντριας. Επίσης, είχε αναλάβει και χρέη καλλιτεχνικής συμβούλου και στην *Αίθουσα τέχνης Dracos Art Center*, που άνοιξε το 1985, και επιμελήθηκε αρκετές εκθέσεις εκεί, προτείνοντας καλλιτέχνες⁴¹⁸. Η εμπλοκή της σε καίριας σημασίας θεσμικές θέσεις, κατάφερε να επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό την εικαστική σκηνή της Ελλάδας. Η συμβολή της υπήρξε σημαντική όχι μόνο σε σχέση με τις πρώτες ανεξάρτητες ομαδικές εκθέσεις, αλλά και στις ατομικές εκθέσεις που πλαισίωσε θεωρητικά. Η Έφη Στρούζα είχε την ικανότητα να διαβλέπει τις νεότερες και πιο πειραματικές τάσεις στην τέχνη. Μάλιστα, με τις συμβουλές και τους εκτενείς διαλόγους της με τους καλλιτέχνες κατόρθωσε να βοηθήσει αρκετούς να εξελίξουν με διαφορετικό τρόπο το έργο τους. Δεν λειτουργούσε μόνο συμβουλευτικά, συχνά γινόταν πηγή έμπνευσης και καθοδήγησης⁴¹⁹.

Με την ίδρυση του ΔΕΣΤΕ (1983), σε συνεργασία με την τεχνοκριτικό και ιστορικό τέχνης Έφη Στρούζα, θα μπορούσε εύλογα να υποστηριχθεί ότι αρχίζει και επίσημα, να θεσμοθετείται η επαγγελματική ιδιότητα του επιμελητή εκθέσεων σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα. Όμως, παρότι τα θεμέλια μπαίνουν νωρίτερα, μόλις το 1988 με την έκθεση *Cultural Geometry*⁴²⁰ (*Πολιτισμική Γεωμετρία*), με την οποία το ΔΕΣΤΕ θα συνεχίσει τη δραστηριοποίησή του στην Ελλάδα⁴²¹, θα εγγραφεί ακόμη πιο ξεκάθαρα, η προσπάθεια του Ιδρύματος να συμπλεύσει με τα δυτικά εικαστικά πρότυπα, ιδιαίτερα των ΗΠΑ, καθώς ξεκινά και συστήνει στο ελληνικό κοινό καλλιτέχνες και επιμελητές από το εξωτερικό, με πρώτο τον Jeffrey Deitch.

⁴¹⁸ Έφη Στρούζα Βιογραφικό: <https://www.blod.gr/speakers/strouza-efi/>, 1/8/2019

⁴¹⁹ Συζήτηση Δημήτρη Αληθινού με τη Σοφία Χρυσάφοπούλου, 15/11/2019

⁴²⁰ Έργα της ελληνικής και κυπριακής αρχαιότητας της συλλογής του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών συνδιαλέγονται με τη συλλογή του Δάκη Ιωάννου <https://deste.gr/exhibition/cultural-geometry/>, 7/7/19⁴²⁷

⁴²¹ Στο διάστημα 1985-1989, το ΔΕΣΤΕ δραστηριοποιείται στη Γενεύη όπου υποστηρίζει μια σειρά προγραμμάτων σε συνεργασία με το Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης (Centre d' Art Contemporain), *DESTTE 33 Years, 1983-2015*, (κατ. έκθ.), Εκδόσεις Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ. Αθήνα, 2015, σ. 86

Η συμβολή της Βεατρίκης Σπηλιάδη κρίνεται επίσης σημαντική στη διαμόρφωση του τρόπου πρόσληψης των σύγχρονων τάσεων στην Ελλάδα, κάτι που κατόρθωσε μάλλον επιτυχέστερα μέσα από τα τεχνοκριτικά της άρθρα παρά από τις επιμέλειες που πραγματοποίησε, καθότι δεν επικεντρώθηκε κατ' αποκλειστικότητα στην ανάδειξη των σύγχρονων τάσεων, ούτε προσπαθούσε να αναπτύξει έναν εμπειριστατωμένο θεωρητικό λόγο γύρω από το πλαίσιο των εκθέσεων αυτών. Αρκετές από τις εκθέσεις που επιμελήθηκε είχαν ιστορικό ή διδακτικό χαρακτήρα, και όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή δεν κρίθηκε σκόπιμο να συμπεριληφθούν αυτές οι περιπτώσεις στην παρούσα μελέτη⁴²². Σημαντικό είναι το γεγονός πως οι εκθέσεις που πραγματοποίησε συνοδεύονται στην πλειονότητά τους από έναν κατάλογο με το σκεπτικό της έκθεσης ή και από βιογραφικά στοιχεία των καλλιτεχνών, όπως στην έκθεση *Σύγχρονη Ελληνική Τέχνη* στη Nieuwe Kerk της Ολλανδίας το 1981. Η θεωρητική πλαισίωση των έργων φαίνεται να την απασχολεί και στα τεχνοκριτικά άρθρα που τακτικά δημοσίευε, όπου συχνά περιέγραφε και ανέλυε σε βάθος το σκεπτικό ενός εικαστικού έργου. Πέραν της αρθρογραφίας, στα θεωρητικά της κείμενα που συναντώνται σε καταλόγους ατομικών εκθέσεων, με χαρακτηριστική την περίπτωση του Αχιλλέα Απέργη⁴²³ στην *αίθουσα τέχνης Δεσμός* όπου είχε αναλάβει τη θεωρητική πλαισίωση του έργου του, η ανάλυσή της είναι αρκετά σφαιρική και κατατοπιστική για το κοινό ως προς την ανάδειξη και την κατανόηση της εικαστικής πρακτικής του καλλιτέχνη. Η Βεατρίκη Σπηλιάδη, παρότι μπορούσε ως έναν βαθμό να «διαβάσει» τις σύγχρονες τάσεις στην τέχνη, σε ορισμένες περιπτώσεις, σύμφωνα με μαρτυρίες καλλιτεχνών της εποχής, λειτουργούσε περισσότερο συναισθηματικά, με αποτέλεσμα το κριτήριο της επιλογής των συμμετεχόντων καλλιτεχνών στις εκθέσεις της να μην είναι αρκετά αυστηρό, ώστε να καταφέρει να υποστηρίξει την αρχική ιδέα της έκθεσης, σημαντική ειδοποιός διαφορά συγκριτικά με την πιο αυστηρή πρακτική επιλογής της Έφης Στρούζα⁴²⁴.

Η Ελένη Βαροπούλου ακολουθούσε τη Σπηλιάδη και την υπό μελέτη περίοδο συνεπιμελήθηκαν δύο εκθέσεις, επιλέγοντας οι ίδιες τη θεματική και τους συμμετέχοντες, όπου καθεμία ξεχωριστά πρότεινε τους καλλιτέχνες που θεωρούσε ότι ταίριαζαν περισσότερο στη θεματική όπως τη συνδιαμόρφωσαν. Οι δύο αυτές εκθέσεις κρίνονται σημαντικές για δύο λόγους: πρώτον, αναδεικνύουν τη συνεργασία των δύο τεχνοκριτικών που επιλέγουν τη θεματική της έκθεσης και, δεύτερον, προτάσσουν τη σύμπλευση ανάμεσα στις τεχνοκριτικούς και στους καλλιτέχνες που επιλέγονται, ανοίγοντας έναν νέο διάλογο. Συνεπώς, η ιδέα της έκθεσης και η επιλογή των έργων ανήκει στις θεωρητικούς, ενώ το στήσιμο των έργων υλοποιείται από κοινού με τους καλλιτέχνες, με τους τελευταίους να συμβάλουν πιο ενεργά στη διαμόρφωση του χώρου. Η Βαροπούλου στην επιμελητική της δραστηριότητα εμφανίζεται πάντα σε συνεργασία με τη Σπηλιάδη, κρατώντας μια πιο

⁴²² Π.χ. Οι εκθέσεις «Φαντασία και πραγματικότητα-Έλληνες και Γερμανοί σουρεαλιστές», «Εικαστικές μεταπλάσεις» (βλ. πιο αναλυτικά στο Παράρτημα)

⁴²³ Βεατρίκη Σπηλιάδη, Απέργης, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Δεσμός, 1981

⁴²⁴ Συζήτηση Δημήτρη Αληθινού με τη Σοφία Χρυσάφοπούλου, 15/11/2019

μετριοπαθή στάση απέναντι στις σύγχρονες τάσεις της τέχνης. Εκείνη φαίνεται να προτείνει και να υποστηρίζει τις πιο παραστατικές ή απεικονιστικές μορφές τέχνης, όχι με τη στενή έννοια του όρου· για παράδειγμα στην έκθεση *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη και ο κοινωνικός περίγυρος*, επιλέγει να παρουσιάσει αρκετούς από τους *Νέους Έλληνες Ρεαλιστές*, όμως δεν τολμά να παρουσιάσει κάτι ακόμη πιο καινοτόμο και πειραματικό για την εποχή εκείνη, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της Σπηλιάδη ή της Στρούζα.

Σημαντική για την περίοδο που εξετάστηκε ήταν η πρωτοβουλία που ανέλαβε το σωματείο της AICA Hellas, η τότε EET (Εταιρεία Ελλήνων Τεχνοκριτικών), διοργανώνοντας την έκθεση *Περιβάλλον-Δράση* στο Ζάππειο το 1981. Πρόκειται για μια ιδιαιτέρως σημαντική έκθεση για ποικίλους λόγους, μα πρώτα και κύρια διότι ξεκινούσε με τη συνεργασία θεωρητικών και καλλιτεχνών, με κάθε τεχνοκριτικό να αναλαμβάνει να γράψει στον κατάλογο τουλάχιστον από ένα συνοδευτικό κείμενο για κάθε συμμετέχοντα καλλιτέχνη. Ο ρόλος των τεχνοκριτικών αρχίζει να αναδιαμορφώνεται: συμμετέχουν ενεργά στην έκθεση συγγράφοντας τα κείμενα των καλλιτεχνών και σταδιακά αρχίζουν να συνιστούν και οι ίδιοι σημαντικό παράγοντα στη διεξαγωγή μιας έκθεσης. Οι τεχνοκριτικοί αρχίζουν πλέον να νοούνται ως ερμηνευτές της τέχνης και εκ των έσω, συμβάλλοντας σημαντικά στη διεξαγωγή της συνολικής έκθεσης και την παρουσίαση των έργων στο κοινό. Η έκθεση σχολιάστηκε έντονα από τον τύπο της εποχής, άλλοτε έλαβε θετικές κριτικές και άλλοτε αντιμετωπίστηκε με καχυποψία, κατόρθωσε ωστόσο να ανοίξει έναν διάλογο με το κοινό και προσπάθησε ιδιαίτερα να προάγει τη σύγχρονη τέχνη. Δεύτερον, δεδομένης της έλλειψης ενός Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης, πρώτη φορά ένας επίσημος φορέας αναλάμβανε την πρωτοβουλία να προβάλει τις σύγχρονες τάσεις της ελληνικής τέχνης, αναδεικνύοντας καταξιωμένους αλλά και αρκετά νέους καλλιτέχνες. Επρόκειτο για μια έκθεση με εκπαιδευτικό προσανατολισμό και κύριο στόχο την προσέλκυση ενός ευρύτερου κι απαίδευτου ενδεχομένως κοινού, εκτός των αιθουσών τέχνης και των ιδιωτικών φορέων, με σκοπό την εξοικείωσή του με τις νεότερες μεταπολεμικές εικαστικές τάσεις, και συγκεκριμένα με τα περιβάλλοντα και τις δράσεις, όπως όριζε και ο τίτλος της έκθεσης. Μια τέτοια έκθεση ίσως επεδίωκε να ανοίξει τον δρόμο για μια πιο ενεργή συμμετοχή του κοινού μέσα από την εμπλοκή στις δράσεις και ενδεχομένως, τη μύησή του σε μια πολυαισθητηριακή πρόσληψη των έργων, που πλέον δεν απευθύνονταν μόνο στην όραση και δεν περιορίζονταν στην οπτική πρόσληψή τους. Απεναντίας, παρουσιάζονταν έργα που παράλληλα απευθύνονταν στη νόηση και ενθάρρυναν την ενεργοποίηση περισσότερων από μία αισθήσεις. Η διεξαγωγή της έκθεσης στον χώρο του Ζαππείου ήταν καίριας σημασίας, δεδομένης της επισκεψιμότητας του χώρου και της διαφορετικότητας των έργων συγκριτικά με ό,τι συνήθως θα συναντούσε κανείς μέχρι τότε στις αίθουσες του Ζαππείου. Όμως, παρά τη φαινομενική εξωστρέφεια μιας έκθεσης φαινομενικά ανοιχτής στο κοινό, που πράγματι σημείωσε μεγάλο αριθμό επισκεψιμότητας, δεν θα μπορούσε εύκολα να υποστηριχθεί ότι το ευρύ κοινό κατόρθωσε σε σημαντικό ποσοστό να συνομιλήσει ή να ταυτιστεί με τις νέες αυτές εικαστικές τάσεις. Ωστόσο,

πρόκειται για μια προσπάθεια που έχει έναν δημόσιο χαρακτήρα, σε σύγκριση με μια έκθεση που θα λάμβανε χώρα σε μια αίθουσα τέχνης και θα την επισκεπτόταν κατά κύριο λόγο το αμιγώς φιλότεχνο ή αγοραστικό κοινό.

Στο σημείο αυτό, χρειάζεται να σημειωθεί ότι η δραστηριότητα της ΕΕΤ και εν συνέχεια της ΑΙΣΑ, πέραν της διοργάνωσης αυτής κρίνεται αρκετά περιορισμένη. Παρότι η ίδρυση της ΕΕΤ δεν οφείλεται στην ωρίμανση του τεχνοκριτικού κλάδου στη χώρα, αλλά συστάθηκε κυρίως επειδή τα μέλη της είχαν στραμμένο το βλέμμα τους στη Δύση, εν προκειμένω στη Γαλλία, η συμβολή της ήταν σημαντική εν μέρει: οι τεχνοκριτικοί κέρδισαν έναν βαθμό αυτονομίας και απαγκιστρώθηκαν από τον λογοτεχνικό κλάδο, καθώς η άσκηση του επαγγέλματός τους απαιτούσε όλο και πιο επιτακτικά σπουδές στην αρχαιολογία, στην ιστορία της τέχνης ή στην αισθητική θεωρία, ωστόσο αναφορικά με το επιμελητικό κομμάτι, η δραστηριότητά τους ήταν περιορισμένη, καθώς δεν ανελήφθησαν αρκετές πρωτοβουλίες για τη διεξαγωγή εκθέσεων στην Ελλάδα ή στο εξωτερικό.

ΕΝ ΚΑΤΑΚΛΕΙΔΙ- Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗ

Η αλλαγή στη φύση της τέχνης, κυρίως μέσω της επίδρασης της εννοιολογικής τέχνης, η οποία στρέφεται σε πιο πειραματικούς ή και άυλους τρόπους έκφρασης, με την έμφαση να δίνεται περισσότερο στην ιδέα για τη δημιουργία ενός έργου τέχνης, παρά στην τελική υλοποίησή του, συνέβαλε σημαντικά και στην ανάδυση της αναγκαιότητας του επιμελητικού κλάδου για δύο λόγους: αφενός για να δράσει ο επιμελητής ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στη νέα φύση της τέχνης και στο κοινό, κι αφετέρου διότι μπορούσε και ο ίδιος να βασίσει το σκεπτικό μιας ολόκληρης έκθεσης, γύρω από μια δική του ιδέα δρώντας ως δημιουργικό υποκείμενο-ως auteur. Στην Ελλάδα, το επιμελητικό μοντέλο όπως σκιαγραφήθηκε, αρχίζει να χτίζεται κατά κύριο λόγο πάνω στην πρώτη αναγκαιότητα, αυτήν της διαμεσολάβησης. Ο ρόλος του τεχνοκριτικού-επιμελητή εκθέσεων φαίνεται ως αρκετά σημαντικός για να προβληθούν και να γίνουν αντιληπτά έργα διαδραστικά, που απαιτούσαν την ενεργή εμπλοκή του κοινού. Όπως αναφέρει και ο Μαυρομάτης, ο επιμελητής ακολουθεί τη μαιευτική μέθοδο του Σωκράτη: πρώτα αναζητά τον λόγο για τον οποίο ένας καλλιτέχνης παράγει ένα έργο και στη συνέχεια το θεωρητικοποιεί και το μεταλαμπαδεύει στο κοινό⁴²⁵.

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι ο ρόλος της διαμεσολάβησης που αναλαμβάνει ο επιμελητής είναι διττός: από τη μια διαμεσολαβεί ανάμεσα στην τέχνη και το ευρύ κοινό, και από την άλλη, ανάμεσα στη σύγχρονη τέχνη και σε ένα φιλότεχνο κοινό, που ενδεχομένως να μην είναι ιδιαίτερα εξοικειωμένο με τις νεότερες τάσεις της τέχνης όπως οι εννοιολογικοί άξονες στους οποίους αυτή άρχισε στρέφεται, κυρίως από τα τέλη του 1960 και περισσότερο το 1970 και μετά. Όσον αφορά στον πρώτο άξονα, εύλογα θα αναρωτιόταν κανείς εάν εν τέλει, ο επιμελητής ως διαμεσολαβητής επιτυγχάνει τον ρόλο του να μηύσει και να συμπεριλάβει ακόμη και ένα πιο

⁴²⁵ Αδημοσίευτη συνέντευξη του Εμ. Μαυρομάτη στη Σοφία Χρυσάφοπούλου, 22/07/18

απαίδευτο ή αμήτο στην τέχνη κοινό, και εάν τέτοιου είδους εκθέσεις όπως αυτές που μελετήθηκαν, είχαν πράγματι έναν πιο εξωστρεφή χαρακτήρα. Όπως παρατηρήθηκε, κάποιες εκθέσεις, όπως η *Περιβάλλον-Δράση*, προσέκλυσε πράγματι ένα ευρύτερο κοινό, σημειώνοντας έναν αρκετά μεγάλο αριθμό επισκεπτών. Σε μια τέτοια έκθεση αναμφισβήτητα η τοποθεσία ήταν καίριας σημασίας: πιθανότατα να την επισκέφτηκε ένας μεγάλος αριθμός ανθρώπων εντελώς τυχαία, επειδή έκανε τον περίπατό του στους χώρους του Ζαπείου και να εισήλθε από περιέργεια, όμως το σημαντικό είναι ότι εισήλθε, ήρθε σε μια πρώτη επαφή με τα περιβάλλοντα και τις δράσεις. Μάλιστα, η επίσκεψη φοιτητών σε έναν τέτοιο χώρο ήταν σημαντική, καθώς τους γεννήθηκαν απορίες και έκαναν ενδιαφέροντα σχόλια, όπως αναφέρθηκε σε άρθρο του Ξύδη, άρα, το γεγονός αυτό συνιστά μια απόδειξη πως ένα τέτοιο εγχείρημα πέτυχε έως έναν βαθμό τον αρχικό του στόχο. Ανεξαρτήτως εάν μπόρεσε να μυήσει το ευρύ κοινό, κατόρθωσε τουλάχιστον να φυτέψει τον σπόρο και να το φέρει σε μια πρώτη επαφή με τα νεότερα μεταπολεμικά εικαστικά ρεύματα. Ομοίως, η έκθεση της Στρούζα στο *Φεστιβάλ της Αυγής*, επίσης θα μπορούσε να υποστηριχθεί χαρακτηρίζεται σε έναν σημαντικό βαθμό από εξωστρέφεια, αφού απευθύνεται σε όλες τις κοινωνικές τάξεις και ηλικίες, και μάλιστα είναι ένα τολμηρό εγχείρημα που αναλαμβάνει να παρουσιάσει τις σύγχρονες τάσεις σε ένα Φεστιβάλ πολιτικού περιεχομένου, όπως της Αυγής. Βεβαίως, όπως αναφέρθηκε, δεν είναι τυχαίο που δεν επέλεξε ένα αντίστοιχο Φεστιβάλ της πιο συντηρητικής πλευράς της αριστεράς, η οποία θα παρουσίαζε κατά κύριο λόγο έργα παραστατικά, σύμφωνα με τις αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, και θα απαξίωνε τις σύγχρονες τάσεις ως αλλοτριωτικές και κατακριτέες. Από την άλλη πλευρά, οι εκθέσεις που λάμβαναν χώρα στα ξένα Ινστιτούτα, και ακόμη περισσότερο στις αίθουσες τέχνης της πόλης, απευθύνονταν σε ένα πιο εξειδικευμένο, κι ενδεχομένως πιο πεπαιδευμένο κοινό, σε ένα φιλότεχνο ή σε ένα συγκεκριμένο αγοραστικό κοινό, και αναπόφευκτα είχαν περισσότερο ελιτίστικο χαρακτήρα. Επί παραδείγματι, η έκθεση του Μαυρομάτη στην αίθουσα τέχνης *Μαρία Λιακοπούλου*, το εγχείρημα της αίθουσας τέχνης *Δεσμός* που εν τέλει δεν κατόρθωσε να υλοποιηθεί, οι εκθέσεις στο Γαλλικό Ινστιτούτο, ή οι εκθέσεις που ανατέθηκαν στη Στρούζα από τον Δάκη Ιωάννου, ως προεόρτια της ίδρυσης του Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, παρά το γεγονός ότι ήταν σημαντικές εκθέσεις και εγχειρήματα για να μπορεί σήμερα να γίνεται λόγος για την ανάδειξη του επιμελητικού υποκειμένου στην Ελλάδα, δεν έπαυαν να είναι αρκετά εσωστρεφείς, εφόσον απευθύνονταν σε ένα περιορισμένο κοινό και αναπαρήγαγαν συγκεκριμένες αξίες.

Επιπλέον, παρατηρήθηκε ότι ο ρόλος του επιμελητή περιορίστηκε αρκετά στον ρόλο του οργανωτή εκθέσεων, ενώ ταυτόχρονα γινόταν μια προσπάθεια σύνταξης ενός θεωρητικού λόγου γύρω από την τέχνη της εποχής. Ο θεωρητικός λόγος που παράγεται τότε, ενδέχεται στις μέρες μας να μοιάζει σε αρκετά σημεία αρκετά παρωχημένος, ενίοτε δύσκαμπτος και συχνά γενικευτικός, μοιάζοντας να μην λαμβάνει υπόψη σημαντικές πλευρές της θεωρίας και της ιστορίας της τέχνης· αρκετοί όροι χρησιμοποιούνται αυθαίρετα ή ακόμη και με τρόπο στρεβλό και συνεπώς, χρειάζεται να

ιδωθούν κριτικά. Επίσης παρατηρήθηκε πως όπου γίνεται προσπάθεια για την ιστορικοποίηση εικαστικών τάσεων, με χαρακτηριστικότερη την έκθεση *Περιβάλλον-Δράση*, η ιστορία της τέχνης αντιμετωπίζεται με τρόπο εξελικτικό και συχνά αρκετά αυθαίρετο.

Κύρια λοιπόν πρόθεση του επιμελητή της εν λόγω χρονικής περιόδου είναι η συγκρότηση του θεωρητικού πλαισίου γύρω από την ιδέα μιας έκθεσης, ώστε να παραχθεί κατά το δυνατό, μια συνεκτική αφήγηση μεταξύ των έργων μιας ομαδικής έκθεσης. Επιπλέον, πέρα από τον διδακτικό ρόλο που ενίοτε αναλαμβάνουν οι επιμελητές της εποχής ως «μεταφραστές» ή «διερμηνείς» ανάμεσα στην τέχνη και το κοινό, αρχίζει –έστω και δειλά– να παρατηρείται μια τάση παρουσίας «εκθέσεων-μορφής», όπως θα τις αποκαλούσε ο γάλλος φιλόσοφος Ζαν-Φρανσουά Λυστάρ. Πρόκειται για την εμπλοκή του κοινού και τη συνακόλουθη χειραφέτησή του, μέσω της συμμετοχής του ή μέσω της αισθαντικής εμπειρίας με έργα γύρω από τη λογική των εγκαταστάσεων και της περφόρμανς⁴²⁶.

Ωστόσο, η επιμέλεια ως σκηνοθεσία –που είτε θα αναδείξει, είτε θα επισκιάσει τα έργα της έκθεσης–, πρακτική που υιοθετείται αργότερα και στις εικαστικές εκθέσεις στην Ελλάδα, δεν φαίνεται τόσο να συνιστά κεντρικό μέλημα των επιμελητών της εποχής. Ο Μαυρομάτης επιλέγει να τοποθετήσει τα έργα με μια λογική, η οποία βασίζεται σε γεωμετρικά διαγράμματα, η Στρούζα λαμβάνει σοβαρά υπόψη την επίδραση του χώρου στα έργα και το αντίστροφο, ενώ η Σπηλιάδη και η Βαροπούλου διαμορφώνουν το στήσιμο των έργων σε συνεργασία με τους καλλιτέχνες. Στην περίπτωση της έκθεσης της ΕΤΕ στο Ζάππειο, ο χώρος ήταν σημαντικός και ως αποτέλεσμα κάποια έργα διαμορφώθηκαν έτσι ώστε να ταιριάζουν στον χώρο ή δημιουργήθηκαν *in situ*, σε άμεση συνομιλία με τον χώρο (*site specific*). Το στήσιμο μιας έκθεσης ως σύνολο, αρχίζει πλέον να λαμβάνεται υπόψη και θεωρείται βασικό μέρος της επιμελητικής πράξης ως δημιουργικής διαδικασίας.

Σήμερα, σαφώς δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην έκθεση ως σύνολο, με αποτέλεσμα συχνά, η ίδια η έκθεση να είναι το έργο και ο δημιουργός, ο *auteur* του έργου, να είναι συχνά ο επιμελητής. Το τελικό έργο συνεπώς καταλήγει να είναι ως έναν βαθμό κοινό, από τον καλλιτέχνη και τον επιμελητή, ενώ ενίοτε υπάρχουν και περιπτώσεις που ο τελευταίος τείνει να επισκιάζει τον πρώτο. Η επιμελητική διαδικασία είναι ένα είδος πολιτισμικής παραγωγής και κυρίως μια άμεση συνεργασία με τους καλλιτέχνες και ένας διάλογος μεταξύ καλλιτεχνών, επιμελητών και κοινού⁴²⁷. Σκοπός είναι μια έκθεση να εκφράζει το πνεύμα της εποχής, με την πολυπλοκότητα της διαφορετικότητάς της και η έκφραση των ιδεών απαιτεί μια συλλογική συνεργασία για την υλοποίησή της⁴²⁸. Εάν αναλογιστεί κανείς τη σύγχρονη άποψη του Michael Berenson ότι διανύουμε την εποχή του επιμελητή και του

⁴²⁶ Παναγιώτης Παπαδόπουλος, (μτφρ.), *Ο φιλόσοφος και ο επιμελητής, Ένας διάλογος με τον Ζαν-Φρανσουά Λυστάρ*, Αθήνα, Principia, 2011

⁴²⁷ Ο. π. σσ. 8-9

⁴²⁸ Ο. π. σ. 9

Daniel Buren που συμπληρώνει ότι οι πραγματικοί «μάγοι» της σύγχρονης κοινωνίας είναι οι επιμελητές των μουσείων⁴²⁹, θα ήταν κοινή παραδοχή ότι η δραστηριότητα του επιμελητή στις μέρες μας έχει διευρυνθεί πολύ. Μετά τον θάνατο του *καλλιτέχνη-auteur*, γεννιέται ο *επιμελητής-auteur*, διαμορφώνοντας πλέον ένα παντοδύναμο δημιουργικό υποκείμενο. Η δραστηριότητά του δεν περιορίζεται στην ενασχόληση με τις εκθέσεις, αλλά και με αναθέσεις έργων, projects στο αστικό πεδίο, στα δημόσια έργα κ.ο.κ. Είναι ο άνθρωπος που ανοίγει νέους ορίζοντες στην εικαστική δημιουργία και τοποθετεί την τέχνη σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο⁴³⁰. Ο ρόλος του επιμελητή ενδέχεται κάποιες φορές να θεωρείται υπερεκτιμημένος, ή υπερβολικά παρεμβατικός σε βαθμό που να επισκιάζει τα ίδια τα έργα της έκθεσης και να γίνεται λόγος για τη «δικτατορία του επιμελητή». Όμως είναι γεγονός ότι ο ρόλος του έχει πλέον θεσμοθετηθεί στον δυτικό κόσμο, ότι γίνεται έντονος λόγος για την ιδιότητά του και συχνά του προσδίδεται μεγάλο κύρος και ευρεία αναγνώριση.

Λαμβάνοντας υπόψη τη σημερινή εικόνα του επιμελητή στη Δύση, αλλά ενίοτε και στην Ελλάδα δεν παρατηρείται ανάλογη πρόσληψη του επιμελητή ομαδικών εκθέσεων σύγχρονης τέχνης κατά την υπό μελέτη περίοδο. Η επιμέλεια βρίσκεται ακόμη στα σπάργανα και η επαγγελματική ιδιότητα του επιμελητή είναι ακόμη ρευστή. Ωστόσο από το 1976 και έπειτα αρχίζει να διαμορφώνεται, έστω και δειλά το επαγγελματικό αυτό πεδίο στην Ελλάδα. Οι περισσότεροι επιμελητές ξεπηδούν από το επάγγελμα του τεχνοκριτικού και στην πλειοψηφία τους είναι έχουν παρακολουθήσει σπουδές στην ιστορία της τέχνης.

Η παραπάνω μελέτη είχε ως κύριο πεδίο ενασχόλησης τις εκθέσεις, τους τεχνοκριτικούς και τα γεγονότα που έβαλαν τα θεμέλια για τις απαρχές της ιδιότητας του επιμελητή εκθέσεων ως επαγγελματία στην Ελλάδα, προσπαθώντας να καλύψει το θέμα κατά τον πληρέστερο δυνατό τρόπο βάσει των διαθέσιμων στοιχείων. Βεβαία, την περίοδο που θα ακολουθήσει και κυρίως προς το τέλος της δεκαετίας του 1980, η επιμέλεια εκθέσεων θα ακμάσει και θα ακολουθήσουν σημαντικές εκθέσεις που θα διαμορφώσουν, κι ενδεχομένως θα καθορίσουν, την εικαστική σκηνή της Ελλάδας. Οι εκθέσεις αυτές μένει να καταγραφούν και να μελετηθούν αντίστοιχα, από μελλοντικούς ερευνητές.

⁴²⁹ Ελπίδα Καραμπά, (Επιμ.), *“Curating”*: Απόψεις για την επιμελητική δράση, 9+1 απραγματοποίητα πρότζεκτ, futura / GAP / files #1, Αθήνα, 2005

⁴³⁰ Ό.π.

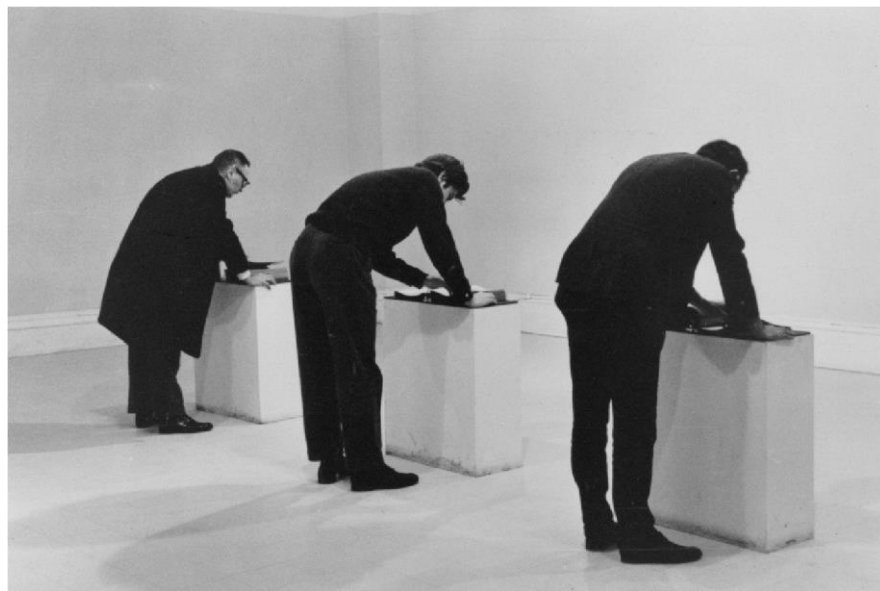
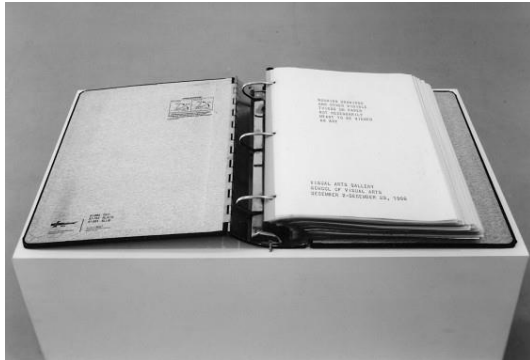
ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΠΟΥ ΔΕΝ ΠΕΡΙΛΑΜΒΑΝΟΝΤΑΙ ΣΤΗΝ ΠΑΡΟΥΣΑ ΜΕΛΕΤΗ

Έκθεση	Επιμελητής / τρια	Έτος	Τοποθεσία
Φαντασία και πραγματικότητα- Έλληνες και Γερμανοί σουρεαλιστές	Βεατρίκη Σπηλιάδη	1978	Ινστιτούτο Γκαίτε
Εικόνες της ελληνικής τέχνης I	Εμμανουήλ Μαυρομμάτης	1978	Ζάππειο
Εικαστικές Μεταπλάσεις	Βεατρίκη Σπηλιάδη	1979	Αίθουσα Τέχνης Νέες Μορφές
Εικόνες της ελληνικής τέχνης II	Εμμανουήλ Μαυρομμάτης	1979	Ζάππειο
Το πνεύμα της εποχής (Der Zeitgeist)	Charles Spencer	1978	Αίθουσα τέχνης Δεσμός
Δομές-Αντιδομές	Έφη Ανδρεάδη	1978	Ινστιτούτο Γκαίτε
Μερικές τάσεις της σύγχρονης ελληνικής τέχνης	Τώνης Σπητέρης	1978	Mayar Nemzeti Galeria / Βουδαπέστη
13 Έλληνες καλλιτέχνες	Αλέξανδρος Ξύδης	1978	Ακαδημία Τέχνης
Μπιενάλε Παρισιού	Αλέξανδρος Ξύδης	1980	
Έκθεση χαρακτηριστικής ελλήνων καλλιτεχνών»	Βεατρίκη Σπηλιάδη	1981	Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων
Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, 1. Αφαίρεση	Ελένη Βακαλό	1981	Αίθουσα Τέχνης Νέες Μορφές
12η Biennale Νέων	Εμμανουήλ Μαυρομμάτης	1982	Μουσείο Μοντέρνας τέχνης Παρισιού
Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, 2. Εξπρεσιονισμός / Υπερρεαλισμός	Ελένη Βακαλό	1982	Αίθουσα Τέχνης Νέες Μορφές
Ματιές στην Ελλάδα	Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν	1982	Αίθουσα Τέχνης Αθηνών
Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, 3. Ο μύθος της ελληνικότητας	Ελένη Βακαλό	1983	Αίθουσα Τέχνης Νέες Μορφές

Μορφοπλαστικές και τεχνικές αναζητήσεις της ελληνικής χαρακτηριστικής 1892-1982	Εμμανουήλ Μαυρομμάτης	1983	Δημοτική Πινακοθήκη Ρόδου
Η φυσιολογία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, 4. Μετά την αφαίρεση	Ελένη Βακαλό	1985	Αίθουσα Τέχνης Νέες Μορφές

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

*“WORKING DRAWINGS AND OTHER VISIBLE THINGS ON PAPER
NOT NECESSARILY MEANT TO BE VIEWED AS ART”, 1966*



Mel Bochner

*Mel Bochner Official Site: <http://www.melbochner.net/exhibitions/working-drawings/>



Χριστός στη Μάντορλα και Δώδεκα Απόστολοι, 1120 περίπου, Βαρκελώνη
Ντούτσιο ντι Μπουονινσένια, Maestà, 1308–1311, τέμπερα και χρυσός σε ξύλο, Σιένα



Ζαν Ωγκύστ Ντομνίκ Ενγκρ, «Η Αποθέωση του Ομήρου», 1827, λάδι σε καμβά
Baltasar Burkhard, Harald Szeemann, ασπρόμαυρη φωτογραφία, τραβηγμένη την τελευταία ημέρα της Documenta 5, 8/10/1972

*Οι εικόνες προέρχονται από το άρθρο της Dorothee Richter, “Artists and curators as authors – competitors, collaborators, or teamworkers?”, on curating, issue 19, Ιούν. 2013

ΤΡΕΙΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΕΑ ΓΛΥΠΤΙΚΗ, ΘΕΑΤΡΟ LA FENICE, 1964



Φουαγιέ Θεάτρου





Βλάσης Κανιάρης, *Πρόσωπα- Αντικείμενα, περιβάλλον*, 1964
 Δανιήλ (Παναηόπουλος), *Μαύρο κουτί*, από τη σειρά *Μαύρα Κουτιά* (1961-1966)



Νίκος Κεσανλής, *Λευκή χειρονομία*, περιβάλλον, 1964

*Α. Κωτίδης, Α. *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη II*. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2011



Τώνης Σπητέρης, Προετοιμασία έκθεσης, Διακρίνονται η «Αφροδίτη με συρτάρι» του S.Dali, η «μοναδική γραμμή συνέχειας στον χώρο» του Boccioni και η συσκευασμένη «Μπουκαλοθήκη» του M. Duchamp
Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ



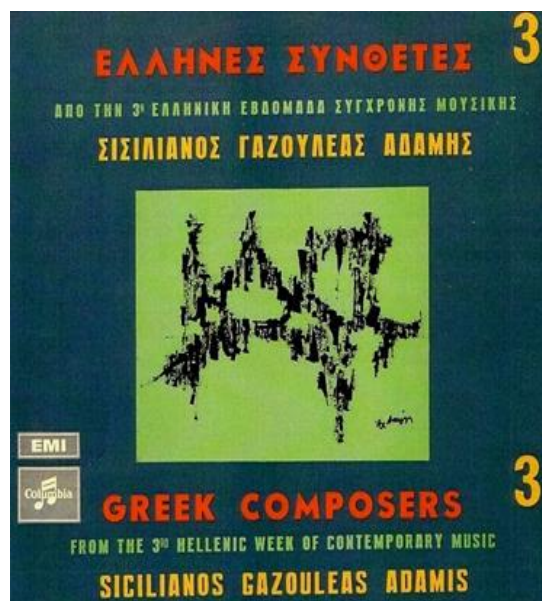
Τώνης Σπητέρης μάλλον με τον Werner Schillinger μπροστά στη μακέτα για την τοποθέτηση των προσωρινών κατασκευών που θα στέγαζαν τα μικρού μεγέθους γλυπτά, Προετοιμασία έκθεσης,
Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ



Rik Wouters, Η τρελή χορεύτρια (σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης το έργο φέρει τον τίτλο: «Η τρελή παρθένα»), 1912, χαλκός, αριστερά
 Pablo Picasso, α/μ, «Κολυμβητής», 1957, χαλκός & «Κεφάλι» 1957, χαλκός –δεξιά
 Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ



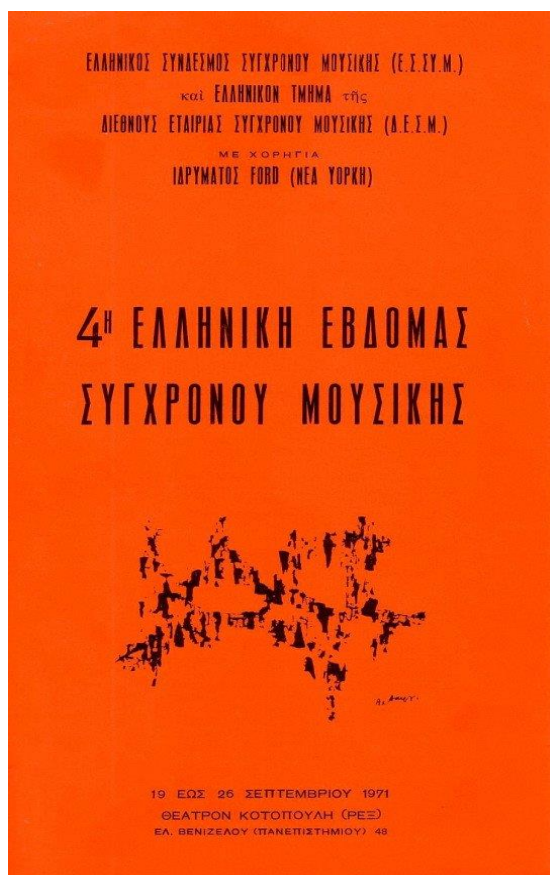
Auguste Rodin, «Σπουδή για τον πολίτη του Καλαί», 1884, χαλκός, αριστερά
 Ossip Zadkine_Ορφέας, 1956, χαλκός χαλκός, δεξιά, Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ



Το εξώφυλλο του βιβλίου-προγράμματος της 1ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής (1966)

Το εξώφυλλο του βιβλίου-προγράμματος της 3ης Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής(1968)

Αρχείο Μουσικής Βιβλιοθήκης Μεγάρου Μουσικής Λίλιαν Βουδούρη



Περληπτικό δίφυλλο του προγράμματος της

4ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής (1971) | Αρχείο Μουσικής Βιβλιοθήκης Μεγάρου Μουσικής Λίλιαν Βουδούρη

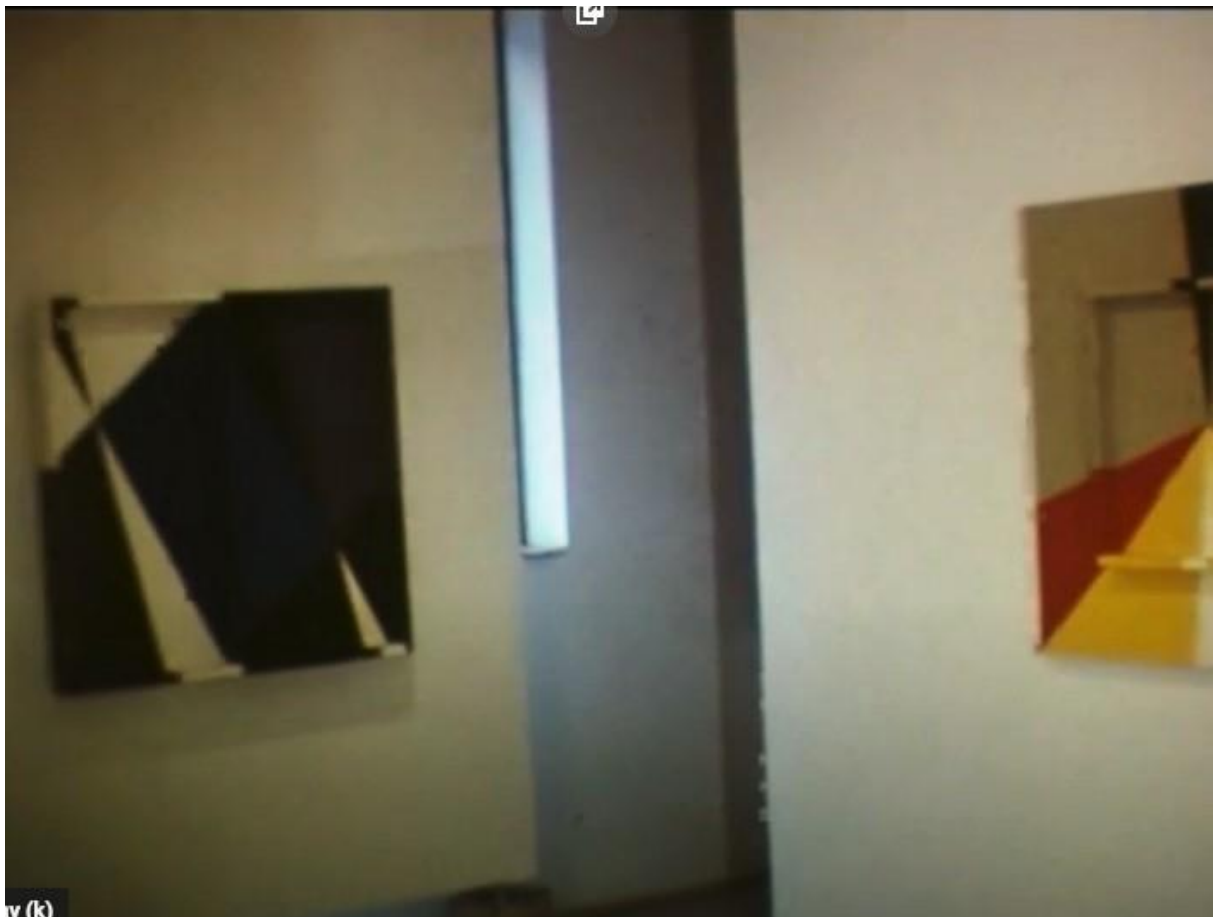
ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΕΣ- ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ, ΑΘΗΝΑ 1976



Η καλλιτεχνική ομάδα «Διαδικασίες Συστήματα», Ιούνιος 1975 Από αριστερά προς τα δεξιά, ο Γιάννης Μπουτέας, η Όπυ Ζούνη, η Μπία Ντάβου, ο επιμελητής και θεωρητικός της ομάδας Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, ο Γιάννης Μίχας και η Ναυσικά Πάστρα. Στο κέντρο καθιστός ο Μιχάλης Κατζουράκης και δεξιά καθιστός, ο Παντελής Ξαγοράρης.
(Φωτογράφιση στο σπίτι του Παντελή Ξαγοράρη) | Αρχείο Εμμανουήλ Μαυρομμάτη



Από αριστερά προς τα δεξιά: Γιάννης Μπουτέας, Όπυ Ζούνη, Μιχάλης Κατζουράκης, Παντελής Ξαγοράρης, Ναυσικά Πάστρα, Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, Γιάννης Μίχας, Μπία Ντάβου



γ (κ)

Άποψη έκθεσης Διαδικασίες / Συστήματα / Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Γλύκωνος 4 Δεξαμενή 19/2/1976 - 19/3/1976
Στιγμιότυπα από: John Zounis, <https://www.youtube.com/watch?v=khBek41un64>, 20/5/20 | ΕΜΣΤ, Αρχείο Γιάννη Μίχα



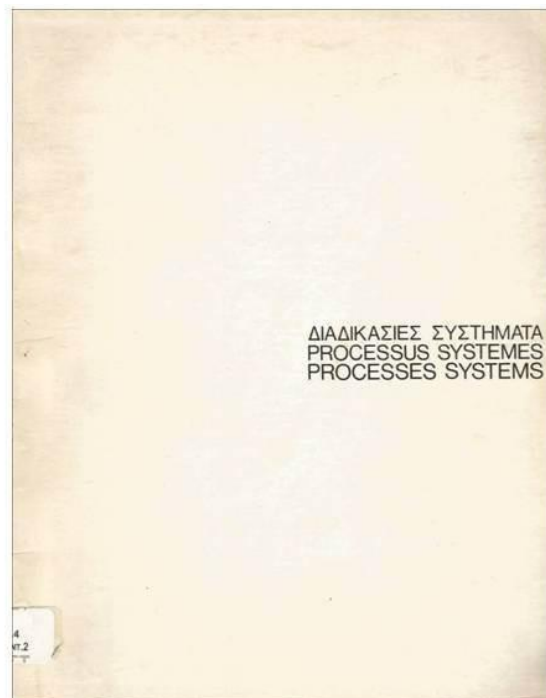
Πρόσκληση της έκθεσης της ομάδας *Διαδικασίες-Συστήματα*, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, 19 Φεβρουαρίου-19 Μαρτίου 1976
 Invitation pour l'exposition du group *Processus - Systèmes*, Galerie d'art d'Athènes, 19 février-19 mars 1976

“Η ονομασία της ομάδας (Διαδικασίες-συστήματα) μεταφέρει τα θεωρητικά ενδιαφέροντα των ερευνητών των καλλιτεχνών και προσδιορίζει τις κοινές κατευθύνσεις τους ως προς την αναζήτηση των συνθηκών της καλλιτεχνικής εργασίας και της μελέτης του τρόπου διαμορφώσεως της καλλιτεχνικής εικόνας. [...] Οι καλλιτέχνες της ομάδας ενδιαφέρονται για την μελέτη των διαδικασιών της καλλιτεχνικής εργασίας και των συστημάτων στα οποία ενοχητρώνονται οι διαδικασίες.»

Εμμανουήλ Μαυρομάτης, «“Διαδικασίες-συστήματα”, μια νέα καλλιτεχνική ομάδα ιδρύθηκε στην Αθήνα», *Η Καθημερινή*, 8 Ιουνίου 1975

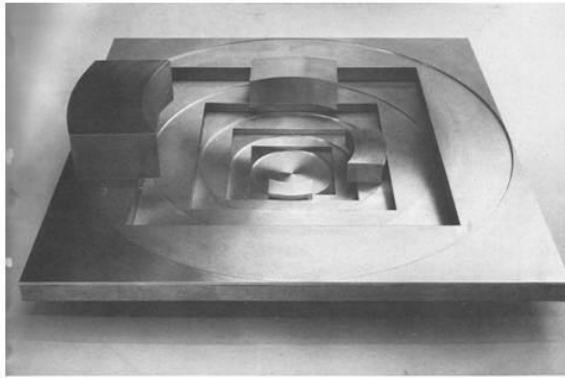
«Le nom du groupe (Processus-Systèmes) porte les intérêts théoriques de la recherche des artistes et identifie les orientations communes par rapport à la quête des conditions du travail artistique et l'étude des moyens de formation de l'image artistique. [...] Les artistes s'intéressent à l'étude des processus de la création artistique et des systèmes avec les quelles ces processus se sont orchestrés.»

Emmanuel Mavrommatis, «Processus-Systèmes» un nouveau groupe artistique est né à Athènes», *Kathimerini*, 8 juin 1975



Εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης *Διαδικασίες Συστήματα*, *Processus systèmes : Processes systems*, επιμ. Εμμανουήλ Μαυρομάτης, Αθήνα: Αρχιτεκτονικά Θέματα, 1976

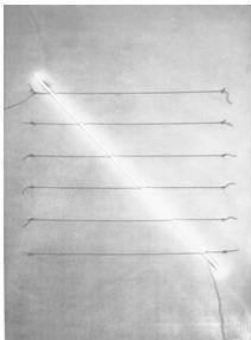
Couverture du catalogue d'exposition *Processus systèmes : Processes systems*, Emmanuel Mavrommatis, Athènes: *Architektonika Themata*, 1976



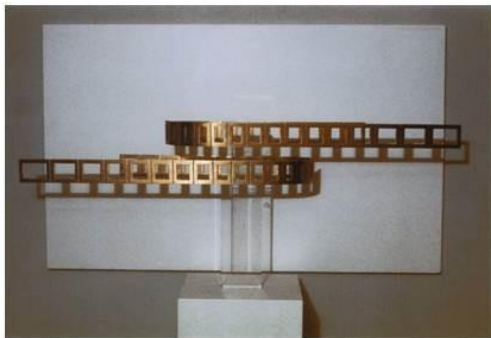
Ναυσικά Πάστρα, *Σύνεκτρον - τετράγωνο - κύκλος*, 1971, ντουραλουμίνιο / *Nausica Pastra, Synectron - Carré - Cercle*, 1971, duralumine



Μιχάλης Κατζουράκης, *Χωρίς τίτλο II*, 1975, ακρυλικό, ύφασμα / *Michalis Katzourakis, Sans titre II*, 1975, acrylique, tissu



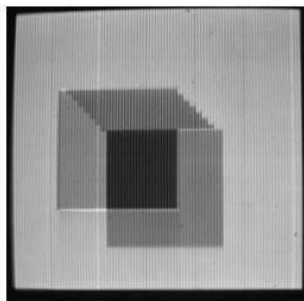
Γιάννης Μπουτέας, *Χωρίς τίτλο από τη σειρά Μεταπλάσεις*, 1975 / *Yannis Bouteas, Sans titre de la série Metaplasis*, 1975, ficelle, néon



Γιάννης Μίχας, *Σύνθεση A+P 62*, 1976, λακαρισμένο ξύλο, μπρούντζος / *Yannis Michas, Composition A+P 62*, 1976, bois laqué, laton

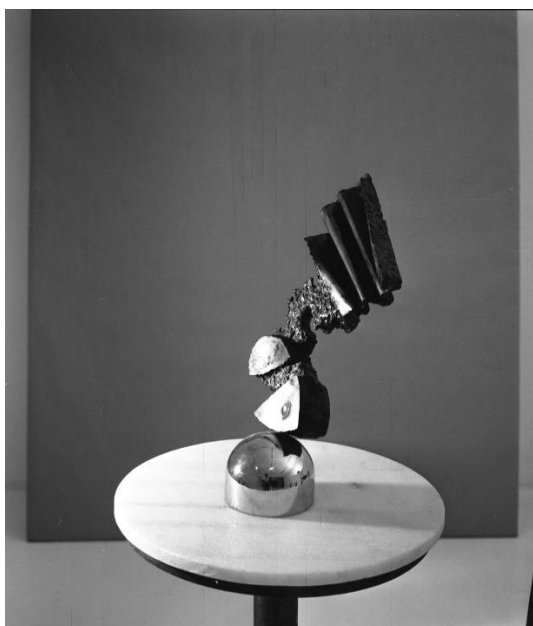


Όπυ Ζούνη, *Δέσμη φωτός σε δυο επίπεδα*, 1972, ακρυλικό, ξύλο / *Opy Zouni, Faisceau de lumière à deux niveaux*, 1972, acrylique, bois



Παντελής Ξαγοράρης, *Φωτεινό τετράγωνο*, 1976, μεταξοτυπία σε μουσαμά / *Pantelis Xagoraris, Cercle lumineux*, 1976, Sérigraphie sur toile

ΤΡΕΙΣ ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΕΝΑ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ:
ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΡΙΤΗ- ΕΠΙΛΟΓΟΣ-ΜΟΥΣΕΙΟ-ΚΑΦΕΝΕΙΟ

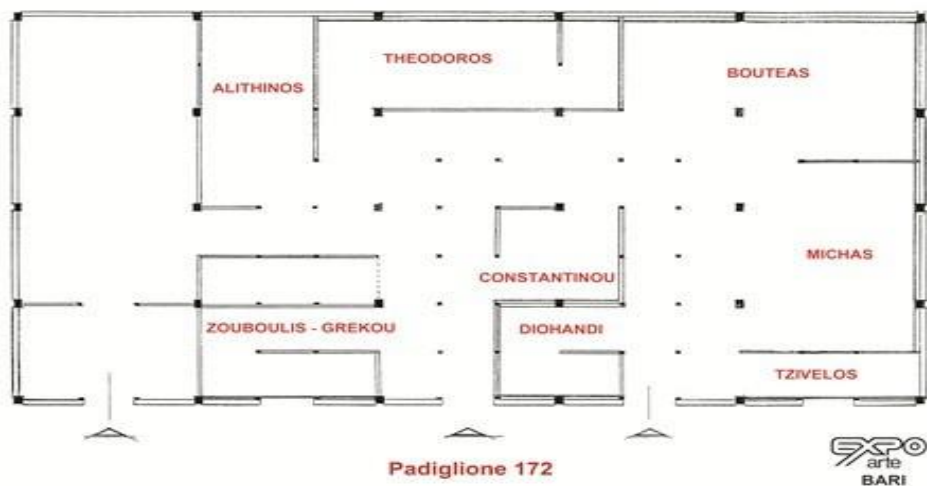


Αρχείο ΙΣΕΤ

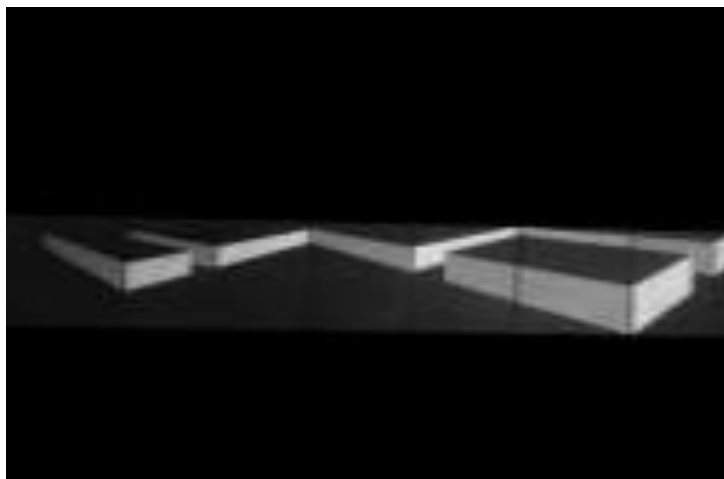
ΕΚΘΕΣΗ «ΜΥΘΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ (MITO E REALITA)
ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΈΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ», ΜΠΑΡΙ 1977



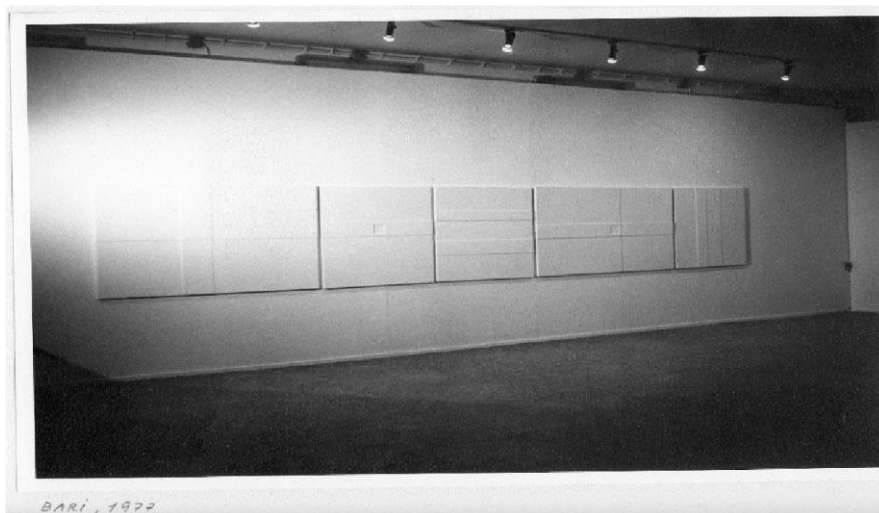
Άποψη εξωτερικού χώρου έκθεσης | Αρχείο Διοχάντης



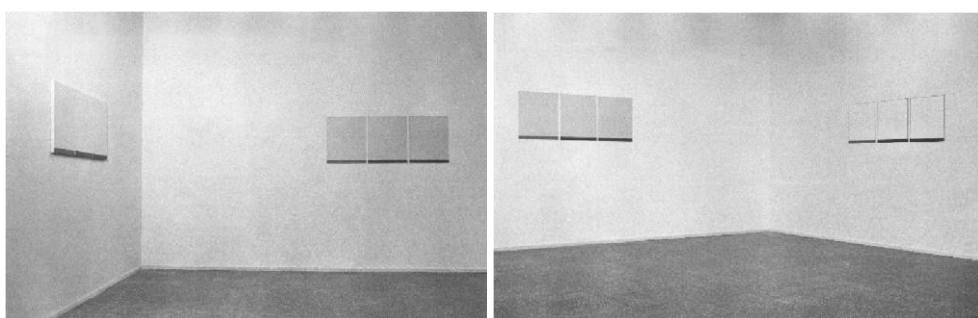
Κάτοψη εκθεσιακού χώρου | Αρχείο Διοχάντης



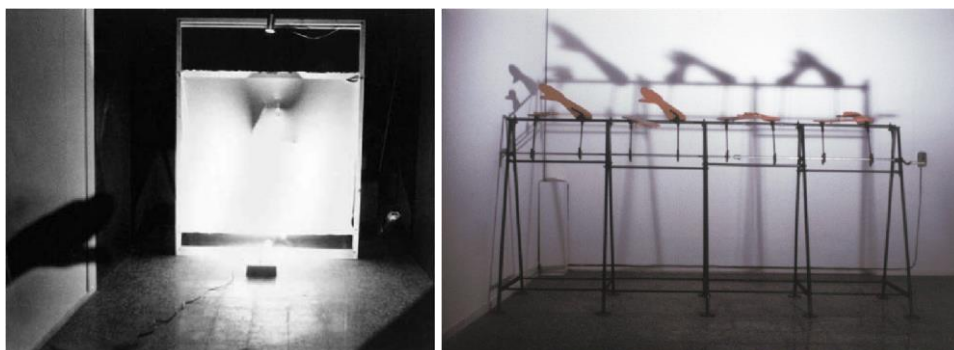
Άποψη χώρου με το έργο της Διοχάντης | Αρχείο Διοχάντης



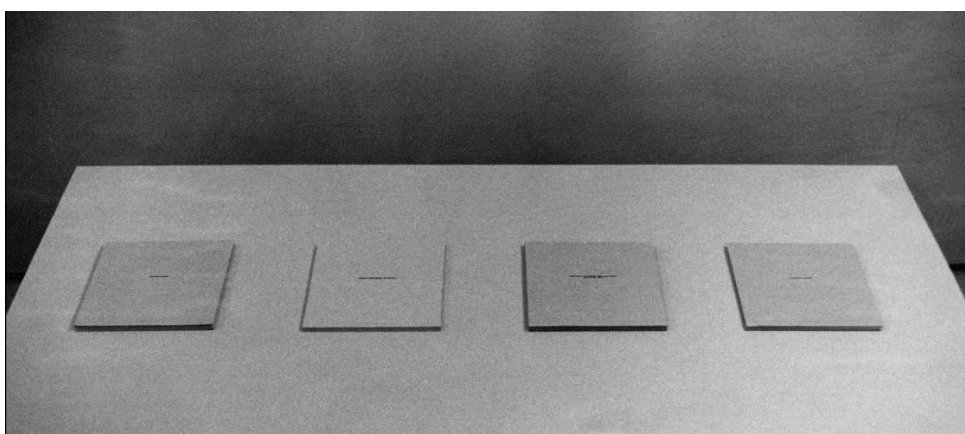
Άποψη χώρου με το έργο του Γιάννη Μίχα | Αρχείο Διοχάντης



Άποψη χώρου με το έργο της Άννας Κωνσταντίνου | Αρχείο Διοχάντης



Άποψη χώρου με το έργο του Νίκου Ζουμπούλη και της Τίτσας Γραϊκού | Αρχείο Διοχάντης



Άποψη χώρου με το έργο του Χρήστου Τζίβελλου, Αρχείο Διοχάντης

1977

EXPO arte
Fiera Internazionale di Arte Contemporanea

Bari Italia

26 Marzo - 3 Aprile 1977

MITO E REALTÀ
Artisti Greci Contemporanei

ARTE CINEMA LETTERATURA MUSICA TEATRO

dimitris alithinos
yannis boutesas
anna constantinou
diohandi
yannis michas
theodoros
tzivelos
nikos zouboulis / titsa grekou

a cura di
efi strousa

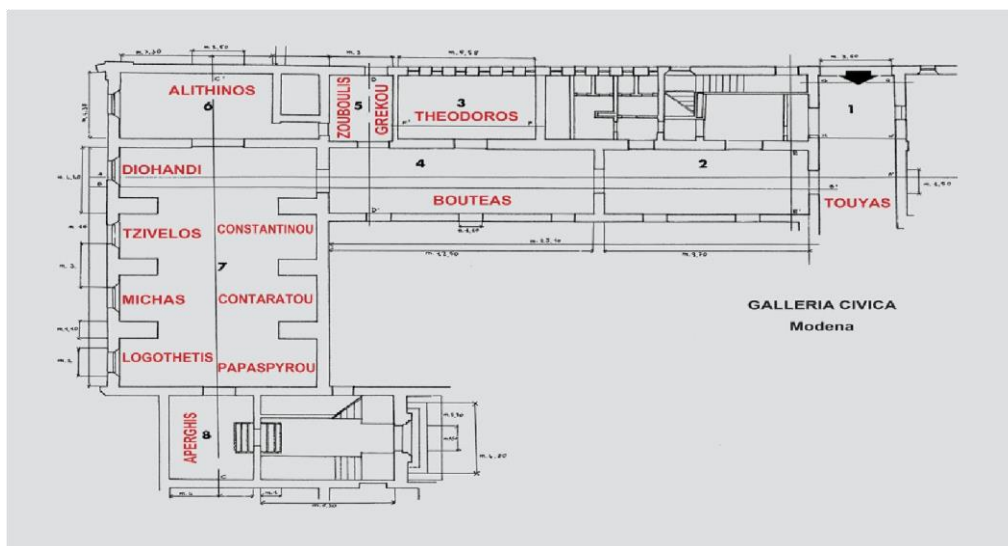
Mostra dedicata alla Grecia
nell' ambito della seconda edizione EXPO arte

Πρόσκληση Έκθεσης | Αρχείο Διοχάντης

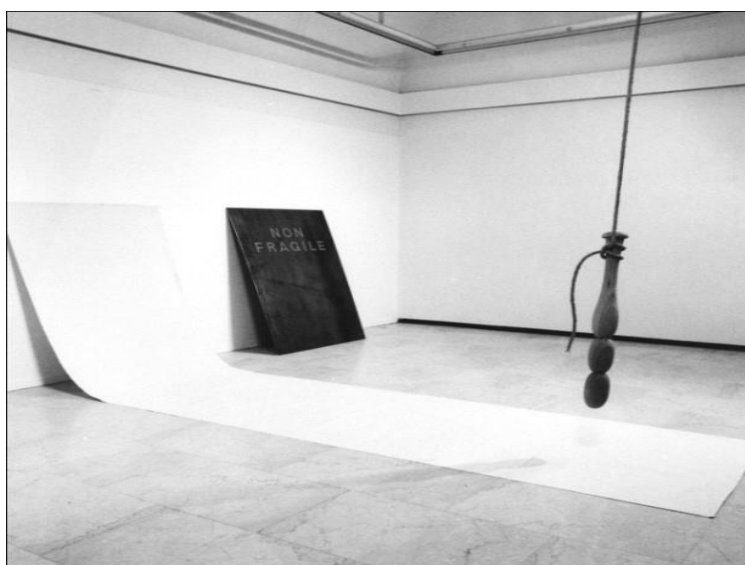
ΑΒΑΓΑΡΔΙΑ Ε ΣΠΕΡΙΜΕΝΤΑΖΙΟΝΕ (ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ) – «ΣΗΜΕΙΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΙΚΑ-ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΦΟΡΑΣ», ΜΟΔΕΝΑ 1978



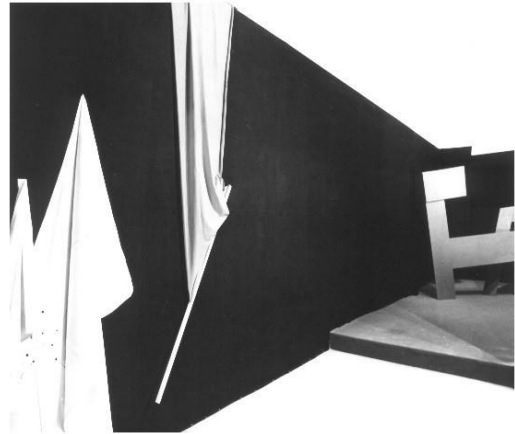
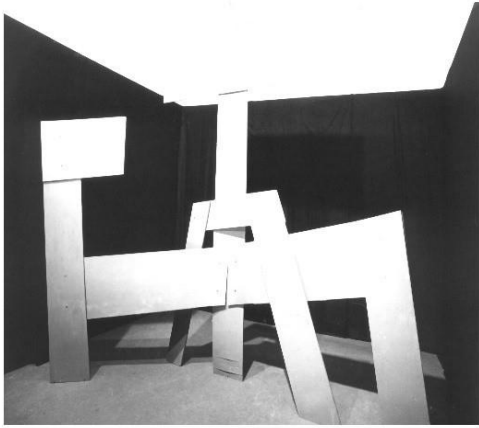
Είσοδος Εκθεσιακού χώρου | Αρχείο Διοχάντης



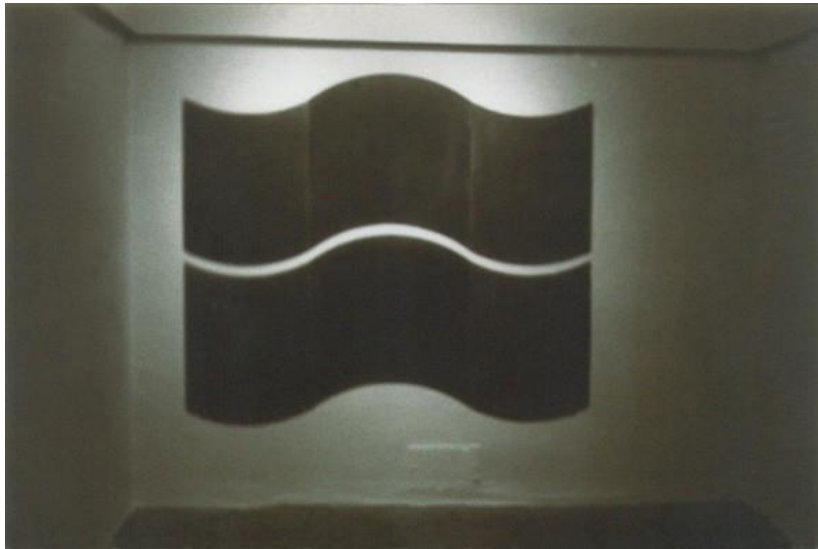
Κάτοψη Έκθεσης | Αρχείο Διοχάντης



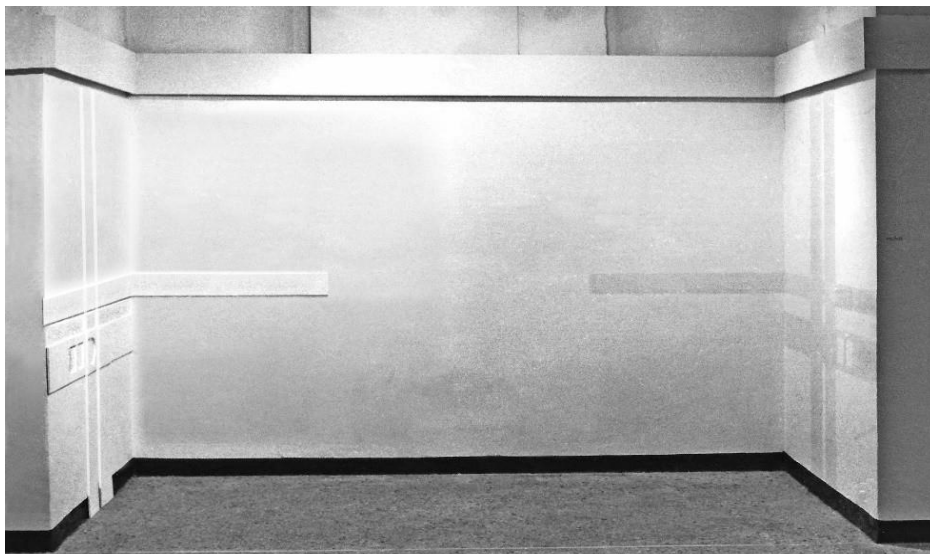
Από την περφόρμανς του Θόδωρου (Παπαδημητρίου) | Αρχείο Διοχάντης



Άποψη εγκατάστασης Γιώργου Τούγια | Αρχείο Διοχάντης



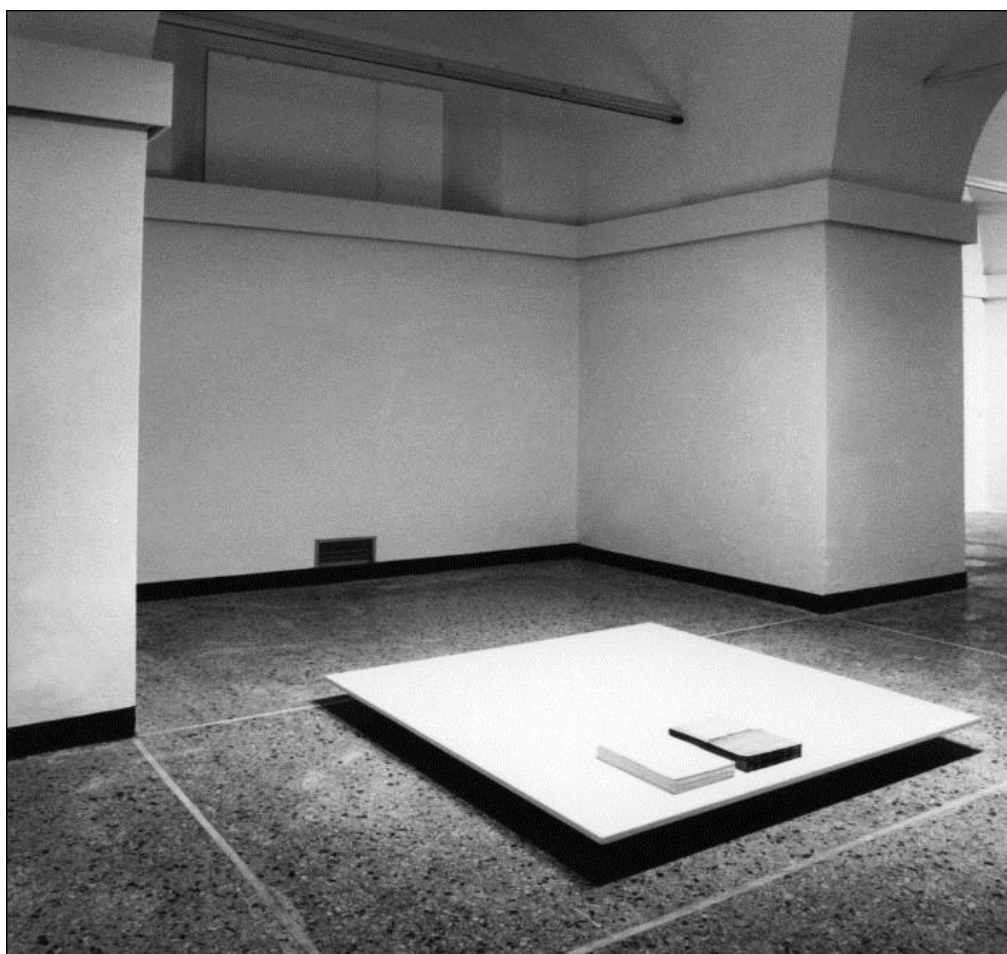
Άποψη έργου Σωσώς Κονταράτου | Αρχείο Διοχάντης



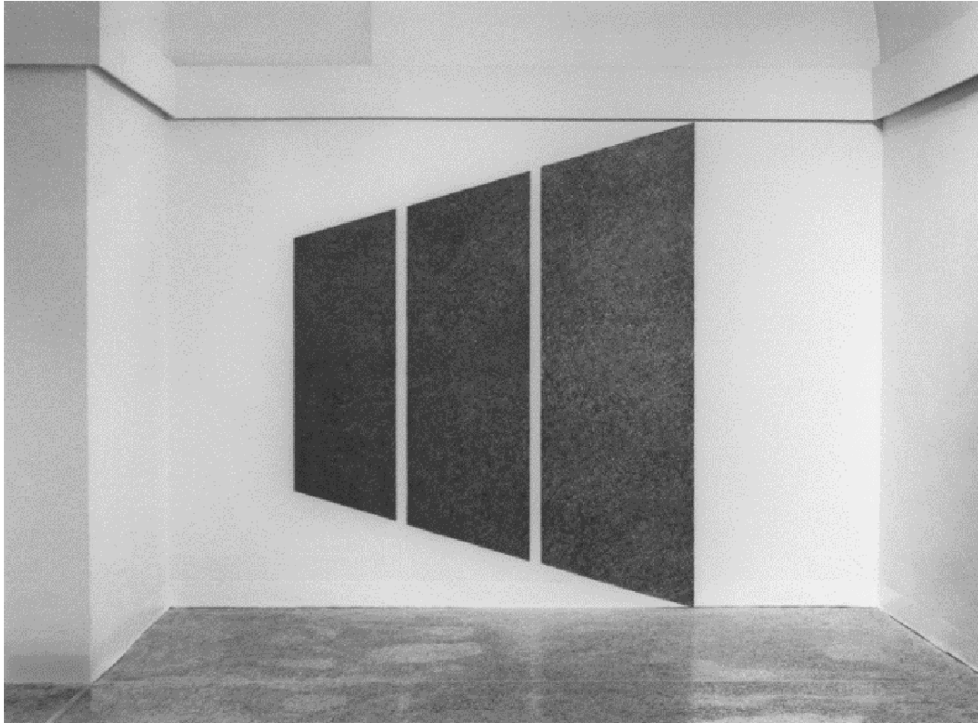
Άποψη έργου Γιάννη Μίχα | Αρχείο Διοχάντης



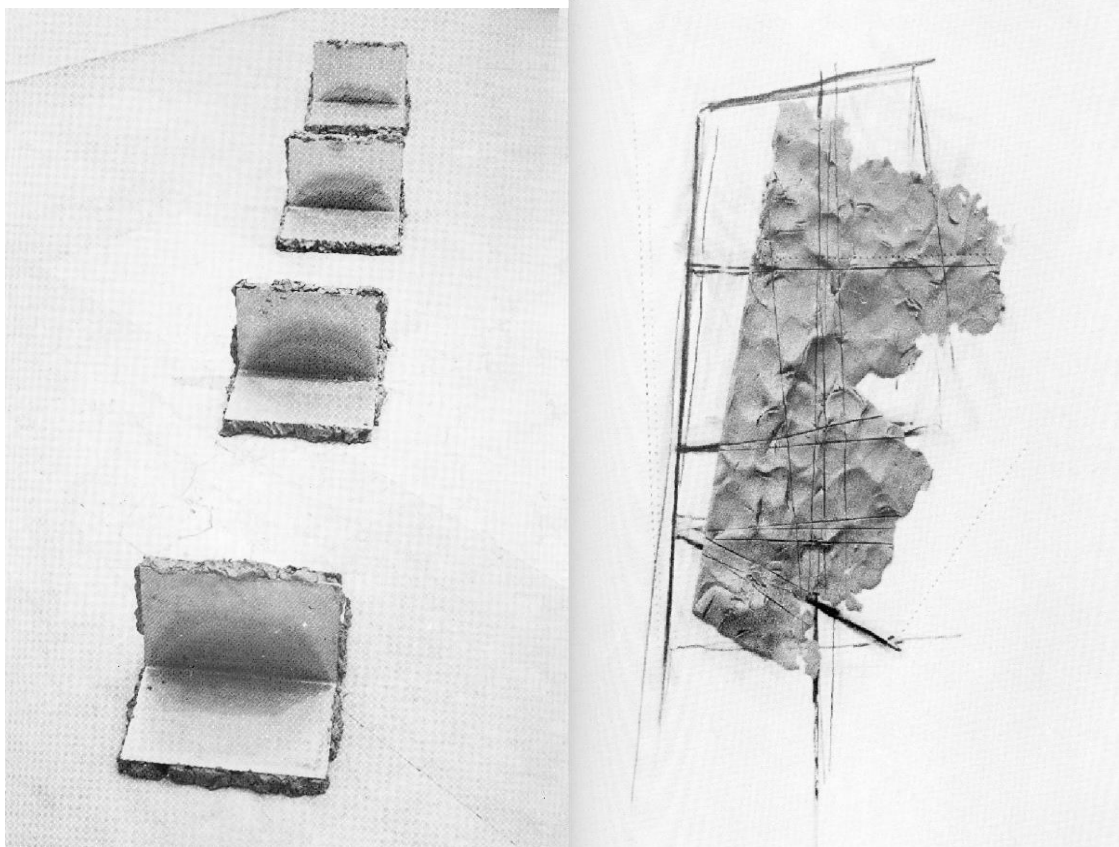
Άποψη ζωγραφικής εγκατάστασης Άννας Κωνσταντίνου | Αρχείο Διοχάντης



Χρήστος Τζίβελος | Αρχείο Διοχάντης



Διοχάντη | Αρχείο Διοχάντης



Άποψη εγκατάστασης Γιάννη Μπουτέα | Αρχείο Διοχάντης



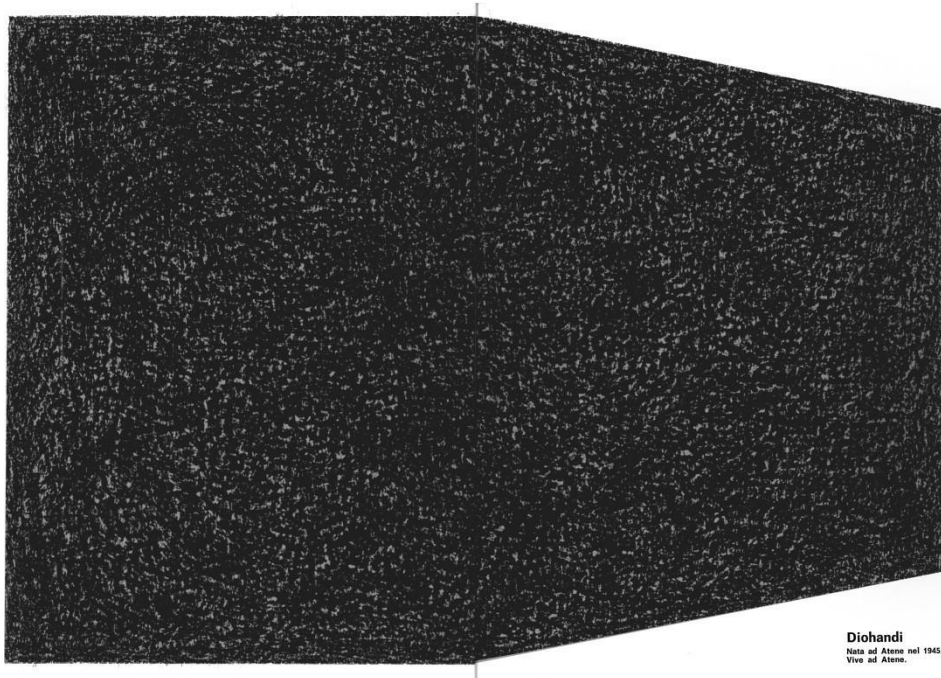
Άποψη ζωγραφικής εγκατάστασης Δημήτρη Αληθινού | Αρχείο Διοχάντης



Συνέχεια εγκατάστασης Δ. Αληθινού στον εξωτερικό χώρο, Μόντενα



Από τη δράση των Ζουμπούλη- Γραίου | Αρχείο Διοχάντης



Διοχάντη | Αρχείο Διοχάντης

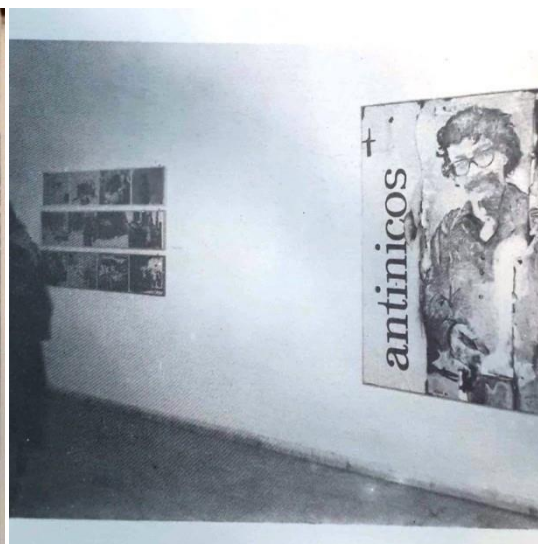
Diohandi
Nato ad Atene nel 1945.
Vive ad Atene.

«ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΗ- ΧΩΡΟΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ- ΑΠΟΤΟΙΧΙΣΗ», 1977



Ρένα Παπασπύρου, Επεισόδια την ύλη-Στίλπωνος 7, Εγκατάσταση / Επέμβαση με μολύβι σε 4 αποτοιχισμένες επιφάνειες (δεξιά) και 17 φωτογραφίες από τη διαδικασία (αριστερά)
Φωτογραφίες Σοφία Χρυσάφοπούλου από την έκθεση της Μόνιμης Συλλογής του ΕΜΣΤ (10/7/2020)

16 ΒΙΒΛΙΑ-16 ΑΠΏΨΕΙΣ



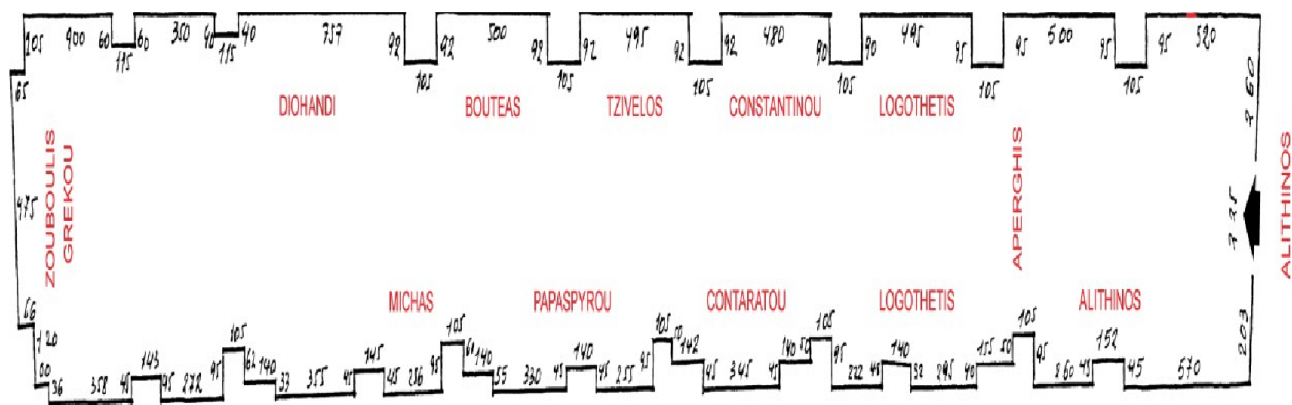
(Αποψη έκθεσης, Χρονικό '81-'82, σσ.120-121)

Δημήτρης Ἀληθινός
Ἀχιλλέας Ἀπέργης
Γκόλαντα
Δανιήλ
Ὀπι Ζούνη
Μαρία Καραβέλα
Βάσω Κυριάκη
Γιώργος Λαζόγκας
Ἀλέκος Λεθίδης
Στάθης Λογοθέτης
Μίτ
Γιάννης Μπουτέας
Χρύσα Ρωμανού
Βουβούλα Σκούρα
Ἀσπασία Στασινοπούλου
Γιάννης Ψυχαπαίδης

**16 Βιβλία
16 ἈπΏψεις**
**ΓΑΛΛΙΚΟ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ
ΑΘΗΝΩΝ**

Κατάλογος Έκθεσης | Αρχείο ΙΣΕΤ

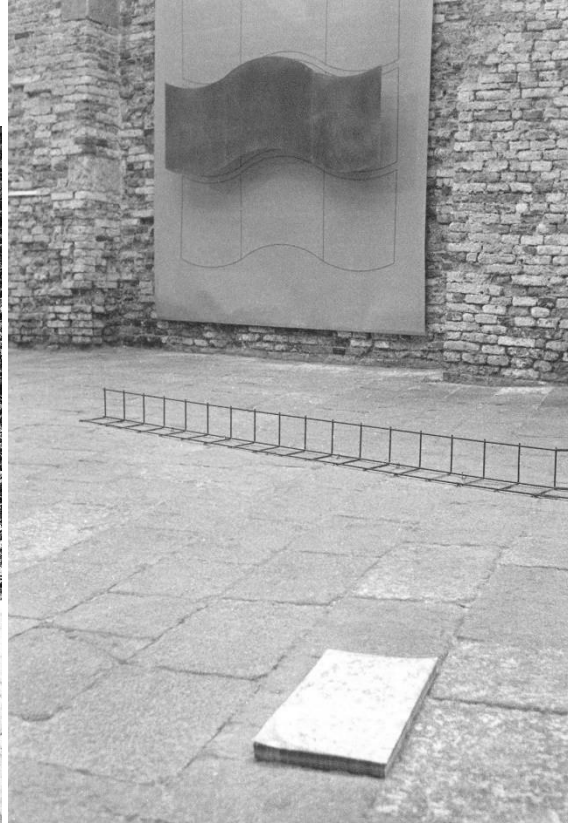
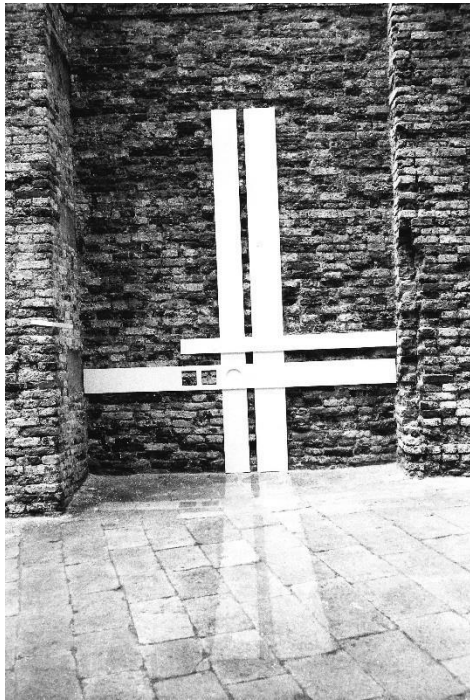
ΑΒΑΓΑΡΔΙΑ Ε ΣΠΕΡΙΜΕΝΤΑΖΙΟΝΕ (ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΚΑΙ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΣΜΟΣ) – «ΣΗΜΕΙΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΙΚΑ-ΣΗΜΕΙΑ ΑΝΑΦΟΡΑΣ», ΒΕΝΕΤΙΑ 1978



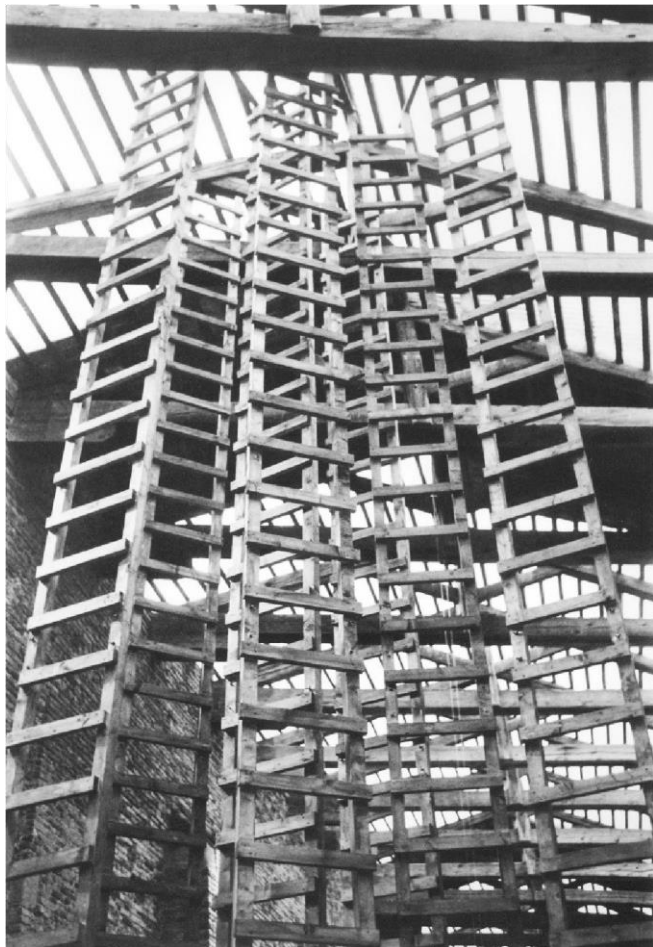
Κάτοψη εκθεσιακού χώρου | Αρχείο Διοχάντης



Αφίσα Έκθεσης (αριστερά), Άποψη δράσης Δημήτρη Αληθινού (δεξιά) | Αρχείο Διοχάντης



Γιάννης Μίχας | Κονταράτου, Μπουτέας, Τζίβελος, Άποψη εγκατάστασης Διοχάντης, Αρχείο Διοχάντης | Αρχείο Διοχάντης

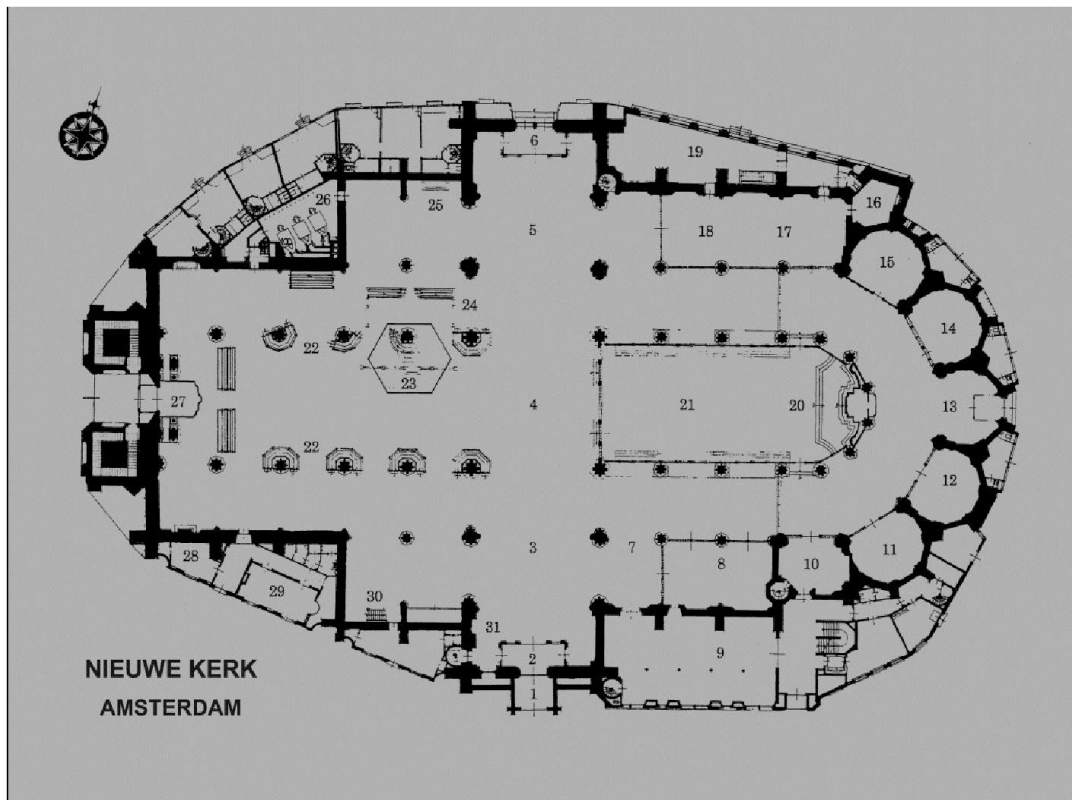


Αχιλλέας Απέργης | Αρχείο Διοχάντης

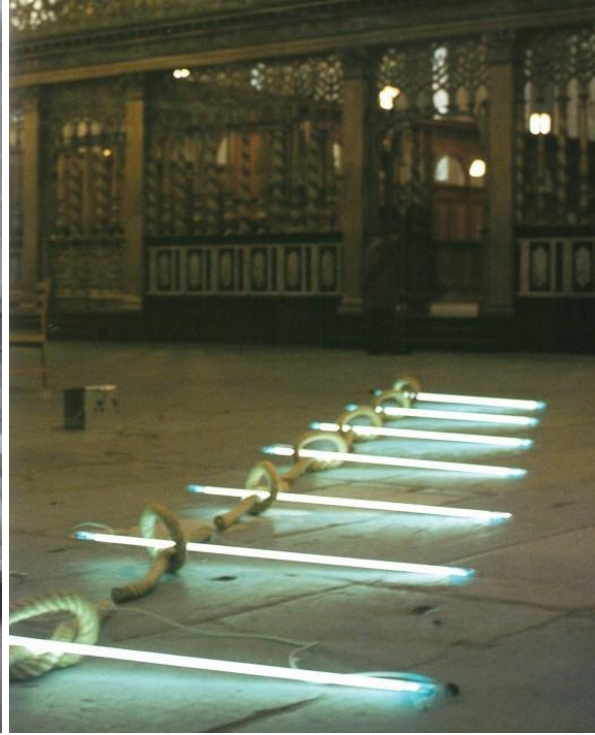
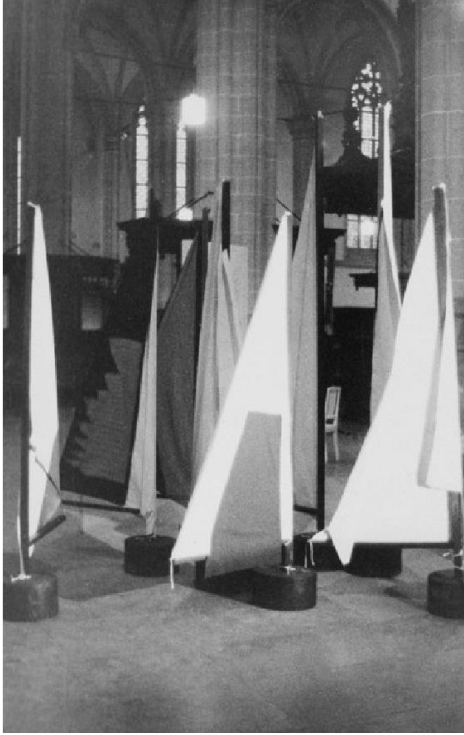
ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ, ΝΙΕΥΕ ΚΕΡΚ 1981



Άποψη Εκκλησίας | Αρχείο Διοχάντης



Κάτοψη έκθεσης | Αρχείο Διοχάντης



Μπία Ντάβου (αριστερά) Γιάννης Μπουτέας (δεξιά) | Αρχείο Διοχάντης



Διοχάντη (πάνω) και Γιάννης Μπουτέας (κάτω) | Αρχείο Διοχάντης

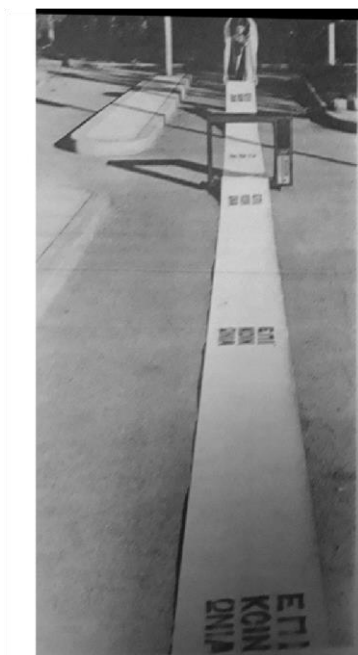
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΥΓΗΣ, 1981, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ



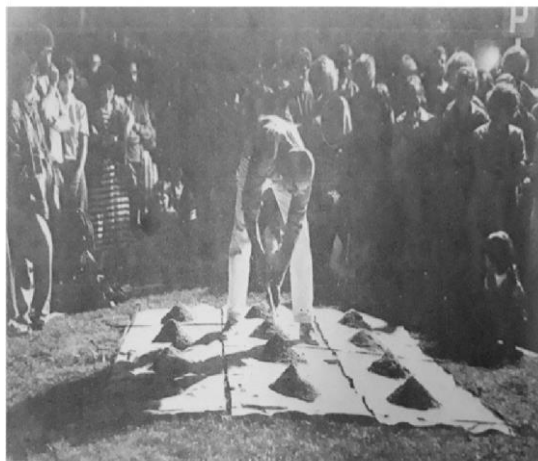
Δημήτρης Αληθινός, 1η κατάκρυψη στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αυγής, 1981, Θεσσαλονίκη
Πανδή, Τίνα και Σχιζάκης, Σταμάτης (Επιμ.), *Δημήτρης Αληθινός: Αναδρομική*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2013



Δημήτρης Αληθινός, Γιώργος Λαζόγκας, *Εικαστικά*, τχ.2 Ιαν. 1982, σ. 20 και σ.22 αντίστοιχα

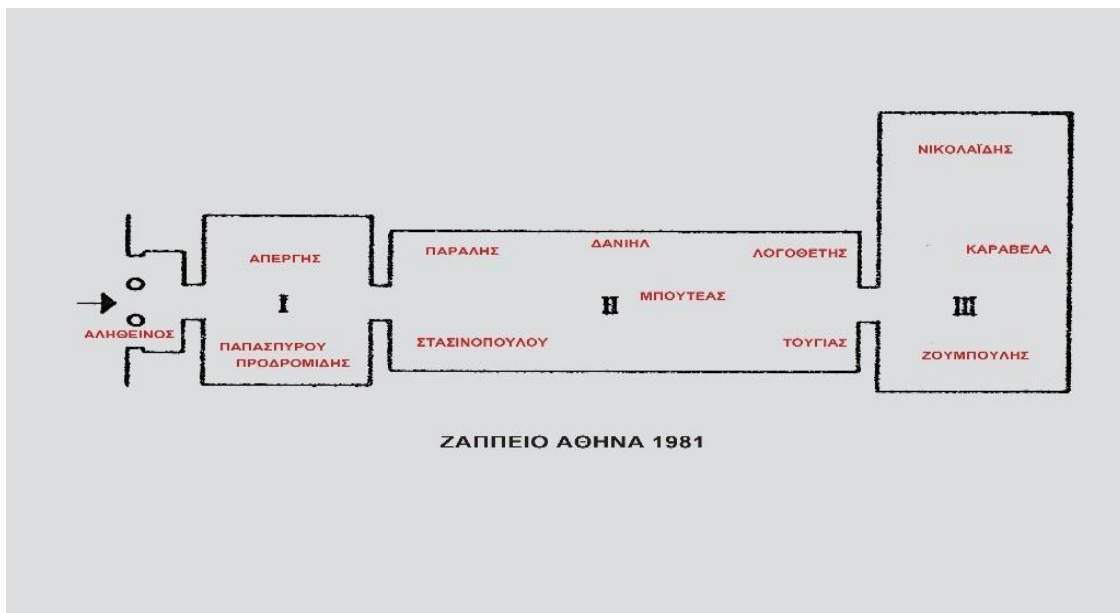


Μαριάννα Προδρομίδη (Αριστερά)



Άρης Προδρομίδης (δεξιά), *Εικαστικά*, τχ.2 Ιαν. 1982, σ. 25 και σ. 24 αντίστοιχα

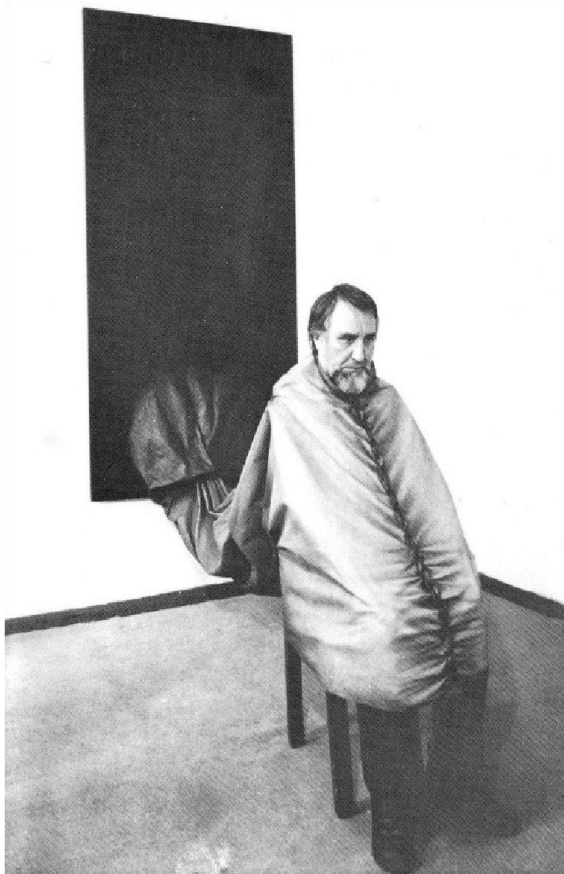
ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ-ΔΡΑΣΗ, 1981



Κάτοψη εκθεσιακού χώρου | Αρχείο Διοχάντης



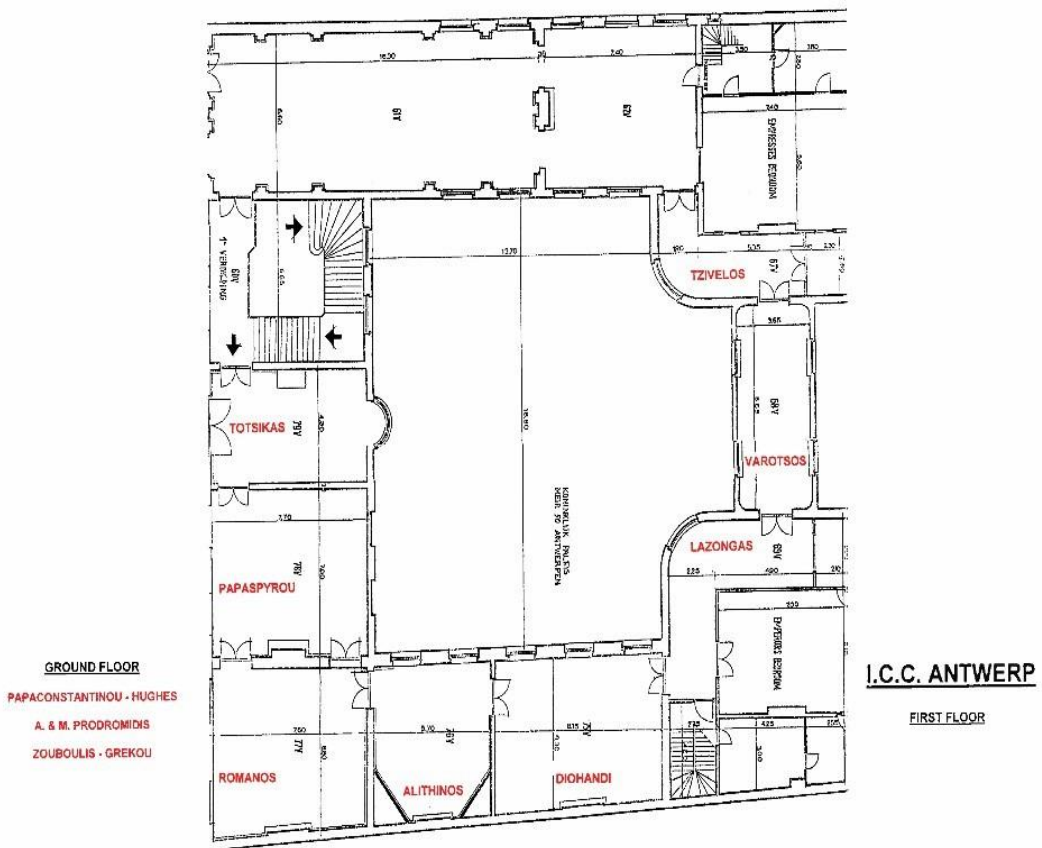
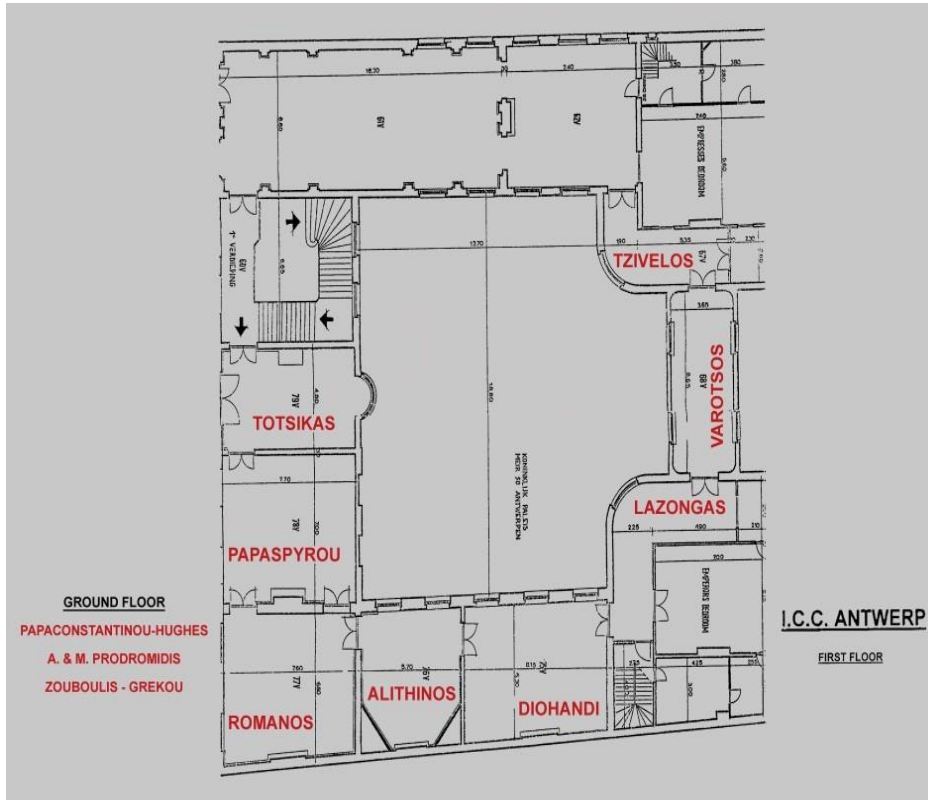
Γιάννης Μπουτέας, Εγκατάσταση | Αρχείο Διοχάντης



Από την περφόρμανς του Στάθη Λογοθέτη και την εγκατάσταση του Γιώργου Νικηταράκη | Παναγιώτη Λον-Δράση (κατ. έκθ.)



Νίκος Ζουμπούλης | Αρχείο Διοχάντης

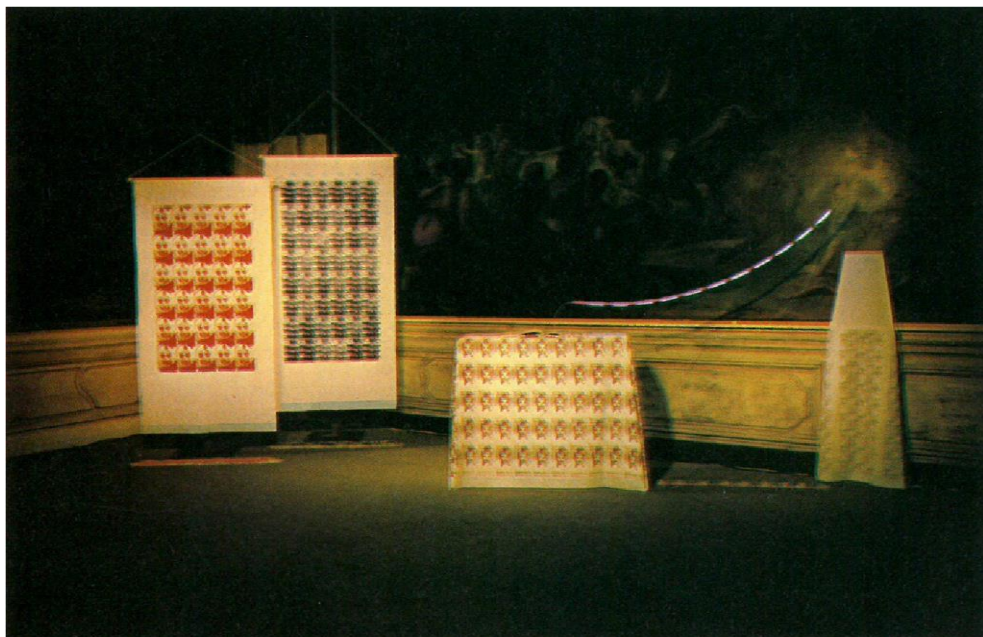




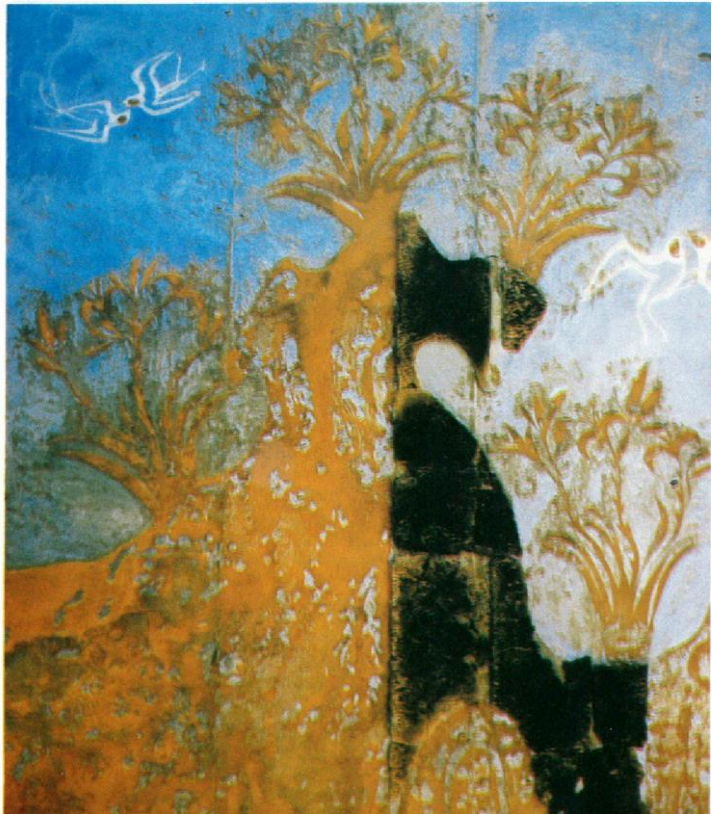
Λήδα Παπακωνσταντίνου | Αρχείο Διοχάντης



Νίκος Ζουμπούλης και Τίτσα Γραικού | Αρχείο Διοχάντης

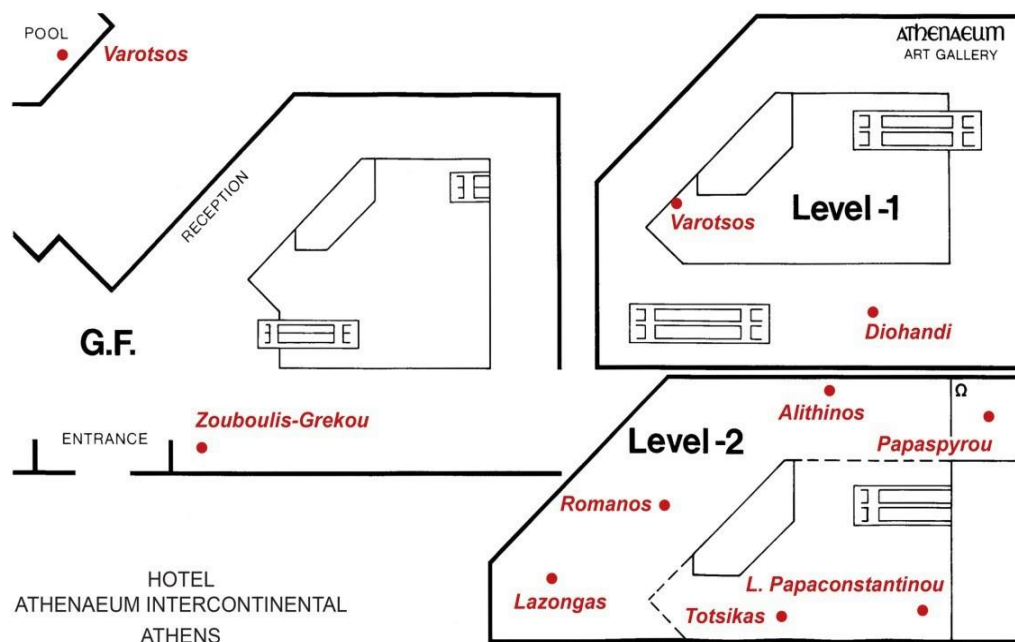


Άρης και Μαριάννα Προδρομίδη | Αρχείο Διοχάντης



Ρένα Παπασπύρου, Δημήτρης Αληθεινός, Θανάσης Τότσικας, *Εικαστικά*, τχ.13, Ιαν. 1983

ΕΙΚΟΝΕΣ ΠΟΥ ΑΝΑΔΥΟΝΤΑΙ, INTERCONTINENTAL, ΑΘΗΝΑ 1982



Κάτοψη έκθεσης | Αρχείο Διοχάντης



Νίκος Ζουμπούλης και Τίτσα Γραικού | Αρχείο Διοχάντης



Λήδα Παλακωνσταντίνου | Αρχείο Διοχάντης



Θανάσης Τότσικας | Αρχείο Διοχάντης



Διοχάντη | Αρχείο Διοχάντης



Δημήτρης Αληθεινός | Αρχείο Διοχάντης



Κώστας Βαρώτσος | Αρχείο Διοχάντης



Άποψη έκθεσης | Αρχείο Δημήτρη Αληθινοῦ και Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2013



Αποψη εγκατάστασης Θανάση Τότσικα και Κώστας Βαρώτσος(δεξιά) | Αρχείο Διοχάντης



Δημήτρης Αληθινός (αριστερά) | Αρχείο Δημήτρη Αληθινού



Μπία Ντάβου | Αρχείο Διοχάντης

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αδαμοπούλου, Αρετή, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη-Εικαστικές παρεμβάσεις στον χώρο*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2000
- Αλεξάκη, Ευγενία, *Συνεργασία τεχνών: το πολύτεχνο όραμα του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου*, Αθήνα, Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης, 2011
- Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, (μτφρ.: Ιω. Στ. Δρομάζου), Αθήνα, Εστία, 1983
- Αυγερίδης, Μάνος, Γαζή, Έφη, Κορνέτης, Κωστής (Επιμ.), *Μεταπολίτευση, Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015
- Βακαλό, Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, τ.1. Αφαίρεση - τ.2. Εξπρεσιονισμός / Υπερρεαλισμός - τ.3. Ο μύθος της ελληνικότητας - τ.4. Μετά την αφαίρεση*, Αθήνα, Κέδρος, 1981-1985
- Βακαλό, Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, τ. Δ': Μετά την αφαίρεση*, Αθήνα, Κέδρος, 1985
- Βακαλό, Ελένη, *Από την πλευρά του θεατή: δοκίμια*, Αθήνα, Κέδρος, 1996, Αθήνα, Κέδρος, 1981-1985
- Γερογιάννη Ειρήνη, *Η περφόρμανς στην Ελλάδα 1968-1986*, Αθήνα, futura, 2019
- Γκόντφρεϋ, Τόνου, *Εννοιολογική τέχνη*, (μτφρ. Ειρήνη Οράτη), Αθήνα, Καστανιώτη, 2011
- Γυαλούρη, Ελεάνα (Επιμ.), *Ο Υλικός πολιτισμός- Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2012
- Δανιηλοπούλου, Όλγα (Επιμ.), *Κριτική εικαστικών τεχνών: 1950-1974*, Αθήνα, Κέδρος, 1999
- Δασκαλοθανάσης, Νίκος (Επιμ.), *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη: μια κριτική ανθολογία*, Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006
- Δασκαλοθανάσης, Νίκος, *Ιστορία της τέχνης 1945-1975*, Αθήνα, futura, 2021
- Δασκαλοθανάσης, Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Άγρα, 2012
- Hooper-Greenhil, Eilean, *Το Μουσείο και οι πρόδρομοί του*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα, 2006
- Ζαχαρόπουλος, Ντένης, *Γιάννη Γαΐτης*, Αθήνα, Alter - Ego MME A.E. (Τα Νέα), 2009
- Ζορμπά, Μυρσίνη, *Η πολιτική του πολιτισμού Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*, Αθήνα, Πατάκης, 2014
- Ιωαννίδου, Μάρθα (Επιμ.), *Η τέχνη του 20ου αιώνα : Ιστορία, Θεωρία, Εμπειρία, Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της τέχνης*, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2009
- Κανιάρη, Ασημίνα, *Το Μουσείο ως χώρος της ιστορίας της τέχνης- Εκθέσεις και συλλογές και η τέχνη από τν 19ο στον 21ο αιώνα*, Αθήνα, Γρηγόρη, 2015
- Kant, Immanuel, *Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου*, (Εισαγωγή, μτφρ. Χάρης Τασάκος), Αθήνα, Printa, 1999
- Kant, Immanuel, *Κριτική της κριτικής δύναμης*, (Εισαγωγή, μτφρ., σχόλια Κώστας Ανδρουλιδάκης), Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2002
- Καραμπά, Ελπίδα (Επιμ.), *"Curating": Απόψεις για την επιμελητική δράση, 9+1 απραγματοποίητα πρότζεκτ*, Αθήνα, futura/ GAP / files #1, 2005
- Κουνενάκη, Πέγκυ, *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973 εικαστική και κοινωνική παρέμβαση της ομάδας*, Αθήνα, Εξάντας, 1988
- Λυστάρ, Ζαν-Φρανσουά, *Η Μεταμοντέρνα κατάσταση*, (μτφρ. Θεόδωρος Γεωργίου), Αθήνα, Γνώση, 1988
- Μαυρομαμάτης, Εμμανουήλ, *Τα προλεγόμενα της ανάλυσης- Συστήματα της σύγχρονης τέχνης*, Θεσσαλονίκη, παρατηρητής, 1993
- Μορτάκη, Σαπφώ, *Η μετανάστευση ελλήνων καλλιτεχνών στο Παρίσι από τον 19ο τον 20ο αιώνα- Η περίπτωση του Κωνσταντίνου Ανδρέου*, Αθήνα, Παπαζήση, Σειρά Μελετών της Μετανάστευσης & Διασποράς Νο8, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης& Δημόσιας Διοίκησης ΕΚΠΑ, 2014
- Μουλέν, Ρειμόντ, *Η Αγορά της Τέχνης. Παγκοσμιοποίηση και Νέες Τεχνολογίες*, (Επιμ. Νίκη Λοϊζίδη), Αθήνα, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών , 2009
- Μπαμπινιώτης, Γιώργος, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής γλώσσας*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας, 1998

- Μπαρούτας, Κώστας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Σμίλη, 1990
- Μπρετόν, Ανδρέας, (μτφρ. Στέφανος Κουμανούδης), *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, Ύψιλον, Αθήνα, 1981
- Ντιντερό, Ντενί, *Αισθητικά*, (μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη), Αθήνα, Εστία, 2002
- Ξύδης, Αλέξανδρος, *Προτάσεις για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης*, 2 τόμοι, Αθήνα, Ολκός, 1976
- Παπαδόπουλος, Παναγιώτης (μτφρ.), *Ο φιλόσοφος και ο επιμελητής, Ένας διάλογος με τον Ζαν-Φρανσουά Λυστάρ*, Αθήνα, Principia, 2011
- Παπαϊωάννου, Λίνα και Γκίκας, Σταμάτης (Επιμ.), *Με μάτια που βλέπουν, Κριτικά κείμενα της Βεατρίκης Σπηλιάδη για την τέχνη*, GEMA, Αθήνα 2006
- Παυλόπουλος, Δημήτρης, *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ. Δ', Εκδόσεις, Αθήνα, Μέλισσα, 2000
- Σκαλτσά, Ματούλα και Τσουχλίου, Δήμητρα, (Εισαγωγή), *Αίθουσες τέχνης στην Ελλάδα, Αθήνα Θεσσαλονίκη 1920-1988*, Αθήνα, Άποψη, 1989
- Stam, Robert, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, (μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη), Εύη Στεφανή (Επιμ.), Αθήνα, Πατάκη, 2006
- Σπητέρης, Τώνης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης : 1660-1967*, Αθήνα, Πάπυρος, 1979
- Serota, Nicholas, *Εμπειρία ή ερμηνεία; Το δίλημμα των μουσείων μοντέρνας τέχνης*, Άγρα, Αθήνα, 2009
- Stam, Robert, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, (μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη), (Επιμ.) Εύη Στεφανή, Αθήνα, Πατάκη, 2006
- Χρήστου, Χρύσανθος, *Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα*, Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινίδης, 1980
- [χ.ό.], *Λήδα Παπακωνσταντίνου, Performance, Film, Video 1969-2004*, foreword | πρόλογος Sally Potter, Αθήνα, Art Cube editions

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

- Μαρίνος, Χριστόφορος (Επιμ.), *Το έργο της Επιμέλειας*, Κριτική και τέχνη τχ.4 Νοεμβρίου, AICA Ελλάς, Αθήνα 2011
- Καραμπά, Ελπίδα και Κοσμαδάκη, Πολύνα (Επιμ.), *Κριτική και τέχνη*, Κριτική των θεσμών-κριτικοί θεσμοί, τχ.5 Αυγούστου, Αθήνα, AICA HELLAS, 2013

ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

- Aica Hellas, Ένωση Κριτικών Τέχνης, (Επιμ.), *Θεωρήματα 1: Παραγωγικά και Αξιωματικά Συστήματα*, Διεθνής Ένωση ΚΡΙΤΙΚΩΝ Τέχνης AICA-Ελληνικό Τμήμα (κατ. έκθ.), Αθήνα, ΕΜΣΤ, 2018, <https://issuu.com/designbyfront/docs/aica>
- Αλέξανδρος Ξύδης (Επιμ.), *Art grec contemporain*, (κατ. έκθ.), Europalia, 1982, Palais des Beaux-Arts, Βρυξέλλες, 1982
- Barr, Alfred, *Κυβισμός και Αφηρημένη τέχνη*, The Museum of Modern Art (Moma) 1936, Ηλεκτρονικός κατάλογος της έκθεσης: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748>, 27/6/2018
- Δεσμός (Επιμ.), *Υποθέσεις για Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης: υπόθεση δεύτερη-μουσείο-μηχανισμός αξιολόγησης της σύγχρονης τέχνης*, Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1977
- DESTE 33 Years, 1983-2015, (κατ. έκθ.), Εκδόσεις Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ. Αθήνα, 2015
- Deitch, Jeffrey, *Πολιτισμική Γεωμετρία* (κατ. έκθ.), Αθήνα, ΔΕΣΤΕ, 1988
- Deitch, Jeffrey (μτφρ. Αθηνά Σχινά), *Psychological Abstraction*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, ΔΕΣΤΕ, 1989
- Δημακοπούλου, Τζούλια, (Επιμ.), *Νέες Μορφές 50 χρόνια μετά*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2009φ Αλέξανδρου Σούτζου, 1980
- Εθνική Πινακοθήκη, *Έλληνες καλλιτέχνες στην Αίγυπτο 1860-1920*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 1983
- Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, *Σύγχρονη Ελληνική τέχνη*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 1988
- ΕΣ.ΣΥ.Μ, *1η Εβδομάδα Ελληνικής Μουσικής*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Ζάππειον Μέγαρον, 1966, Αρχείο Βιβλιοθήκης Μεγάρου Μουσικής, Λίλιαν Βουδούρη

- Ε.Σ.ΣΥ.Μ, 2η Εβδομάδα ελληνικής Μουσικής, (κάτ. έκθ.), Αθήνα, Χίλτον, 1967, Αρχείο Βιβλιοθήκης Μεγάρου Μουσικής, Λίλιαν Βουδούρη
- Ε.Σ.ΣΥ.Μ, 3η Εβδομάδα ελληνικής Μουσικής, (κάτ. έκθ.), Αθήνα, 1968, Αρχείο Βιβλιοθήκης Μεγάρου Μουσικής, Λίλιαν Βουδούρη
- Ε.Σ.ΣΥ.Μ, 4η Ελληνική Εβδομάδα σύγχρονης Μουσικής, (κατ. έκθ.) Αθήνα, Θέατρο Μαρία Κοτοπούλη (Ρεξ), 1971, Αρχείο Βιβλιοθήκης Μεγάρου Μουσικής, Λίλιαν Βουδούρη
- Ε.Σ.ΣΥ.Μ, 5η Ελληνική Εβδομάδα σύγχρονης Μουσικής, (κατ. έκθ.) Αθήνα, Γαλλικό Ινστιτούτο, 1976, Αρχείο Βιβλιοθήκης Μεγάρου Μουσικής, Λίλιαν Βουδούρη
- Εταιρεία Ελλήνων Τεχνοκριτικών (Επιμ.), «Περιβάλλον-Δράση», *τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, (κατ. έκθ.), Ζάππειο, Αθήνα, 1981
- Εταιρία Ελλήνων τεχνοκριτικών, Περιβάλλον-Δράση: *τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, 1981
- Μαυρομαμάτης, Εμμανουήλ, *Διαδικασίες / Συστήματα*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, 1976
- Μαυρομαμάτης, Εμμανουήλ, *Εικόνες της ελληνικής τέχνης «αφαίρεση•εικόνα-αντικείμενο •γεωμετρία•επέμβαση•τεχνολογία»*, (κατ. έκθ.), Ζάππειο Μέγαρο, Αθήνα, 1978
- Μαυρομαμάτης, Εμμανουήλ, «Εικόνες της ελληνικής τέχνης- «αντικείμενο•γεωμετρία•επέμβαση•τεχνολογία»», (κατ. έκθ.), Ζάππειο Μέγαρο, Αθήνα, Οργανισμός Σύγχρονης Κατοικίας, 1979
- Μπίκας Παναγιώτης (Επιμ.), *Τα Παναθήναια της Παγκόσμιας Γλυπτικής: Η ιστορία μιας έκθεσης*, Θεσσαλονίκη, Τελλόγλειο Ίδρυμα, 2010
- Μπόλης, Γιάννης και Γούναρη, Δόμνα (Επιμ.), *Εναντίωση- Η Τέχνη σε σκοτεινά χρόνια 1967-1974*, (κατ. έκθ.), Iset, Αθήνα 2018
- Μουτσόπουλος Θανάσης (Επιμ.), *Μεγάλη Αναταραχή, 5 Ουτοπίες στο '70, λίγο πριν λίγο μετά, λίγο πριν λίγο μετά*, (κατ. έκθ.), Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα Ευρώπης, Πάτρα 2006
- Ξαγοράρης, Παντελής, (κάτ. έκθ.), Αθήνα, Ινστιτούτο Γκαίτε, 1971
- Ξαγοράρης, Παντελής, *Μετασχηματισμοί: δομές και μεσότητες στην τέχνη*, (κάτ. έκθ.), Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1996
- Ξύδης, Αλέξανδρος, *Art grec contemporain / hedendaagse griekse kunstRealisme, expressionisme /* (κατ. έκθ.), Europalia 1982, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1982
- Πανδή, Τίνα και Σχιζάκης, Σταμάτης (Επιμ.), *Δημήτρης Αληθεινός: Αναδρομική*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2013
- Παπαδοπούλου, Μπία (Επιμ.), *Τα Χρόνια της Αμφισβήτησης- Η τέχνη του 1970 στην Ελλάδα*, (Συλλογικός τόμος), (κατ. έκθ.), ΕΜΣΤ, Αθήνα, 2006
- Ρογκάν, Ηλιοπούλου, Ντόρα, *Σε τροχιές παράλληλες*, (κάτ. έκθ.) Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Μέδουσα, 1980
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, Αχιλλέας Απέργης, (κατ. έκθ.), Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1981 και Αρχείο Νεοελληνικής Τέχνης Αλέξανδρου Ξύδη, Ανέμη, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών / Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Κρήτης
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη και Βαροπούλου, Ελένη, *16 Βιβλία- 16 απόψεις*, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Γαλλικό Ινστιτούτο, 1980
- Στρούζα, Έφη, *Επισήμανση-Χώρος προέλευσης-Αποτοίχιση», Δράση-Έκθεση της Ρένας Παπασπύρου, μαζί με την «Τρίτη εναλλακτική επέμβαση πάνω στο έργο της από την τεχνοκριτικό Έφη Στρούζα»*, (κατ. έκθ.), Αθήνα [χ.ό.], 1981
- Στρούζα, Έφη (Επιμ.), *Εικόνες που αναδύονται*, Beeldend verbeelden / Emerging images: Europalia 82, Αμβέρσα, Internationaal Cultureel Centrum, 1982
- Στρούζα, Έφη (Επιμ.), *Εικόνες που αναδύονται*, (κατ. έκθ.), Hotel Athenaeum Intercontinental, Αθήνα 1983
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, *Ελληνική Χαρακτική*, (κατ. έκθ.), Γκαλερί Νέες Μορφές, Αθήνα, 1977
- Σπηλιάδη Βεατρίκη και Βαροπούλου Ελένη, *16 Βιβλία- 16 απόψεις*, (κατ. έκθ.), Γαλλικό Ινστιτούτο, Αθήνα, 1980
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, *Εικαστικές Μεταπλάσεις*, (κατ. έκθ.), Νέες Μορφές, Αθήνα, 1979
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, «Μαικήνες, καλλιτέχνες, κριτικοί», *Ελευθεροτυπία 2/5/1983*

- Spencer, Charles ,Το πνεύμα της εποχής (Der Zeitgeist), (κατ. έκθ.), Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, Αθήνα, 1978
- Φερεντίνου, Έφη, Κονταράτου, (κατ. έκθ.), Αθήνα, Αίθουσα Τέχνης Δεσμός, 1976

Άρθρα

- AICA HELLAS, ΔΙΕΘΝΗΣ Ένωση Κριτικών Τέχνης Ελληνικό Τμήμα, Ιστορικό: <http://www.aicahellas.org/el/history>, 17/9/19
- Αδαμοπούλου, Αρετή «Τα Παναθήναια γλυπτικής του 1965», *Δωδώνη Επιστημονική Ημερίδα της Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, τ.33, 2004
- Αληθινός, Δημήτρης, γράμμα στην Έφη Στρούζα μετά τον θάνατό της: <http://parathyro.politis.com.cy/2019/04/efi-strouza-ena-neo-taksidi/>, 26/8/2019
- Ανδρεάδη, Έφη, « Η τέχνη και το πρόβλημα της συμμετοχής», *Χρονικό*, τχ.2, 1971
- Ανδρεάδης, Γ., : «Ένας δρόμος πέρα από την αναπαράσταση και το κάδρο», *Εξόρμηση*, 23/4/1983
- Αντωνάκου, Ντιάνα, «Παρουσία Εικαστικών Τεχνών 1976-1977», *Χρονικό*, τχ. 7, 1977
- Αστραπέλλου, Μαριλένα, «Δάκης Ιωάννου: 33 χρόνια στην κορυφή της σύγχρονης τέχνης», <https://www.tovima.gr/2016/06/03/vimagazino/dakis-iwannoy-33-xronia-stin-koryfi-tis-syghronistexnis/>, 27/9/18
- Βακαλό, Ελένη, «Κριτική των εκθέσεων», τχ. 94-95, *Ζυγός*, Σεπτ.-Οκτ. 1963
- Βακαλό, Ε. Δουμάνης, Ο., Χρήστου Χ., «Για ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης», *Αντί*, τχ. 56, Οκτ. 1976
- Βαροπούλου, Ελένη και Σπηλιάδη, Βεατρίκη «Θεματική και μορφές συνεργασίας», Πορτραίτο του καλλιτέχνη-Εκθέσεις στο Γαλλικό Ινστιτούτο, *Χρονικό*, τχ. 11, 1981
- Βαροπούλου, Ελένη, «Οδοιπορικό στον κόσμο της ύλης των μορφών και μύθων», *Εικαστικά*, τχ.15 Ιαν. 1984
- Γερογιάννη, Ειρήνη, «Αναπαραστάσεις του πολιτικού σώματος κατά τη δικτατορία στο έργο της Μαρίας Καραβέλα και του Θόδωρου», (<https://www.academia.edu/32642959/>, 11/5/2018
- Γερογιάννη, Ειρήνη, «Ιστοριοποιώντας της περφόρμανς: η έκθεση Περιβάλλον-Δράση. Τάσεις της ελληνικής τέχνης σήμερα», *Ιστορία της τέχνης*, τχ.8, Futura, Καλοκαίρι, 2019
- Δασκαλοθανάσης, Νίκος, «Τα γενέθλια μιας γκαλερί και ο ιστορικός ρόλος του θεσμού των αιθουσών τέχνης στην Ελλάδα. Καθυστερήσεις, αδράνειες, κατακτήσεις, προοπτικές. Οι λευκοί κύβου», *Το Βήμα*, 10/01/1999, <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=106988>, 21/3/18
- Δασκαλοθανάσης, Νίκος, «Ο Φόβος του μουσείου», *Το Βήμα*, 24/10/1999, <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=115680>, 21/3/18
- Δεκουλάκος, Η., Δημητριάδης, Β. , Θόδωρος, Καράς, Χ., Σόρογκας, Σ., Τούγιας, Γ., Ηλιοπούλου-Ρογκάν, Ντόρα, *Αντί*, τχ. 50, Ιούλ. 1976
- Νίκος Δοντάς, «Ο Θόδωρος Αντωνίου στο Goethe Institut», Απρ.2019, Γερμανικό Ινστιτούτο Γκαίτε, <https://www.goethe.de/ins/gr/el/kul/mag/21545981.html>, 10/9/20
- Θέρμου, Μαρία, «Εικόνες που αναδύονται στη Λεωφόρο Συγγρού», *Η Καθημερινή*, 14/4/1983
- Καζάζη, Σοφία, «Περιβάλλον-Δράση. Τάσεις της νεοελληνικής τέχνης σήμερα», *Τομές*, τ.76, Σεπτ. 1981
- Καζάζη, Σοφία: «Περιβάλλον-δράση. Τάσεις της νεοελληνικής τέχνης σήμερα», *Τομές*, τ.76, Σεπτ. 1981
- Καμπουρίδης, Χάρης, «Έφη Στρούζα, Η ακμή και το τέλος μιας εποχής», *Επικήδειος, Τμήμα Εφαρμοσμένων Τεχνών Φλώρινας*, <https://florioeikastikoi.blogspot.com/2019/01/face.html>, 1/9/2019
- Καρατζά, Μίνα, Κοντοπούλου, Άλκηστις, Χρυσάφοπούλου, Σοφία: «Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας: 1934-2019», *Ιστορία της Τέχνης*, τχ. 8, Futura, Καλοκαίρι 2019
- Κεφαλληνός, Λάμπρος, «Επτά Έλληνες καλλιτέχνες μας οδηγούν σ' ένα νέο ταξίδι», *Ενημέρωση*, τ.26, Δεκ.1983
- Κοτζαμάνη, Μ., Σπηλιάδη, Β. Ανδρεάδη, Ε. Πετρή, Γ. Ηλιοπούλου- Ρογκάν, Ν., *Αντί*, τχ.58, Νοέμ. 1976
- Κωτίδης, Αντώνης, «Το χάρισμα της Βεατρίκης Σπηλιάδη», *Η Καθημερινή*, 13/02/2007, <http://www.kathimerini.gr/277572/article/politismos/arxeio-politismoy/to-xarisma-ths-veatrikhssphliadh>, 19/9/18

- Λυδάκης, Στέλιος, «Πάνω στην εκθετική περίοδο Οκτώβρης 1976-Αύγουστος 1977», *Χρονικό* τχ. 7, 1977
- Μαυρομμάτης, Εμμανουήλ, «12η Biennale Νέων στο Παρίσι», *Εικαστικά*, τχ.3 Μάρτ. 1982
- Μπουκουβάλας, Γιάννης, «Περιβάλλον-Δράση», *Εικαστικά*, τχ.11 Νοέμ. 1982
- Μαυρομμάτης, Εμμανουήλ: «Γιάννης Μίχας, Εισαγωγικές παρατηρήσεις στο έργο του», Αναγνώσεις, *Η Αυγή*, 15/11/20 http://avgι-anagnoseis.blogspot.com/2020/11/blog-post_11.html, 20/1/21
- Μπουλουτζας, Αντώνης, (συντονισμός συζήτησης), «Εικόνες που αναδύονται», *Europalia 1982: ICC Αμβέρσα*, *Εικαστικά*, τχ.13, Ιαν.1983
- Ξύδης, Αλέξανδρος, «Ελληνική τέχνη 1945-1970: Μια κριτική ανασκόπηση», *Θέματα χώρου και τεχνών*, τχ.3, 1972
- Ξύδης, Α., Σπητέρης, Τ., Δ. Α Φατούρος, Δ., Φερεντίνου, Ε. *Αντί*, τχ. 55, Οκτ. 1976
- Ξύδης, Αλέξανδρος «Περιβάλλον-Δράση στο Ζάππειο, Πρώτα σκόρπια σχόλια», *Αντί*, τχ.181 Ιουλ. 1981
- Παπαδοπούλου, Μπία, ομιλία για τον Χρήστο Τζίβελο, Αμφιθέατρο Μεγαλέξανδρος, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Σχολή Καλών Τεχνών, Τετάρτη 31 Οκτωβρίου 2018, Αρχείο Μπίας Παπαδοπούλου
- Πάρλας, Κώστας, «Ελληνικός Μήνας: Έναρξη και οι πρώτες διαπιστώσεις», *Το Βήμα*, 12/11/1975
- Πετρίτης, Πάνος (Παρουσίαση-μετάφραση), «13 Έλληνες καλλιτέχνες εκθέτουν στην Ιταλία», *Αντί*, τχ.100, Ιουν. 1978
- Προδρομίδης, Άρης και Προδρομίδα, Μαριάννα, «Για τις εικόνες που αναδύονται», *Εικαστικά*, τχ.17, Μάιος 1983
- Σολομών, Εσθήρ, «Τα μουσεία και η ανατροπή της εκθεσιακής τάξης: παιχνίδια με τις αξίες του Διαφωτισμού», Αναφορά | Αναπαράσταση, <https://www.academia.edu/1471036/>
- Σπανουδάκη, Μάρη, «Τρεις προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική» <https://www.hellenicdiaspora.org/home/άρθρο-για-την-έκθεση-τρεις-προτάσεις-γ>, 26/8/2019
- Spencer, Charles «Η σύγχρονη ελληνική τέχνη στο Λονδίνο», (μτφρ. Ιωάννα Ζερβού), *Σήμα*, τχ.3-4, 1976
- Στάμος, Π. (Επιμ./Σύνταξη), «Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου-Το Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής και η σημασία του για τη διάδοση και την ανάπτυξη της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα», Γερμανικό Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών, <http://invenio.lib.auth.gr/record/103563/files/arc-2008-41221.pdf>, 10/9/20
- Στεφανίδης, Μάνος: Σύντομο βιογραφικό <https://www.kastaniotis.com/author/529>, 5/2/2019
- Ελένη Σπανοπούλου: «Περιβάλλον και δράση: όταν το κοινό ενεργοποιείται “εικαστικά” στο Ζάππειο», *Μεσημβρινή*, 4/6/1981
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, «Ελληνική τέχνη στην Ολλανδία», *Εικαστικά*, τχ. 1, Ιαν. 1982
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, «Γιουγκοσλαβική τέχνη στην Εθνική Πινακοθήκη», *Η Καθημερινή*, 12/05/77
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, «Επισήμανση των γεγονότων στον εικαστικό χώρο 1976-1977», *Χρονικό* τχ.7, 1977
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, «7 καλλιτέχνες στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών», *Η Καθημερινή*, 15/2/76
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, «Ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες δημιουργούν το βιβλίο τους», *Η Καθημερινή*, 25/01/1980
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, http://www.costis.org/cv/spiliadi_veatriki.asp, 26/11/2018
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, «Πώς επέλεξαν τους 70 για τα *Europalia*» | Συνέντευξη με τον Α. Ξύδη, *Ελευθεροτυπία*, 2/6/1982
- Σπηλιάδη, Βεατρίκη, «Ένα νέο ταξίδι 7 καλλιτεχνών», *Ελευθεροτυπία*, 21/12/1983
- Στρούζα, Έφη, «Σημεία ερωτηματικά. Σημεία αναφοράς, Βενετία 1978. Έκθεση σύγχρονης ελληνικής τέχνης», *Θέματα χώρου και τεχνών*, τχ.10 / 1979

- Στρούζα, Έφη, «Για μια συνεπή σχέση τέχνης, ιδεολογίας και πολιτισμικής δραστηριότητας», *Εικαστικά*, τχ. 2, Φεβ. 1982
- Στρούζα, Έφη, «Εικόνες που αναδύονται, ξενοδοχείο Athenaum Intercontinental, Απρίλιος- Μάιος 1983», *Θέματα Χώρου και τεχνών*, τχ.15, 1984
- Τσιριμώκου, Λίζυ, Στο λεωφορείο της αριστεράς,
<https://www.tovima.gr/2008/11/24/booksideas/sto-lewforeio-tis-aristeras/>, 2/4/19
- Φερεντίνου, Έφη, «Ο υπερρεαλισμός του Εγγονόπουλου», *Ζυγός*, τχ.24, Ιαν-Φεβ. 1977
- Φωτιάδη, Εύα, «Ο επιμελητής εκθέσεων σύγχρονης τέχνης και ο «κανόνας» του δημιουργικού υποκειμένου», *Ιστορία της Τέχνης*, τχ. 1, Αθήνα futura, Χειμώνας 2013
- Χαραλαμπίδου, Βάνα, «Η εικαστική τέχνη δεν είναι μόνο τελάρο», *Θεσσαλονίκη*, 6/11/1982
- Χριστοφύλλου, Μάρθα, «Για το μουσείο σύγχρονης τέχνης», *Χρονικό '77*, τχ.7, 1977
- [χ.ό.], «Απεβίωσε ο Αλέξανδρος Ξύδης»,
<http://www.kathimerini.gr/200174/article/politismos/arxeio-politismoy/apeviwse-o-ale3andros3ydh5>, 5/11/2018
- [χ.ό.] «Για τον Χρήστο Ιωακείμιδη ανακοίνωση της ΑΙCΑ Ελλάς»,
<http://www.aicahellas.org/el/topic82/anakoinosi-tis-aica-ellas-gia-ton-christo-ioakeimidi/f7>, 7/6/20 -[χ.ό.], «Δράση στο χώρο από το Κέντρο Τέχνης Κορίνθου», *Η Αυγή*, 3/ 6/1981
- [χ.ό.], «Εικαστική επανάσταση στο Ζάππειο», *Μεσημβρινή*, 22/5/1981
- [χ.ό.], «Έλληνες καλλιτέχνες σε διεθνείς εκδηλώσεις», *Το Βήμα*, 23/3/1977
- [χ.ό.], «Έλληνες καλλιτέχνες σε διεθνή έκθεση», *Η Αυγή*, 23/3/1977
- [χ.ό.], «Έλληνες καλλιτέχνες σε διεθνή έκθεση», *Η Αυγή*, 23/3/1977
- [χ.ό.], «Έλληνες καλλιτέχνες σε διεθνείς εκδηλώσεις», *Το Βήμα*, 23/3/1977
- [χ.ό.], «Η ελληνική τέχνη στα EUROPALIA '82, *Εικαστικά*, τχ.6 Ιούν.1982
- [χ.ό.], «Ελληνικό Φεστιβάλ άρεσε στην Ολλανδία», *Η Βραδυνή*, 19/11/1981
- [χ.ό.], «Έλληνες τεχνοκритικοί-Να διερευνήσουμε τα προβλήματα της σύγχρονης τέχνης», *Τα Νέα*, 22/5/1981
- [χ.ό.], «EUROPALIA '82: Η Ελληνική Τέχνη Σήμερα», *Εικαστικά*, Ιουλ.-Αύγ. 1982
- [χ.ό.], «Εικόνες που αναδύονται», *Η Καθημερινή*, 30/9/1982
- [χ.ό.], «Η πολιτιστική ταυτότητα της Ελλάδας στα Europalia», *Έθνος*, 5/5/1982
- [χ.ό.], «Η Ελλάδα κατακτά τις Βρυξέλλες», *Το Βήμα της Κυριακής*, 26/9/1982
- [χ.ό.], «Θεατρικά στοιχεία των έργων αγγίζουν το κοινό. Περιβάλλον και Δράση στο Ζάππειο», *Η Καθημερινή*, 2/06/1981
- [χ.ό.], «Κάτι άλλο στο Ζάππειο», *Ελευθεροτυπία*, 22/5/1981
- [χ.ό.], «Ομαδική έκθεση στο Ζάππειο», *Η Βραδυνή*, 22/5/1981
- [χ.ό.], «Οι επίσημες ελληνικές συμμετοχές στα Europalia», *Τα Νέα*, 4/6/1982
- [χ.ό.], «Περιβάλλον-Δράση: Τάσεις της τέχνης», *Η Αυγή*, 22/5/1981
- [χ.ό.], «Περιβάλλον-Δράση, Τάσεις της νεοελληνικής τέχνης σήμερα», *Χρονικό '81-'82*
- [χ.ό.], «Ποιοι θα εκπροσωπήσουν την Ελλάδα στα Europalia 1982 στο Βέλγιο», *Βραδυνή*, 3/6/1982
- [χ.ό.], «Χάπενινγκ στο Ζάππειο», *Τα Νέα*, 3/6/1981
- [χ.ό.], «Οι επισκέπτες στα Europalia», *Εικαστικά*, τχ.16 Απρ. 1983
- [χ.ό.], «7 καλλιτέχνες: ένα νέο ταξίδι στην Πύλη Αμμόχωστου», *Αλήθεια*, 4/12/1983
- [χ.ό.], «Οι τελευταίες τάσεις στην Ελληνική τέχνη», *Φιλελεύθερος*, 4/12/1983
- [χ.ό.], *Η Αυγή*, 14/4/1983
- [χ.ό.] «Ένα νέο ταξίδι στην Πόρτα της Αμμόχωστου», *Κήρυκας*, 4/12/1983
- [χ.ό.], «Επτά Έλληνες καλλιτέχνες μας οδηγούν σε ένα νέο ταξίδι», Λάμπρος Κεφαλληνός, *Ενημέρωση*, τ.26, Δεκ.1983
- [χ.ό.], «Εικόνες που αναδύονται», *Οι ώρες*, 3/4/1983
- [χ.ό.], «Ένα νέο ταξίδι στην Πόρτα της Αμμόχωστου», *Κήρυκας*, 4/12/1983
- [χ.ό.], «Ένα νέο ταξίδι-μοντέρνα τέχνη στ' αρχαίο τείχος», *Τα Νέα (Λευκωσία)*, 4/12/1983

- [χ.ό], «Επισημάνσεις στη δεκαετία», *Χρονικό '79*, 1979
- [χ.ό.], «ΣΤΗΝ ΥΔΡΑ / Εκδήλωση για την τεχνοκριτικό Μαρία Κοτζαμάνη», *Η Αυγή*, 30/05/14
https://www.avgi.gr/tehnos/98987_ekdilosi-gia-tin-tehnokritiko-maria-kotzamani, 17/5/21

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alberro, Alexander, Stimson, Blake (Επιμ.), *Institutional critique: an anthology of artist's writings*, Κέμπριτζ, MIT Press, 2009
- Greenberg R., Ferguson B. και Nairne S. (Επιμ.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Λονδίνο, 1996
- Haskel, Franz, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Heaven and London, Yale University Press, 2000
- O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube*, Λονδίνο, University of California press, 1999
- O' Neil, Paul, *The Culture of Curating and the Curating of Culture (s)*, Paul O' Neil, *The Culture of Curating, The Curating of Culture(s)*, Κέμπριτζ, The MIT Press, 2012
- Obrist, Hans Ulrich, *A Brief history of curating*, Ζυρίχη, JRP \ Ringier & Les Presses Du Reel, 2011
- Rand, Steven, Kouris, Heather (Επιμ.), Apex Art C.P. (Gallery), *Cautionary Tales: critical curating*, New York: Apexart, 2007
- Rugg, Judith & Sedgwick Michèle, (Επιμ.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Σικάγο, Gutenberg Press, 2007
- Schubert, Karsten, *The Curator's Egg, The Evolution of the museum concept from French Revolution to the present day*, Ridinghouse, United States, 2016

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ ΆΡΘΡΑ

- Airault, Damien "Science-Fiction: Harald Szeemann et l'imaginaire SF", *Images-revues*, 14/2017
<https://journals.openedition.org/imagesrevues/4032?lang=en&fbclid=IwAR0iujuGcNmzgPmtAsOejp4HJwomvtMHIk9bp9vvOWAMe68pKQHWly28>, 7/6/20
- Biryukova, Maria, "Reconsidering the exhibition: When attitudes become form curated by Harald Szeemann: form versus anti-form in contemporary art", *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol.9, 2017
- Cohn, Terri, When Attitudes Became Form Become Attitudes
https://www.artpractical.com/review/when_attitudes_became_form_cohn/ 25/05/21
- Crimp, Douglas, "The_Art_of_Exhibition",
https://www.academia.edu/5756652/The_Art_of_Exhibition, 1/9/2018
- Demsey, Amy Styles, *Schools and Movements*, London Thames & Hudson, 2011
- Ekow Eshun, "Ways of Curating by Hans Ulrich Obrist, book review: Entertaining explanation of why curating is vital part of arts today" <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/ways-of-curating-by-hans-ulrich-obrist-book-review-entertaining-explanation-of-why-curating-is-vital-9189753.html> , 28/10/2018
- Filipovic, Elena "The global white cube", On Curating.org, Issue 22, Απρίλιος 2014 <https://www.on-curating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html#.X8kAh71R3cs> 25/10/20
- Fowle, Kate "Who cares? Understanding the Role of the Curator Today", στο Steven Rand, Heather Kouris, Apex Art C.P. (Gallery), *Cautionary Tales: critical curating*, New York: Apexart, 2007,
<https://docplayer.net/29892413Kate-fowle-who-cares-understanding-the-role-of-the-curator-todaycautionary-tales-kate-fowle.html>, 10/5/20
- Dorothy, Richter, "A brief outline of the history of exhibition making",
On Curating.org, Issue #06/10:1,2,3, Thinking about exhibitions/
https://www.oncurating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue6.pdf ,
27/10/20

- Plagens, Peter, "557,087: SEATTLE", Artforum, <https://www.artforum.com/print/196909/557-087seattle-36466> 6/7/20
- Dorothee, Richter και Barnaby Drabble, "Curating critique: An Introduction" Issue 09/11:, *ON Curating.org*,
https://www.academia.edu/30812786/CURATING_CRITIQUE_whole_issue_oncurating_issue_0911_pdf 10/11/20
- Dorothee, Richter, "Artists and Curators as Authors- Competitors, Collaborators, or Team-workers?", στο "On artistic and curatorial authorship", *On Curating.org*, Issue 19, Ιούν. 2013,
https://www.oncurating.org/issue-19-reader/artists-and-curators-as-authors-competitors-collaborators-or-teamworkers.html#.X70QA_VR3cs 24/10/20
- Handout Harald Szeemann, Kunsthalle Dusseldorf,
https://www.kunsthalleduesseldorf.de/media/handout_english_1.pdf 15/11/20
- Wilkinson, Helen, "Learning from the history of curationship",
<http://www.artandscienceofcuration.org.uk/learning-from-the-history-of-curatorship/>, 4/11/18
- Harald Szeemann, Biography: <https://peoplepill.com/people/harald-szeemann> 7/6/20
- [χ.ό.], Live in your Head When Attitudes Became Form Become Attitudes
<http://archive.wattis.org/exhibitions/when-attitudes-became-form-become-attitudes> 29/5/21

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Αληθινός, Δημήτρης, γράμμα στην Έφη Στρούζα μετά τον θάνατό της: <http://parathyro.politis.com.cy/2019/04/efi-strouza-ena-neo-taksidi/> 26/8/2019
- Βαροπούλου, Ελένη, Βιογραφικό σημείωμα: <https://bibliography.gr/authors/elenh-baropoulou> και http://www.biblionet.gr/author/16044/Eleni_Varopoulou 20/10/2019
- Ζάππειον Μέγαρον, Ιστορία, <https://www.zappeion.gr/el/o-θeσμός-των-ολυμπίων.html>, 15/9/19
- Ιστορία του Πανεπιστημίου: <https://www.panteion.gr/el/2012-11-29-23-20-41/2016-06-22-18-1314> 1/9/2019
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μαρίνα Βιογραφικό, Αρχείο ΕΠΜΑΣ, <https://www.nationalgallery.gr/el/tomouseio/dieuthuntria/biographiko.html>, 17/5/21
- Πετρής-Σίμος, Γιώργος (1916-1997), Βιογραφικό, Βιβλιοθήκη & Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Κρήτης <https://www.lib.uoc.gr/info/absrv/rare/ab/ag/extra-1182432890-7891283699.tkl>, 17/5/21
- Ηλιοπούλου-Ρογκάν, Ντόρα Βιογραφικό: http://www.biblionet.gr/author/7411/Ντόρα_Ηλιοπούλου_-_Ρογκάν 26/12/2019
https://europalia.eu/en/historique/history_18.html#h-1982 25/11/18 | https://europalia.eu/en/texte/how-it-works_84.html 25/11/18 | <http://www.ggk.gov.gr/?p=1283> 28/11/2019 | <http://www.kathimerini.gr/200174/article/politismos/arxeio-politismoy/apeviwse-o-ale3andros3ydhs>, 2/4/19

ΨΗΦΙΑΚΗ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑ ΙΣΕΤ:

Βιογραφικό Βεατρίκης Σπηλιάδη: <http://dp.iset.gr/author/view.html?id=2794>

ΨΗΦΙΑΚΗ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑ ΒΛΟΔ:

- Ματθιόπουλος, Ευγένιος, «Έλληνες κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης στο Παρίσι, 1945-1975 -Εισαγωγή», <https://www.blod.gr/lectures/ellines-kritiko-i-ka-i-istoriko-i-tis-tehnis-sto-parisi-1945-1975-eisagogi/> 7/6/20
- Μαυρομαμάτης, Εμμανουήλ, Καρκαγιάννη-Καραμπελιά Βάσια, Τσίκουτα-Δειϊμέζη Λίνα, «Τα σπουδαστικά χρόνια στο Παρίσι (1960 – 1970) και οι τάσεις στην τεχνοκριτική και τη θεωρία της τέχνης», Διοργάνωση: Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών (ΕΦΑ) σε συνεργασία με το Μουσείο Μπενάκη και το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών-ΙΤΕ, <https://www.blod.gr/lectures/ta-spoudastika-hronia-sto-parisi-1960-1970-ka-i-o-i-taseis-stin-tehnokritiki-ka-i-ti-theoria-tis-tehnis/> 20/12/18
- Σταφυλάκης, Κωστής, «Δεν θα επιτρέψω»: Αμφιροπίες του ιδιωτικού στην εγχώρια εικαστική δράση της δεκαετίας του 1980», <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=3766> 17/4/18
- Στρούζα, Έφη, <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewspeaker.aspx?SpeakerID=398> 27/9/18
- Στρούζα, Έφη, Βιογραφικά στοιχεία: <https://www.blod.gr/speakers/strouza-efi/>
- Πανδή, Τίνα, «Η θεωρητική διαμόρφωση της ομάδας Διαδικασίες / Συστήματα (1975-1976) και ο γαλλικός τεχνοκριτικός λόγος γύρω στα 1970», <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=1629> 28/10/18

ΒΙΝΤΕΟ

Βίντεο από την έκθεση Διαδικασίες / Συστήματα:

John Zounis, <https://www.youtube.com/watch?v=khBek41un64&feature=share>

Αίθουσα Τέχνης Αθηνών Γλύκωνος 4 Δεξαμενή 19/2/1976 - 19/3/1976

(λήψη super8 - Αλέκος Ζούνης , μοντάζ - Γιάννης Ζούνης)

Μαυρομμάτης Εμμανουήλ, Βάσια Καρκαγιάννη-Καραμπελιά, Τσίκουτα-Δειμέζη Λίνα, «Τα σπουδαστικά χρόνια στο Παρίσι (1960 – 1970) και οι τάσεις στην τεχνοκριτική και τη θεωρία της τέχνης», Διοργάνωση: Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών (EFA) σε συνεργασία με το Μουσείο Μπενάκη και το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών-ΙΤΕ,

Blod: <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=1631> , 26/12/2019

ΤΕΚΜΗΡΙΑ

-Επιστολή προς τον Δημήτρη Παπαστάμο 29/3/1980, Αρ. πρωτ.7/ΕΞ/80, (Αρχείο ΑΙCΑ HELLAS) και Επιστολή Δημήτριου Παπαστάμου προς Ένωση Ελλήνων Τεχνοκριτικών, 2/5/1980, Αρ. πρωτ. 15/ΕΙΣ/80 (Αρχείο ΑΙCΑ HELLAS)

ΑΡΧΕΙΑ

-Αρχείο Βιβλιοθήκης Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

-Αλέξανδρος Γ. Ξύδης (Λίβερπουλ 1917- Αθήνα 2004), Αρχείο της περιόδου 1850- 1995, ΑΣΚΙ, <http://www.askiweb.eu/images/prosopika%20arxia%20ka%20syloges/Xydis.pdf> 7/7/19

-Αρχείο Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης-Ελληνικό Τμήμα: Aica Hellas

-Αρχείο Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης

-Αρχείο Εθνικής Πινακοθήκης | Αρχείο εκθέσεων ΕΠΜΑΣ

-Αρχείο Τώνη Π. Σπητέρη, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών ΑΠΘ

-Αρχείο Μουσείου Ελληνικού Πολιτισμού/ Μουσείο Μπενάκη

-Ιδιωτικό Αρχείο Δημήτρη Αληθινού

-Ιδιωτικό Αρχείο Διοχάντης Λουμίδη

-Ιδιωτικό Αρχείο Εμμανουήλ Μαυρομμάτη

-Ιδιωτικό Αρχείο Μπίας Παπαδοπούλου

-Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ΙΣΕΤ)

-Μουσική Βιβλιοθήκη Μεγάρου Μουσικής Λίλιαν Βουδούρη

-Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών / Κέντρο Πληροφόρησης Πανεπιστημίου Κρήτης

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Αληθινός Δημήτρης, Δημακοπούλου Τζούλια, Λουμίδη Διοχάντη, Καμπουρίδης Χάρης, Κατζουράκης Μιχάλης, Μαρίνος Χριστόφορος, Μαυρομμάτης Εμμανουήλ, Παπαδοπούλου Μπία

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η έρευνα για τον εντοπισμό και την επιλογή διεξήχθη κατά κύριο λόγο μέσα από τη μελέτη πρωτογενούς υλικού, με αποτέλεσμα η διαχείρισή του να γίνεται συχνά δύσκολη στο επίπεδο μιας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας. Θα ήθελα λοιπόν να ευχαριστήσω από καρδιάς όλες και όλους όσοι βοήθησαν να ολοκληρωθεί αυτό το πόνημα.

Καταρχάς, τις καθηγήτριές μου Ντέλια Τζωρτζάκη και Ειρήνη Γερογιάννη, όπως και τον καθηγητή μου Νίκο Δασκαλοθανάση για την καθοδήγηση, τις συζητήσεις και τις πολύτιμες συμβουλές τους.

Ιδιαίτερως πολύτιμη ήταν η συμβολή της εικαστικού Διοχάντης Λουμίδη, με το πλούσιο υλικό του προσωπικού της αρχείου, που μου πρόσφερε πολύ γενναϊόδωρα.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω όσες και όσους δέχτηκαν να μου παραχωρήσουν μια συνέντευξη βοηθώντας να προχωρήσει αυτή η έρευνα, όπως η Τζούλια Δημακοπούλου και το ΙΣΕΤ, ο Χριστόφορος Μαρίνος, η Μπία Παπαδοπούλου, ο Εμμανουήλ Μαυρομάτης, ο Μιχάλης Κατζουράκης, ο Δημήτρης Αληθινός.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαιτέρως τους κοντινούς μου ανθρώπους, όπως οι γονείς μου που στήριξαν αυτήν την προσπάθεια, τη φίλη και συνάδελφο Άλκηστις Κοντοπούπουλου, όπως και τη φίλη Μίνα Καρατζά για τις συζητήσεις και τις συμβουλές τους, τον φίλο και συνάδελφο Γιάννη Καραδήμα που φύτευε πάντα έναν σπόρο αμφιβολίας, όπως και τον Κωστή Καλαποθάκη για τις παρατηρήσεις και τον χρόνο που αφιέρωσε διαβάζοντας τα κεφάλαια της παρούσας εργασίας.