

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ- ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΒΛΑΧΑΚΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Δέδος Ζήκος

ΘΕΜΑ: ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ

ΧΡΟΝΗΣ ΜΠΟΤΣΟΓΛΟΥ

ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΑΤΖΟΥΡΑΚΗΣ

ΑΘΗΝΑ 11-1-2013



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΔΩΡΕΑ:.....*Συγγράμμα*.....
ΑΡ. ΠΩ:.....*10233/2003*.....

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

026000345300



Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ομάδα. Η ελληνική και η παγκόσμια πραγματικότητα	5
1.1. Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες	5
1.2. Οι καλλιτεχνικές συνθήκες	8
1.3. Η εγκατάλειψη της Ελληνικότητας. Προς τον παγκόσμιο Νέο Ρεαλισμό	10
1.4. Η υποδοχή	16
1.5. Η διάλυση της Ομάδας	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ψυχοπαίδης, Μπότσογλου, Κατζουράκης : η εποχή του Νέου Ρεαλισμού	27
2.1. Ορισμένα απαραίτητα σχόλια	27
2.2. ΓΙΑΝΝΗΣ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ	28
ΑΘΗΝΑ	29
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ	31
ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ	32
2.3. ΧΡΟΝΗΣ ΜΠΟΤΣΟΓΛΟΥ	41
ΑΘΗΝΑ	41
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ	42
ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΗ ΜΠΟΤΣΟΓΛΟΥ	43
2.4. ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΑΤΖΟΥΡΑΚΗΣ	52
ΑΘΗΝΑ	52
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ	54
ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΥΡΙΑΚΟΥ ΚΑΤΖΟΥΡΑΚΗ	54
2.5 ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΣΧΟΛΙΑ	57
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	61
Βιογραφικά στοιχεία	63
ΓΙΑΝΝΗΣ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ	63
ΧΡΟΝΗΣ ΜΠΟΤΣΟΓΛΟΥ	67
ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΑΤΖΟΥΡΑΚΗΣ	71
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ	75
ΕΙΚΟΝΕΣ	81



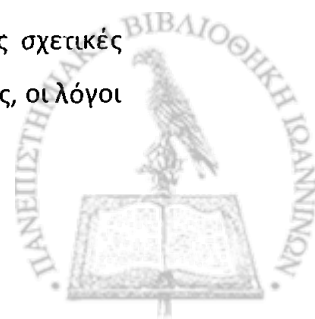
ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η φιλοσοφική προσέγγιση της τέχνης του νεορεαλισμού εντάσσεται σε ένα γενικότερο κλίμα, τόσο καλλιτεχνικό όσο και πολιτικό, αυτό του Κριτικού Ρεαλισμού. Στην νεοελληνική τέχνη κυριότεροι εκπρόσωποι του είδους παρουσιάζονται τα μέλη της ομάδας 'Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές' η οποία έδρασε για το περιορισμένο χρονικό διάστημα μεταξύ του 1971 και του 1973. Το γεγονός ότι ως ομάδα γνώρισε περιορισμένη διάρκεια, δεν συνεπάγεται ότι τα ρεαλιστικά στοιχεία στη ζωγραφική των μελών της εξέλιπαν στη συνέχεια, χωρίς να παραγνωρίζεται βέβαια η εξέλιξη που είχαν ως άνθρωποι της τέχνης και ως προσωπικότητες. Αυτό βέβαια δεν συνεπάγεται ότι την συγκεκριμένη περίοδο ήταν οι μόνοι καλλιτέχνες με νεορεαλιστική ιδεολογία και έργο. Άλλοι καλλιτέχνες εκτός ομάδας έδρασαν και εκφράστηκαν νεορεαλιστικά στον ελλαδικό χώρο. Αλλά όλα αυτά θα συζητηθούν στη συνέχεια.

Σ' αυτή την μελέτη, θα ασχοληθούμε με τρεις καλλιτέχνες, μέλη της ομάδας 'Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές' τους Γιάννη Ψυχοπαίδη, Χρόνη Μπότσογλου και Κυριάκο Κατζουράκη.

Είναι μεγάλη τύχη όταν υπάρχει η δυνατότητα για προσέγγιση των ανθρώπων της τέχνης όχι μόνο μέσα από το έργο τους στον καμβά ή σε όποιο άλλο μέσο εκδήλωσαν τους πειραματισμούς και τις αναζητήσεις τους, αλλά και από τα δικά τους λόγια, που γνώρισαν το φως της δημοσίευσης στο χαρτί. Για τους δύο τουλάχιστον από αυτούς, τον Χρόνη Μπότσογλου και τον Γιάννη Ψυχοπαίδη οι σχετικές μας δυνατότητες είναι πολλές, ιδιαίτερα μάλιστα για τον πρώτο, που σε εκτενή κείμενά του μας μυεί στην τέχνη και τις αντιλήψεις του. Και βέβαια, ο εξοπλισμός μας στο πεδίο της έρευνας με ήδη εκπονημένες μελέτες επάνω στο θέμα μας, αν και μετρημένες στα δάχτυλα του ενός χεριού, παρέχει κάποια ασφάλεια, με όση βέβαια υποκειμενικότητα μπορούν να περιέχουν οι ερμηνείες περί τέχνης, ή με όση δυνατότητα ενδεχομένως έχουν οι ίδιοι οι ζωγράφοι να εξηγήσουν – εάν τους ενδιαφέρει να το κάνουν – το ίδιο το έργο τους. Κυριότερη και σημαντική πηγή για το γενικό πλαίσιο λειτουργίας της ομάδας αλλά και των καλλιτεχνών ξεχωριστά υπήρξε η μελέτη της Π. Κουνενάκη, πάνω στην οποία βασίστηκε η εκπόνηση της συγκεκριμένης μελέτης, χωρίς βέβαια να παραλείπονται οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, καθώς και άλλοι πολλοί συγγραφείς και κριτικοί τέχνης όπως θα αναφερθεί στη συνέχεια.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα σχολιαστούν οι κοινωνικοπολιτικές και καλλιτεχνικές συνθήκες της εποχής, η ένταξη των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών στις παγκόσμιες σχετικές εξελίξεις της τέχνης, η υποδοχή τους από το ελληνικό κοινό και τον Τύπο, και τέλος, οι λόγοι



διάλυσης της ομάδας τους. Θα ακολουθήσει το κυρίως κεφάλαιο με τις ξεχωριστές αναφορές στον καθένα από τους τρεις προαναφερθέντες ζωγράφους, με βασικά στοιχεία για το έργο τους και τις αντιλήψεις τους περί τέχνης. Η εργασία θα ολοκληρωθεί με την προσπάθεια γίνουν ορισμένες συγκρίσεις μεταξύ τους, ενώ θα συμπεριληφθεί μια σύνοψη του μετέπειτα έργου τους υπο μορφή βιογραφικών στοιχείων, ώστε να διαπιστωθούν αν παρέμειναν ρεαλιστές δια βίου ή απορροφήθηκαν από τις σειρήνες άλλων εκφραστικών τρόπων.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ομάδα

Η ελληνική και η παγκόσμια πραγματικότητα

1.1. Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες

Το γενικό πλαίσιο δράσης της ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών οριοθετεί η Π. Κουνενάκη¹ με πέντε ονόματα ιδρυτών και τη συγκεκριμένη έκθεση ζωγραφικής χάρη στην οποία έδωσαν για πρώτη φορά το στίγμα τους: τα τρία ονόματα που αναφέρθηκαν στον πρόλόγό μας, Κατζουράκης, Μπότσογλου και Ψυχοπαίδης, μαζί με τους Γιάννη Βαλαβανίδη και Κλεοπάτρα Δίγκα, εξέθεσαν τον Μάρτιο του 1972 από κοινού τα έργα τους στο Εργαστήρι Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε. Επρόκειτο για ρεαλιστικές και με κριτική διάθεση απεικονίσεις της περιβάλλουσας πραγματικότητας, με τις ιδιαιτερότητες που τη χαρακτήριζαν την εποχή εκείνη και υπό το πρίσμα πέντε νέων ζωγράφων στα πρώτα τους χρόνια μετά τις σπουδές τους στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Μια δεύτερη έκθεση ορόσημο ακολούθησε τον Απρίλιο του 1973 στη γκαλερί «Κοχλίας» του Κώστα Λαχά στη Θεσσαλονίκη.

Ο Τσουκαλάς², αναφερόμενος στην πολιτικά προβληματική για την Ελλάδα αυτή εποχή, μας μεταφέρει μια εικόνα ενδεικτική για τους προβληματισμούς που διακατείχαν τους ανθρώπους της τέχνης στη δεκαετία του 1970. Εκτός από τα παγκόσμιας σημασίας ιστορικά γεγονότα, όπως ο Μάης του '68, το Βιετνάμ, ή η Άνοιξη της Πράγας, τονίζει ότι την καλλιτεχνική σκέψη επηρέασε τότε μια γενικότερη νοηματική και καλλιτεχνική έκρηξη, που απαιτήσε από τους ταγούς της τέχνης *«τη στράτευση στα όποια τεκταινόμενα, τη συμμετοχή, την άρνηση των κατεστημένων ισορροπιών, την αλλαγή ζωής, την επανεξέταση των στάσεων και των αξιών, την άρνηση της απόλυτης προσαρμοστικότητας στη λεγόμενη πραγματικότητα»*.

Στο κλίμα αυτό φαίνεται ότι αποφάσισαν να δράσουν οι πέντε καλλιτέχνες της Ομάδας (θα τους αναφέρουμε συχνά ως «Πέντε»), μέρος από το έργο των οποίων την εποχή εκείνη μας έδωσε την εντύπωση, όταν το προσεγγίσαμε, φωτογραφιών που δεν

¹ Κουνενάκη 1988: 11-13

² Τσουκαλάς 2005: 11



μπορούσαν οι ίδιοι να τραβήξουν, όχι επειδή δεν ήταν μπροστά στα γεγονότα, αλλά επειδή οι πρωταγωνιστές τους δεν θα επέτρεπαν την αυτοέκθεσή τους μέσα από οποιοδήποτε καλλιτεχνικό μέσο. Επιβεβαιώσαμε την εντύπωση αυτή χάρη στο σχόλιο ότι στο έργο τους επιστράτευσαν σύμβολα της καθημερινής μυθολογίας, όπως τα άντλησαν από τον Τύπο, τον κινηματογράφο και τη διαφήμιση, ώστε να κριτικάρουν τις κοινωνικές δομές που είχαν αποκρυσταλλωθεί στην Ελλάδα ήδη από τη δεκαετία του 1960³.

Την προσέγγιση των πέντε Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών σαφώς επηρέασε η πολιτική κατάσταση. Όφειλαν να πάρουν θέση απέναντι στα πολιτικά δρώμενα στην Ελλάδα, που υπό καθεστώς δικτατορίας έβλεπε κάθε ανανεωτική κοινωνική και πολιτιστική διαδικασία να τερματίζεται ατελέσφορα. Η ανακοπή της καλλιτεχνικής κυρίως εξέλιξης εξαιτίας της Δικτατορίας συνοψίζεται θαυμάσια σε ένα άρθρο της Μ. Χριστοφύλλου στην εφημερίδα *Καθημερινή*, με τις εξής φράσεις:

«Οι καλλιτέχνες της γενιάς του '60 και οι νεότεροι του '70 κινούνταν παράλληλα, αν και από διαφορετικούς δρόμους, προς μια αναθεώρηση της αισθητικής και κοινωνικής λειτουργίας της τέχνης, ακολουθώντας, ως προς αυτό, τις ανησυχίες των δυτικών ομοτέχνων τους. Μερικές φορές οι ιδέες τους συγκρούονταν με τις απόψεις της παλιότερης γενιάς, η οποία υπεράσπιζε τις δικές της ώριμες και δοκιμασμένες ποιότητες. Στο σύνολό της η κατάσταση της ελληνικής τέχνης λίγο πριν από τον Απρίλιο του 1967 έδινε την εικόνα ενός γόνιμου αναβρασμού. Τίποτα δεν απέκλειε τις αισιόδοξες προοπτικές. Η επέμβαση των συνταγματαρχών ανέκοψε αυτήν την ελπιδοφόρα πορεία, για μικρό χρονικό διάστημα, ευτυχώς»⁴.

Στην κατάσταση αυτή οι δημιουργοί έργων τέχνης είχαν αρχικά αντιδράσει με μποϊκοτάζ, άρνηση δηλαδή έκθεσης έργων τους, που είχε διάρκεια δύο περίπου χρόνων, έως τον Μάιο του 1969⁵. Ωστόσο υπήρχαν οι φωνές που ήθελαν τους καλλιτέχνες και τους πνευματικούς ανθρώπους γενικότερα να λάβουν ενεργό θέση απέναντι στα γεγονότα, ως τα πιο ευαίσθητοποιημένα άτομα της κοινωνίας, που όφειλαν να εκφράσουν ανοιχτά τη διαμαρτυρία τους⁶. Η έκθεση έργων του Βλάσση Κανιάρη στη «Νέα Γκαλερί» στο Κολωνάκι, αποτέλεσε ένα είδος επαναδραστηριοποίησης στο χώρο της εικαστικής δημιουργίας, που πλέον χαρακτηριζόταν από έργα αντιστασιακού χαρακτήρα⁷. Ενδεικτικό παράδειγμα της

³ Κουνενάκη, 1988: 12

⁴ Χριστοφύλλου, 2005, στο www.kathimerini.gr, πρόσβαση στις 6.7.2010

⁵ Κουνενάκη, 1988: 23-24

⁶ Ganiti, 2009: 4

⁷ Κουνενάκη, 1988: 24



τολμηρής παρέμβασης του καλλιτέχνη ήταν ο συνδυασμός του κόκκινου γαρύφαλλου με τον λευκό γύψο, από τον οποίο φυόταν το άνθος, ενώ και άλλες εκθέσεις ασφαλώς θα είχαν ενοχλήσει πολύ τους στρατιωτικούς: η Μαρία Καραβέλλα, για παράδειγμα, παρουσίασε, δύο εκθέσεις (1970 και 1971) με κύριο θέμα τους τις φυλακές και ανακρίσεις, μέσω της αναπαράστασης ανθρώπων σε κελιά⁸, η δεύτερη από τις οποίες κατέβηκε την επόμενη ημέρα των εγκαινίων της⁹. Στην ακόμα πιο δραστική αυτή δεύτερη έκθεσή της, η Καραβέλλα χρησιμοποίησε σε τρισδιάστατο περιβάλλον ένα κλουβί στο κέντρο της γκαλερί, ομοιώματα ανθρώπων πεσμένα στο πάτωμα και επιγραφές από κόκκινο χρώμα με τις λέξεις Ελευθερία και Βοήθεια στους εξωτερικούς τοίχους¹⁰.

Στο πολιτικό αυτό πλαίσιο, που βέβαια περιλαμβάνει και άλλες περιπτώσεις καλλιτεχνών οι οποίοι αντέδρασαν στη Δικτατορία και πολεμήθηκαν από αυτή, έδρασαν οι πέντε Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές, αν και φαίνεται ότι υπήρξαν και άλλα ονόματα που χρησιμοποίησαν τη ρεαλιστική απόδοση ως μορφή διαμαρτυρίας την εποχή εκείνη. Ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τολμηρής έκφρασης και άμεσης καταστολής της αποτελεί το έργο του Ηλία Δεκουλάκου, η αντιδικτατορική σειρά του οποίου δεν επρόκειτο να εγκαινιασθεί στην αίθουσα τέχνης του Χίλτον, όπου προετοιμαζόταν αρχικά να φιλοξενηθεί, καθώς η έκθεση έκλεισε λόγω της διαμαρτυρίας μιας δασκάλας η οποία επικαλέσθηκε, προφανώς την ώρα των προετοιμασιών, προσβολή της δημόσιας αιδούς¹¹. Η αίθουσα τέχνης του Χίλτον αποφάσισε τότε την αναστολή για ένα διάστημα των εκθέσεων, αν και μάλλον η εξέλιξη αυτή οδήγησε σε οριστικό κλείσιμό της. Είναι άξιο απορίας ένα σχόλιο σχετικά με το συγκεκριμένο περιστατικό. Αναφέρεται ότι το καθεστώς λογόκρινε την έκθεση για λάθος λόγους, χωρίς να κατορθώσει να διαγνώσει το πραγματικό νόημα των έργων¹².

- Οι Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές, όταν έδωσαν ως ομάδα το στίγμα τους το 1972, φαίνεται ότι βρίσκονταν ήδη επάνω σε έναν δρόμο κοινωνικοπολιτικής συνειδητοποίησης, με έναρξη από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του '60 και με τις ρεαλιστικές τάσεις να συγκεκριμενοποιούν ήδη το έργο τους. Χωρά ενδεχομένως στην επόμενη ενότητα περί καλλιτεχνικών συνθηκών το παρακάτω σχόλιο, ωστόσο το παραθέτουμε εδώ, καθώς βρίσκουμε έντονα πολιτικοποιημένη την άποψη ότι η τέχνη, όπως εκδηλωνόταν πριν τις αρχές

⁸ Χριστοφιλόγλου, 2005, στο www.kathimerini.gr, πρόσβαση στις 6.7.2010

⁹ Κουνενάκη, 1988: 26

¹⁰ Ganiti, 2009: 5

¹¹ Κουνενάκη, 1988: 26

¹² Ganiti 2009: 6



της δεκαετίας του '70 δεν επιτελούσε, κατ' εκείνους, το σκοπό της ως όπλου, καθώς ήταν αποκομμένη από τις κοινωνικές διεργασίες. Ανάμεσα στις οποίες συγκαταλεγόταν ο άκρατος καταναλωτισμός, η αντίδραση κατά του οποίου ισοδυναμούσε με έντονη κριτική των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας και Ενημέρωσης, που βέβαια αναπαρήγαγαν την κρατούσα ιδεολογία¹³.

Μερικά δικά τους λόγια μας εξηγούν τις προθέσεις τους την εποχή εκείνη, ωστόσο με κάθε κίνδυνο που ενέχει η αναφορά σε γεγονότα που συντελέστηκαν ακόμα και δύο δεκαετίες πριν από τον μετέπειτα σχολιασμό τους. Ο Γιάννης Βαλαβανίδης μιλά για τον κοινό τους στόχο, την αναζήτηση μιας πολιτικοποιημένης ζωγραφικής, παραστατικής, που θα μετέφερε μηνύματα. Η Κλεοπάτρα Δίγκα αισθάνεται ότι ο ρόλος τους ήταν να συμβάλουν στον επαναπροσδιορισμό του μέλλοντος, σε μια εποχή αισιοδοξίας για τον ερχομό μιας δικαιότερης καθημερινότητας. Επίσης, στην εγκατάλειψη ενός κακού προγόνου, της Ελληνικότητας και στη μετατροπή του Διαλεκτικού Υλισμού σε ζωγραφική. «Τα έργα μας» συμπληρώνει «αναρωτιόντουσαν για την κοινωνία και το ρόλο του καλλιτέχνη μέσα στον κοινωνικό χώρο». Ο Κυριάκος Κατζουράκης αναφέρεται σαφώς σε πολιτική στάση, με την κριτική απέναντι στην κοινωνία και τα προβλήματά της, αλλά και τη διαπαιδαγώγηση μέσω της τέχνης, τόσο του κοινού όσο και την προσωπική τους. Μια άλλη οπτική γωνία, ωστόσο, εκφράζει ο Χρόνης Μπότσογλου, που τονίζει ότι το δικό του κύριο αίτημα ήταν πλαστικό και όχι πολιτικό, ενώ όλοι τους επεδίωκαν έναν αυτοπροσδιορισμό, που προφανώς προκαλούσε αντιφάσεις λόγων και έργων, με εμφανές αποτέλεσμα στη βιωσιμότητα της ομάδας¹⁴.

Βέβαια οι προθέσεις αυτές δεν ήταν εύκολο να υλοποιηθούν μέσα σε ένα κλίμα πολιτικής βιαιότητας και τρομοκρατίας. Οι προσπάθειες να εκτεθούν τα έργα της Ομάδας σε κάποιες αίθουσες τέχνης φαίνεται ότι δεν ευδοκίμησαν, ενώ ο χώρος που τελικά τους δέχτηκε ήταν ουδέτερος: το Γερμανικό Ινστιτούτο Γκαίτε, όπου η ανάρτηση στους τοίχους πινάκων με πρόσωπα που παρέπεμπαν σε υπαρκτές φιγούρες θα μπορούσε να είναι ανεκτή. Η παρουσία του Γιοχάνες Βάισερτ ως πολιτιστικού ακολούθου στο Ινστιτούτο Γκαίτε την εποχή εκείνη, ενός ανθρώπου που εναντιωνόταν στην πρακτική του τρομοκρατημένου ατόμου, θεωρείται καταλυτική για την υλοποίησης της ομαδικής έκθεσης¹⁵. Με την έκθεση των έργων τους στο Ινστιτούτο οι ζωγράφοι της ομάδας

¹³ Κουνενάκη 1988: 30

¹⁴ ο.π. 33-34

¹⁵ ο.π. 37-38



εξασφάλιζαν ότι τα δημιουργήματά τους θα έρχονταν σε επαφή με το φιλότεχνο κοινό χωρίς τον κίνδυνο παρέμβασης των Συνταγματαρχών σε «ξένο έδαφος». Από την άλλη, το ίδιο το Ινστιτούτο, ως «ξένος φορέας», παρουσίαζε ένα φιλελεύθερο πρόσωπο, που αποτίνασσε κάθε υποψία ιμπεριαλιστικής εκ μέρους του διάθεσης, ενώ προέτασσε χείρα βοηθείας και κυρίως έκφρασης σε κάθε μειονότητα μιας καταπιεσμένης χώρας όπως η Ελλάδα¹⁶.

1.2. Οι καλλιτεχνικές συνθήκες

Οι πέντε Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές δεν είχαν μόνο να αντιπαρατεθούν εννοιολογικά με τις επιταγές του καθεστώτος, αλλά και εικαστικά με ορισμένες από τις επικρατούσες αντιλήψεις της τέχνης την εποχή εκείνη (που βέβαια είχε όπως θα δούμε αρχίσει να αφήνει κάποια περιθώρια στη ρεαλιστική απόδοση). Όπως σημειώνεται χαρακτηριστικά *«απέρριψαν τον μινιμαλισμό και την αφαίρεση για λόγους αρχής, χωρίς να αρνούνται και ορισμένα επιτεύγματα της Ποπ Αρτ»*¹⁷. Η άρνηση αυτή για την Αφηρημένη Τέχνη, σε συνδυασμό με έναν πολυδιάστατο προβληματισμό, τους οδήγησαν σε νέες εικαστικές τάσεις, με κυριότερα στοιχεία τη διαφοροποίηση της θεματολογίας τους και την αντιμετώπιση των πραγμάτων με ρεαλιστική ματιά¹⁸.

Στην Ελλάδα οι πρώτες εκδηλώσεις νεορεαλιστικής απόδοσης τοποθετούνται στα τέλη της δεκαετίας του 1960, στη συνέχεια χρονικά αλλά όχι στην εξέλιξη εικαστικά που είχε δρομολογήσει η Αφηρημένη Τέχνη, εδραιωμένη στο προσκήνιο στη διάρκεια της δεκαετίας του '50 και ακόμα ισχυρή στα πρώτα χρόνια μετά το 1960. Η δεκαετία του 1950 αποτέλεσε εποχή κοινοποίησης στο ελληνικό κοινό των αρχών της αφηρημένης ζωγραφικής, και, μετά την πλήρη επικράτηση του κινήματος, οι Έλληνες καλλιτέχνες μπορούσαν πλέον να αποτελούν μέλη της παγκόσμιας ζωγραφικής κοινότητας, καθώς η αφομοίωση των αφαιρετικών αντιλήψεων εξυπηρετούσε την ευκολότερη πρόσβαση στις

¹⁶ ο.π. 54-55

¹⁷ Παπανικολάου, 2006: 294

¹⁸ Κουνενάκη 1988: 29



ευρωπαϊκές και αμερικανικές τάσεις¹⁹. Ιδιαίτερο ρόλο για τη διάδοση της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα είχαν διαδραματίσει δημιουργοί με δράση στο Παρίσι, οι οποίοι επιστρέφοντας στη χώρα μας, ενίσχυσαν το διάλογό της με τον μοντερνισμό²⁰. Ως έτος ορόσημο για την αφηρημένη τέχνη στην Ελλάδα έχει θεωρηθεί το 1960, οπότε ο Γιάννης Σπυρόπουλος κένδισε το βραβείο της UNESCO στη Biennale της Βενετίας²¹.

Με την σταδιακή εγκατάλειψη των αρχών της Αφηρημένης Τέχνης η διεθνής καλλιτεχνική κοινότητα πέρασε σε μια πολυποίκιλη εκφραστικότητα, και όσο και αν ο νέος ρεαλισμός συγκαταλέγεται ανάμεσα στα κινήματα της δεκαετίας του 1960, μαζί με ορισμένες άλλες μορφές τέχνης (όπως η Ποπ Αρτ), θα σημειώσουμε την προσωπική μας άποψη ότι η σημασία του γεγονότος να είναι κάποιος νεορεαλιστής θα πρέπει να ήταν μεγάλη: ο Κριτικός Ρεαλισμός, ειδικότερα για τη χώρα μας ο Νέος Ρεαλισμός ως συγκεκριμένο καλλιτεχνικό κίνημα, θα τάραξε ενδεχομένως τα νερά μιας εποχής στην οποία η αφηρημένη τέχνη είχε κορεστεί και πλέον κυριαρχούσε η αποφθεγματική ρήση του Γερμανού αρχιτέκτονα αλλά με έντονη δράση στην Αμερική Ludwig Mies van der Rohe «less is more». Η Μινιμαλιστική ή αλλιώς η Τέχνη του Ελάχιστου αλλά και η κοντινή της Εννοιολογική Τέχνη έστρεφαν τώρα το βλέμμα των εικαστικών τεχνών προς το απολύτως απαραίτητο, προς την απογύμνωση του εκφραστικού τρόπου από κάθε τι περιττό, με συχνές επαναλήψεις ομοειδών δυσδιάστατων εφόσον επρόκειτο για ζωγραφική ή τρισδιάστατων, στην περίπτωση της αρχιτεκτονικής, ομοειδών αντικειμένων και μορφών²².

Θα παρατεθούν εδώ, θέλοντας να καταδειχθούν λόγοι για τους οποίους ο Νεορεαλισμός έκανε την εμφάνισή του μέσα σε αυτό το καλλιτεχνικό πλαίσιο (και ενθυμούμενοι βέβαια όσα συζητήθηκαν και στην προηγούμενη ενότητα) το σχόλιο του Παπανικολάου με αφορμή τη ζωγραφική του Δημήτρη Κοντού, ότι ο Νέος Ρεαλισμός και η Ποπ Αρτ έδειξαν στον συγκεκριμένο ζωγράφο, που βέβαια το έργο του δεν αποτελεί πτυχή του θέματός μας, «το ρόλο του καλλιτέχνη στην καταναλωτική κοινωνία και τη στάση του απέναντι στις παντοειδείς ανισότητες»²³. Η αναφορά στην Ποπ Αρτ από τον Παπανικολάου

¹⁹ Παπανικολάου 2006: 234

²⁰ Κουνενάκη 1988: 21

²¹ Ganiti, 2009: 3

²² Για τον Μινιμαλισμό γενικότερα και τη λογική της απόφασης «less is more» ειδικότερα, δες μεταξύ άλλων τα εξής: Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα (Εγκυκλοπαίδεια), Τόμ. 42, 1990, σελ. 215 (λήμμα: μίνιμαλ αρτ ή μινιμαλισμός). Ρηντ Χ., κ.ά., *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών*, Εκδόσεις Υποδομή, Αθήνα 1986, σελ. 80 (λήμμα: Ελάχιστη Τέχνη ή Μινιμαλισμός). Ρηντ Χ., *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, Εκδόσεις Υποδομή 1978, σελ. 338. Φίλιππιδης Μ., Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε, *Το ΒΗΜΑ*, Ειδικό Ένθετο, Κυριακή 28 Απριλίου 2002 –Αρ. Φύλλου 13549.

²³ Παπανικολάου 2006: 250



κάθε άλλο παρά τυχαία είναι. Σε άλλο σημείο του κειμένου του²⁴ σημειώνει ότι η μορφή αυτή τέχνης είχε κατά κάποιο τρόπο έναν «λυτρωτικό ρόλο» για τον Νέο Ρεαλισμό, υπό την έννοια ότι η ενασχόληση ορισμένων καλλιτεχνών με την ανθρώπινη μορφή ήταν τώρα τέτοια ώστε καιροφυλακτούσε ο κίνδυνος του χαρακτηρισμού τους ως φορμαλιστών, εάν προηγουμένως η Ποπ Αρτ δεν είχε περιβάλει τα περιγραφικά δοσμένα αντικείμενα με πλήρη αυτονομία. Μάλιστα, θεωρήθηκε η εποχή από τη δεκαετία του 1970 και εξής ως περίοδος ανάκαμψης του Ρεαλισμού, σε συνδυασμό με τη νέα στροφή προς την αναπαράσταση του σώματος, ως περίοδος «άφοβης» αναπαράστασης της αντικειμενικής πραγματικότητας.

Ένα άρθρο στο περιοδικό Ζυγός, πολύ κοντινό στην εποχή του κινήματος των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, αναφερόμενο στη ζωγραφική του Γιάννη Ψυχοπαίδη, διευκρινίζει την ουσιώδη διαφορά ανάμεσα στον Κριτικό Ρεαλισμό και στον παραδοσιακό: *«Αντίθετα από τον ρεαλισμό, που περιορίζει την πραγματικότητα σ' ένα ορισμένο τμήμα της, ο κριτικός ρεαλισμός επιχειρεί να συλλάβει την πολυσύνθετη μορφή της και να προβάλλει πολυεδρικά τις αντινομίες και τους μηχανισμούς της... Με τη χρονική ή α-χρονική αντιπαράθεση γεγονότων, σκηνών, καταστάσεων, συμβόλων, που συμβιώνουν κατά κανόνα μέσα στον ίδιο χώρο, ενεργοποιούνται οι σχέσεις και οι αλληλεπιδράσεις τους»*²⁵.

Είναι κατάλληλο το σημείο να επισημανθεί μία άλλη πτυχή των καλλιτεχνικών συνθηκών της εποχής, στις οποίες και οι ίδιοι οι Νέοι Ρεαλιστές παραδέχονται ότι θέλησαν να αντιταχθούν: στη δογματική αντίληψη «η τέχνη για την τέχνη». Χαρακτηρίζεται η άποψη αυτή ως προϊόν αστικής ιδεολογίας, που θέλει το καλλιτεχνικό έργο και τη γενικότερη καλλιτεχνική δημιουργία να χαρακτηρίζονται από μοναδικότητα, τον φορέα μάλιστα του δημιουργήματος να ιδιωτεύει, ασχολούμενος ελάχιστα με τα κοινά. Οι Νέοι Ρεαλιστές θέλησαν να ξεπεράσουν τα όρια του μυημένου φιλότεχνου κοινού και να κάνουν το έργο τους κατανοητό από την ευρύτερη πλειοψηφία του κόσμου. Οι ομαδικές εκθέσεις, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι ήταν ελάχιστες αυτές που τελικά οι ίδιοι πραγματοποίησαν, ήταν η διέξοδος στην απομόνωση του δημιουργού²⁶. Αλλά το σκοπό αυτό θα ενίσχυαν τα ευκρινή νοήματα, τα άμεσα και έντονα μηνύματα, καθώς και η λιτή πλαστικότητα²⁷

²⁴ ο.π. 294

²⁵ Φερεντίνου, 1977: 51

²⁶ Κουνενάκη 1988: 32

²⁷ ο.π. 34



1.3. Η εγκατάλειψη της Ελληνικότητας. Προς τον παγκόσμιο Νέο Ρεαλισμό

Το πεδίο αυτό θεωρείται ιδιαίτερα ακανθώδες. Η έκφραση «εγκατάλειψη της Ελληνικότητας», που χρησιμοποίησαν οι Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές, πρέπει να τοποθετηθεί σε ασφαλές εννοιολογικό πλαίσιο λόγω των αντιδράσεων που θα μπορούσε να προκαλέσει. Στην τρέχουσα ενότητα οι σκοποί μας είναι δύο: Α) Η ευκαιρία να συζητηθεί ο Κριτικός Ρεαλισμός όπως αυτός εκδηλώθηκε έξω από τα σύνορα της χώρας μας, κυρίως στο ευρωπαϊκό αλλά και σε αμερικανικό εικαστικό τοπίο. Θα δούμε το είδος των επιδράσεων που δέχτηκαν οι συμπατριώτες μας ζωγράφοι, αλλά και ένα είδος «παράλληλου φαινομένου» στον τρόπο έκφρασης αντίστοιχων καλλιτεχνικών ομάδων της εποχής. Β) Η διευκρίνιση του περιεχομένου της Ελληνικότητας, ειδικά από τη στιγμή που η Κλεοπάτρα Δίγκα δήλωσε κατηγορηματικά, όπως είδαμε παραπάνω, ότι εκείνη αποτελεί έναν κακό πρόγονο. Κάθε σχετικό σχόλιο δεν αποτελεί θέση μας, αλλά αντικειμενική καταγραφή όσων γράφτηκαν ή ειπώθηκαν.

Όσον αφορά στο θέμα της συγκεκριμένης εργασίας, το οποίο είναι εικαστικό, είναι ενδιαφέρουσες οι εκδηλώσεις του Νέου Ρεαλισμού στη ζωγραφική, ωστόσο είναι απαραίτητο να ειπωθούν δυο λόγια για το κίνημα αυτό γενικότερα, καθώς δεν εκδηλώθηκε αρχικά στην τέχνη, αλλά στη φιλοσοφία. Αμέσως μετά θα αναφερθούν οι διεθνείς του εικαστικές εκδοχές και οι σχέσεις τους με το αντίστοιχο ελληνικό κίνημα. Ως μανιφέστο του φιλοσοφικού ρεύματος που τιτλοφορήθηκε Νέος Ρεαλισμός πρέπει να θεωρηθεί το ομώνυμο βιβλίο έξι συγγραφέων (Holton, Marvin, Montague, Perry, Pitkin, Spaulding, 1912), οι οποίοι διακήρυξαν τον αναπόφευκτα επιθετικό τόνο που επρόκειτο να έχει η νέα αυτή φιλοσοφική κίνηση ως φορέας διαμαρτυρίας ενάντια στην παράδοση και ως εποικοδομητικός διορθωτής του καθιερωμένου τρόπου φιλοσοφικής σκέψης. Ο Νέος Ρεαλισμός θα αποτελούσε ένα πλήρες φιλοσοφικό σύστημα επίλυσης βασικών φιλοσοφικών προβλημάτων και διαδικασίας των ειδικών επιστημών²⁸. Στο πρώτο μάλιστα κεφάλαιο της εισαγωγής συζητούνταν οι σχέσεις και διαφορές του με άλλα καθιερωμένα φιλοσοφικά συστήματα όπως ο Άμεσος Ρεαλισμός (Naive ή Direct Realism), ο Δυϊσμός (Dualism) και ο Υποκειμενισμός (Subjectivism)²⁹, ενώ στη συνέχεια του βιβλίου δίνονταν τα κύρια χαρακτηριστικά του: ο διαχωρισμός της μεταφυσικής από την επιστημολογία, η απόρριψη των μυστικιστικών φιλοσοφικών θεωριών με άμεσο σκοπό την εφαρμογή της

²⁸ ο.π. 1

²⁹ ο.π. 1-11



αναλυτικής μεθόδου, ο μεταφυσικός πλουραλισμός, η απόρριψη του Υποκειμενισμού, με αποτέλεσμα την ανεξαρτησία των γνωστών πραγμάτων και της γνώσης γι' αυτά, η ομοιότητα με τον Πλατωνικό Ρεαλισμό³⁰. Το υπόλοιπο βιβλίο καταπιανόταν με επιμέρους ζητήματα της εφαρμογής του Νέου Ρεαλισμού ως απαντητικής θεωρίας σε ερωτήματα της φιλοσοφικής σκέψης αλλά και ορισμένων επιστημών.

Η εξέλιξη της νεορεαλιστικής φιλοσοφικής σκέψης με κύριο θέμα τη γνωστική θεώρηση του περιβάλλοντος κόσμου γνώρισε δύο παρακλάδια, το αγγλικό και το αμερικανικό. Οι Άγγλοι εκρόσωποι του κινήματος B. Russel, S. Alexander, G. Moore, T. Nunn, A. Wolf και G. Stout υποστήριζαν την ύπαρξη ενός αντικειμενικού κόσμου στο πλαίσιο του οποίου υφίστανται ιδιότητες τις οποίες αποκαλύπτει η συνείδηση. Οι Αμερικανοί νεορεαλιστές, που εκτός από τους έξι που αναφέρθηκαν παραπάνω συμπεριέλαβαν τους F. Woodbridge, G. Fullerton και McGilvary, προχώρησαν σε ριζοσπαστικότερη πολεμική κατά της μεταφυσικής ιδεοκρατίας, δεχόμενοι ως πραγματικά δεδομένα τον ανθρώπινο φυσικό οργανισμό και το άμεσο περιβάλλον του. Για τους ίδιους, ακόμα και τα ψυχικά φαινόμενα αντιμετωπιζόνταν ως φυσικά, όντας αντιδράσεις του οργανισμού στο περιβάλλον του³¹.

Η εξάπλωση της νεορεαλιστικής οπτικής χαρακτηρίστηκε από έναν πλουραλισμό, με εκδηλώσεις και στο πεδίο της τέχνης, ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους της οποίας υπήρξε ο ιταλικός κινηματογράφος. Με τάσεις ήδη εκδηλωμένες πριν από την πτώση της δικτατορίας του Μουσολίνι, οι Ιταλοί σκηνοθέτες (Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti) μπορούσαν πλέον να αναπτύξουν μια μεταπολεμική κοινωνικοπολιτική θεματολογία, που δεν ήταν σε θέση προηγουμένως να διαπραγματευτούν. Οι μεταπολεμικές συνθήκες της φτώχειας και της ανεργίας αποτέλεσαν επίσης θέματά τους. Από την άποψη της κινηματογραφικής προσέγγισης, οι νεορεαλιστές σκηνοθέτες είχαν επίσης την ευκαιρία να αποτινάξουν τις παραδοσιακές συμβάσεις του κινηματογράφου με προέλευση τη Ρώμη και το Hollywood. Δέχτηκε βέβαια το κίνημα και αρνητικές κριτικές, κυρίως ότι είχε επιφέρει και αυτό με τη σειρά του τις δικές του συμβάσεις, όπως την απουσία σκηνικών σε στούντιο, σεναρίων, ηθοποιών και ευτυχισμένης τελικής έκβασης ή κατά τη γνωστή μας έκφραση, happy ends³².

Γενικότερα ο Νεορεαλισμός χρησιμοποιήθηκε ως ορισμός αλλά και ως μέθοδος από διαφορετικές μορφές του πνεύματος και της αισθητικής, όπως η λογοτεχνία, οι τέχνες, η

³⁰ ο.π. 31-35

³¹ Βικιπαίδεια, στο <http://el.wikipedia.org/wiki/Νεορεαλισμός>, πρόσβαση στις 12.7.2010

³² Neorealism, στο <http://www.filmreference.com>, πρόσβαση στις 13.7.2010



φιλοσοφία, ακόμη και ως πολιτικός όρος. Η πιο γνωστή ίσως μορφή πολιτικής εκδοχής του ήταν ο λεγόμενος Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός³³, η επίσημη δηλαδή μορφή σοβιετικής τέχνης με σκοπό της την προαγωγή των σοσιαλιστικών – κομμουνιστικών ιδεών. Υιοθετήθηκε ουσιαστικά το 1934 από τον Στάλιν, ενώ στη συνέχεια ακολουθήθηκε από άλλα κομμουνιστικά καθεστώτα. Η φυσιогνωμία των έργων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ήταν, εκτός από ρεαλιστική, αισιόδοξη και ηρωική. Στις μέρες μας η μορφή αυτή τέχνης θεωρείται ότι εφαρμόζεται μόνο στη Βόρεια Κορέα. Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός πρέπει να διακρίνεται από τον Κοινωνικό Ρεαλισμό, για λόγους που θα εξηγηθούν στη συνέχεια, ωστόσο προηγουμένως πρέπει να γίνει μια επισήμανση. Η ανάγκη να διαχωριστούν οι δύο έννοιες οφείλεται προφανώς στην ετυμολογική συγγένεια των επιθέτων που τις προσδιορίζουν στην αγγλοσαξωνική ορολογία: *socialistic / social*. Για τα ελληνικά δεν αποτελεί ζήτημα ένας τέτοιος διαχωρισμός. Όπως και να έχει, ως Κοινωνικός Ρεαλισμός θεωρείται η μορφή τέχνης που επισημαίνει τα προβλήματα της εργατικής τάξης, έχει τις ρίζες του στον ρεαλισμό του 19^{ου} αιώνα, και γνώρισε ευρεία αποδοχή στην Αμερική κατά τη διάρκεια της οικονομικής κρίσης του 1930. Έγινε ιδιαίτερα αγαπητός και στη Γαλλία μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ εξαπλώθηκε και στα κομμουνιστικά κράτη. Παρά τη διαφορετικότητά του, χρησιμοποίησε μορφές του Κριτικού και Περιγραφικού Ρεαλισμού ως τρόπους έκφρασης.

Ο Νέος Ρεαλισμός στη ζωγραφική έχει «γονείς και συγκεκριμένη ημερομηνία γέννησης»: ³⁴ μία κοινή δήλωση των Yves Klein, Arman, Francois Dufrêne, Raymond Hains, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely και Jacques de la Villeglé τον Οκτώβριο του 1960. Λίγο αργότερα, το 1961, στην ομάδα προσχώρησαν οι César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle και Gerard Deschamps. Χάρη στη γαλλική του προέλευση το κίνημα είναι γνωστό και ως *Nouveau Réalisme*. Ως θεωρητικός υποστηρικτής της αναγνωρίζεται ο κριτικός της τέχνης Pierre Restany, που αν και το ενδιαφέρον του είχε στραφεί στην Αφηρημένη τέχνη, είναι προφανές ότι πείσθηκε από τις απόψεις του Yves Klein μετά από την επαφή τους το 1958. Μάλιστα, αποδίδεται σε αυτόν η διάδοση των αρχών του κινήματος στην Αμερική, με αποτέλεσμα την ενσωμάτωσή τους στο ρεύμα της Ποπ Αρτ. Οι λόγοι της ομαδοποίησης αυτής δεν μας φαίνονται πολύ μακρινοί από όσους υπαγόρευαν την ίδια κίνηση στους πέντε Έλληνες Ρεαλιστές περίπου μία δεκαετία αργότερα: «μια ποιητική ανακύκλωση της αστικής, βιομηχανικής και διαφημιζόμενης πραγματικότητας». Ένα ακόμη κοινό στοιχείο του με το ελληνικό αντίστοιχο, ήταν η σύντομη διάρκεια ομαδικής

³³ Social Realism Vs. Socialist Realism, στο <http://www.huntfor.com>, πρόσβαση στις 13.7.2010

³⁴ New Realism, στο <http://www.centrepompidou.fr>, πρόσβαση στις 10.7.2010



δραστηριότητας και συλλογικών εκθέσεων των μελών του, μόλις μεταξύ 1962 και 1963. Ίσως ο θάνατος του ιδρυτικού μέλους Yves Klein τον Ιούνιο του 1962 από καρδιακή προσβολή στέρησε από την ομάδα έναν βασικό κινητήριο μοχλό της. Ωστόσο η καλλιτεχνική αυτή τάση είχε διάρκεια ζωής έως το 1970. Τη σαφή της διάκριση από τον παραδοσιακό ρεαλισμό του 19^{ου} αι. εκφράζει η άποψη του Pierre Restany, που είδε το παλαιότερο καλλιτεχνικό ρεύμα ως περιγραφή της καθημερινής πραγματικότητας χωρίς ιδεαλισμό. Σύμφωνα με την A. Lebedzki³⁵, για τη θεματολογία τους οι Γάλλοι καλλιτέχνες, που χρησιμοποίησαν διάφορα μέσα και υλικά, επέλεξαν το ανθρώπινο σώμα και τα καθημερινά αγαθά, τα οποία απέδωσαν σε ετερόκλητες συνενώσεις, ώστε να παράξουν δραστικές εικόνες και καταστάσεις σύγχυσης. Έχει δε η ίδια παρατηρήσει ότι κάτω από το όνομα του κινήματος έδρασαν καλλιτέχνες με διαφορετική τεχνοτροπία, ο καθένας από τους οποίους εξέφραζε και μία ξεχωριστή τάση του Γαλλικού Νεορεαλισμού.

Οι εντυπώσεις που προκάλεσε ο Νέος Ρεαλισμός στην άλλη πλευρά του ατλαντικού είναι όμως εξίσου άξιες μελέτης και αναφοράς. Σε ένα άρθρο του περιοδικού New York Magazine³⁶, η κίνηση του Νέου Ρεαλισμού περιγράφεται ως «The style of the year: The inhumanists», ενώ αναφέρεται σε μία υποσημείωση ότι ο όρος Νέος Ρεαλισμός αποτέλεσε το αρχικό όνομα της Ποπ Αρτ, ωστόσο στη συνέχεια απορρίφθηκε. Είναι πολύ ενδιαφέρον το σχόλιο «Αλλά κάτι άλλο συμβαίνει», μετά από μία παράγραφο για την κυριαρχία της Μινιμαλιστικής Τέχνης την περίοδο εκείνη, αλλά και τις παράλληλες εκδηλώσεις της Αφηρημένης Τέχνης: αυτό που συνέβαινε ήταν «ένας αναβρασμός ανάμεσα στους παραστατικούς ζωγράφους, ορισμένοι από τους οποίους κινούνταν προς μία νέα κατεύθυνση, το καλύτερο όνομα για την οποία ήταν Νέος Ρεαλισμός... Ένας αριθμός νέων καλλιτεχνών παρήγαγε έργο πιο ρεαλιστικό από την πραγματικότητα». Μάλιστα στην προαναγγελία του άρθρου στον πίνακα περιεχομένων γίνεται λόγος για μια τροποποιημένη τέχνη της αναπαράστασης, σύμφωνα με την οποία οι ζωγράφοι μετατρέπονται σχεδόν σε φωτογράφους³⁷. Στο ίδιο άρθρο παρουσιάζεται ως ευκαιρία για ένα είδος τέχνης που στηρίζεται στην παράδοση να προσελκύσει τα φώτα της δημοσιότητας την ώρα που οι φιλότεχνες μεσαίες τάξεις «δεν αγκάλιαζαν πια μέχρι θανάτου» την Αφηρημένη Τέχνη»³⁸.

Το ζήτημα της ορολογίας έχει ιδιαίτερη σημασία, διότι αποσαφηνίζει ότι πέραν των διαφορετικών ονομάτων που μπορούσε να φέρει, ο Κριτικός Ρεαλισμός αποτελούσε μία κοινή κατά βάση εικαστική νοοτροπία σε παγκόσμιο επίπεδο, με την ίδια τάση παντού για

³⁵ Lebedzki, A. Nouveau Realism, στο <http://ezinearticles.com>, πρόσβαση στις 10.7.2010

³⁶ Constable, 1968: 44, πρόσβαση στις 10.7.2010

³⁷ ο.π. 3

³⁸ ο.π. 44



κριτική της καταναλωτικής κοινωνίας και των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και Επικοινωνίας. Ενώ αρχικά το όνομα Νέος Ρεαλισμός έδωσε τη θέση του στον όρο Ποπ Αρτ, ταυτοχρόνως δε το κίνημα αναφερόταν και ως Post Pop, το καλοκαίρι του 1968 μία έκθεση του περιεχομένου αυτού στην Αμερική επιγραφόταν ως «Ρεαλισμός τώρα». Στον κατάλογο της έκθεσης μάλιστα σημειωνόταν ότι «Ο Νέος Ρεαλισμός, απέχοντας πολύ από το να αποτελεί μία ανωμαλία ή μία αναδρομή στην τέχνη, χαρακτηρίζεται από μεγάλη ανανεωτική ώθηση»³⁹.

Αλλά υπάρχει και ο αντίλογος. Τέσσερα χρόνια αργότερα, και πάλι στο New York Magazine⁴⁰, μία μεγάλη λεζάντα προκαταβάλλει για το περιεχόμενο του άρθρου «Real, Realer, Realist»: «Το χειρότερο με τους Νέους Ρεαλιστές είναι ότι είναι ακαδημαϊκοί με τη χειρότερη σημασία του όρου. Ακόμα και η Martha Mitchell⁴¹ θα μπορούσε να τους αγοράσει». Και ένα ερώτημα ορμώμενο από παλαιότερες προσπάθειες αναβίωσης της τέχνης της αναπαράστασης ζητούσε απάντηση στο εξής: Γιατί αυτό που απέτυχε χθες βρίσκει την επιτυχία σήμερα; Ανάμεσα στις απαντήσεις είναι ότι οι Αμερικανοί θα αγόραζαν ακόμα και τη χειρότερη παραστατική τέχνη, ειδικά εάν φέρει και το κύρος της πρωτοπορίας. Όσο για τη γενικότερη αποτίμηση των νεορεαλιστικών έργων, η ακαδημαϊκότητά τους αποδίδεται στο ότι δεν περιέχουν καμία έκπληξη στις μορφές, παρά μόνο ειρωνικά αστεία για το αμερικανικό σκηνικό, ως αντικείμενο περίγελου και αποστροφής.

Επιστρέφοντας στην Ευρώπη, μένει να αναφερθούμε στη γερμανική και ισπανική εκδοχή του κινήματος, καθώς παρατηρήθηκε ότι τα έργα των Πέντε Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών παρουσιάζουν ομοιότητες με αντίστοιχα των Γερμανών ζωγράφων της μεταπολεμικής περιόδου⁴², αλλά και ότι ως ιδανικό τους είχαν την ισπανική ομάδα

³⁹ Constable, 1968: 44, πρόσβαση στις 10.7.2010

⁴⁰ Rose 1972: 50, πρόσβαση στις 10.7.2010

⁴¹ Πρόκειται για τη σύζυγο του John Mitchell, Υπουργού Δικαιοσύνης υπό την Προεδρία του Richard Nixon. Όταν ξέσπασε το σκάνδαλο του Watergate, η πάντοτε υπερβολική και φανταχτερή αυτή γυναίκα υποστήριξε ότι ο Λευκός Οίκος είχε χρησιμοποιήσει τον άνδρα της ως αποδιοπομπαίο τράγο. Οι συνεχείς ενοχλήσεις δημοσιογράφων εκ μέρους της, ακόμα και τις νύχτες, υποχρέωσαν τον άνδρα της να την δικαιολογήσει αρχικά, αποκαλώντας την «ένα ναϊφ κορίτσι του Νότου» το οποίο εκμεταλλευόταν ο τύπος, ωστόσο έφτασε να την κλειδώσει σε μία ντουλάπα για να σταματήσει τελικά να ενοχλεί τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης. Ο John Mitchell, μετά την οριστική ρήξη στις σχέσεις τους και αφού το 1975 καταδικάστηκε για την ανάμειξή του στο Watergate, δήλωσε ότι «τα πράγματα θα μπορούσαν να είναι χειρότερα: αν με καταδίκασαν να περάσω την υπόλοιπη ζωή μου με τη Martha Mitchell». Τις πληροφορίες παραθέτουμε από <http://www.essortment.com/all/watergatescandevrays.htm>, πρόσβαση στις 10.7.2010, ως ενδεικτικές για την απαξίωση που γνώρισε ο Νέος Ρεαλισμός από μερίδα κριτικών.

⁴² Κουνενάκη 1988: 31



«Cronica»⁴³. Η ομοιότητα με το γερμανικό κίνημα οφείλεται προφανώς στις προσπάθειες των Γερμανών ομοτέχνων τους να κριτικάρουν την αναπτυσσόμενη καπιταλιστική συνείδηση των συμπατριωτών τους, μετά από τις καταστροφές του πολέμου και την οικονομική ανάκαμψη της Γερμανίας, σε μία εποχή όπου κυριαρχούσε η τάση να ξεπεραστούν τα προβλήματα και οι ενοχές των προηγούμενων γενεών⁴⁴.

Ίσως εδώ είναι κατάλληλο να αναφερθούμε στην άρνηση της Ελληνικότητας, την οποία διακήρυξαν οι Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές Ζωγράφοι. Προφανώς το ίδιο κίνητρο για αποτίναξη των αξιών, προβλημάτων, ενοχών και επιταγών του παρελθόντος οδήγησε τους τελευταίους στην αφαίρεση από το έργο τους κάθε σύνδεση με το παρελθόν της Ελληνικής τέχνης. Όπως αναφέρει ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, η ομάδα τους είχε συνδέσει την ελληνική κοινωνία με τα τεκταινόμενα στο εξωτερικό, χωρίς μάλιστα να το έχει ακόμη συνειδητοποιήσει⁴⁵. Για το ζήτημα της ελληνικότητας οι Πέντε κλήθηκαν να απαντήσουν είκοσι σχεδόν χρόνια αργότερα, κυρίως για το αν ίσχυαν ακόμη τα κριτήριά τους, που τουλάχιστον στις αρχές της δεκαετίας του '70 φαίνεται να ήταν τα εξής (ένα από τα δύο ή και τα δύο μαζί): α) να μην εκπέσει η Ελληνικότητα σε φολκλόρ και β) να μην υπερισχύσει μια κατάσταση που ήταν εντέχνως επιβεβλημένη από τους κυρίαρχους εκπροσώπους της διανόησης την εποχή εκείνη⁴⁶. Οι απαντήσεις τους διευκρινίζουν αρκετά τα πράγματα: ο Γιάννης Βαλαβανίδης επικαλέστηκε τη μαθητεία των τεσσάρων από τους πέντε υπό τον Γιάννη Μόραλη, συμπληρωματικά δε σημείωσε ότι ουσιαστικά δεν διακήρυξαν ποτέ σαφώς «την άρνηση της Ελληνικότητας», αλλά μάλλον επρόκειτο για τη διαπίστωση ότι κάποιες επίσημες παραδοχές δεν ήταν στην ουσία τόσο ζωντανές⁴⁷. Αντιθέτως, ο Χρόνης Μπότσογλου θεωρεί ότι η άρνησή τους για την ελληνικότητα στην τέχνη ήταν σαφώς δηλωμένη, παρά τις εκλεπτυσμένες συνθέσεις ορισμένων εκπροσώπων της. Που ωστόσο, τα έργα τους έδειχναν «ακαδημαϊκά και αστικά»⁴⁸. Ο Κυριάκος Κατζουράκης τάσσεται κατά της «αυταρέσκειας των εκπροσώπων της διανόησης» και αποκηρύσσει την ελληνικότητα ως επιβεβλημένη μορφή τέχνης, ιδιαίτερα όταν ο καλλιτέχνης επιδιώκει να βρει κοινά σημεία με την παγκόσμια τέχνη⁴⁹. Η Κλεοπάτρα Δίγκα, για την οποία έχουμε αναφέρει ότι είχε ταχθεί πιο συγκεκριμένα απέναντι στο αίτημα, είδε το γεγονός ως ιστορικό σημείο που ισοδυναμούσε όταν εκδηλώθηκε με την αντίδραση που ασκούν τα παιδιά στους γονείς

⁴³ ο.π. 33

⁴⁴ ο.π. 31

⁴⁵ ο.π. 34

⁴⁶ ο.π. 110

⁴⁷ ο.π. 115

⁴⁸ ο.π. 127

⁴⁹ ο.π. 121-122



τους, την ώρα που αποφασίζουν να πατήσουν στα δικά τους πόδια και να προχωρήσουν παρακάτω. Η διαφορά των Πέντε με τη γενιά της Ελληνικότητας είναι ότι η τελευταία είχε ένα «ευχαριστημένο βλέμμα επάνω στα πράγματα», αντιθέτως προς τους ίδιους, που δεν ήταν καθόλου ευχαριστημένοι. Η άρνηση της Ελληνικότητας σήμαινε ουσιαστικά την αντιπαράθεση με τους «αισθητικούς κώδικες του κρατούντος καλλιτεχνικού κατεστημένου» ώστε να εκφραστούν και να μεταφερθούν νέα περιεχόμενα⁵⁰. Ακόμα πιο πέρα προχωρά ο Γιάννης Ψυχοπαίδης, ο οποίος χαρακτήρισε την ελληνικότητα «σωσίβιο για τον απελπισμένο ή τον φυγάδα ... στην οποία κατέφευγε ο καθένας που δεν μπορούσε να σταθεί σωστά ψυχαναλυμένος μπροστά στη νέα πραγματικότητα». Και συνεχίζει λέγοντας ότι «η αναζήτηση της συνέχειας του νεοελληνικού προσώπου οδήγησε σ' ένα φетиχισμό της λαϊκής εικονογραφίας, στην αποθέωση κάθε λαϊκοφανούς και σε μια εμμονή για λαϊκά στερεότυπα που μέχρι σήμερα μας καταδυναστεύουν»⁵¹.

Μετά την εξήγηση της άρνησης της ελληνικότητας ως σύνδεση και αποκύημα της τροπής στα καλλιτεχνικά πράγματα στη δεκαετία του 1960 και στις αρχές του '70, τον λόγο έχει η ισπανική ομάδα Crónica, με την οποία οι Πέντε Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές αισθάνονταν ότι διαθέτουν ιδεολογικές και καλλιτεχνικές ομοιότητες⁵². Πρόκειται για μία καλλιτεχνική ομάδα με διάρκεια ζωής από το 1964 έως το 1981, γνωστή με την ονομασία Equipo Crónica, η οποία θεωρείται ως ο εκπρόσωπος της ισπανικής Ποπ Αρτ, αλλά με ιδιαίτερο στίγμα και αναγνωρίσιμη τεχνοτροπία. Ιδρυτές της θεωρούνται οι Manuel Valdes, Rafael Solbes και Juan Antonio Toledo. Στο έργο τους υπήρξε ένας συνεχής διάλογος μεταξύ διαφορετικών αναφορών στην ιστορία της τέχνης, τον κόσμο των πόστερς και των πολιτικών φαντασιώσεων των δεκαετιών του 60 και 70⁵³. Η θεματολογία τους προερχόταν από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, ωστόσο δεν θεωρούνται απλώς ως ένα ακόμη παρακλάδι της παγκόσμιας Ποπ Αρτ, αλλά ως καλλιτέχνες με χαρακτηριστική προσωπικότητα, η οποία τους διέκρινε από άλλους της εποχής τους. Κατέκριναν την κοινωνική και πολιτική κατάσταση στην Ισπανία, κυρίως στα τελευταία χρόνια της δικτατορίας του Φράνκο (1964-1975) και στη διάρκεια της μετάβασης προς τη δημοκρατία (1976-1981)⁵⁴. Κατόπιν των παραπάνω, θεωρείται απολύτως λογική η άποψη των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών για τις ομοιότητές τους με τους Ισπανούς αυτούς καλλιτέχνες. Πάντως και της ομάδας αυτής η μοίρα σφραγίστηκε από το θάνατο ενός ιδρυτικού της μέλους, όπως πιθανώς και της

⁵⁰ ο.π. 141-142

⁵¹ ο.π. 134

⁵² ο.π. 33

⁵³ PicassoMio, <http://www.picassomio.com/equipo-cronica.html>, πρόσβαση στις 10.7.2010

⁵⁴ ArtKnowledgeNews, <http://www.artknowledge.com/node/885>, πρόσβαση στις 10.7.2010



αντίστοιχης γαλλικής: το 1981 η συνεργασία των μελών της έφτασε σε ένα τέλος μετά την απώλεια του Rafael Solbes⁵⁵.

1.4. Η υποδοχή

Σε μια του πρόσφατη συνέντευξη στην εφημερίδα Το Βήμα⁵⁶ ο Χρόνης Μπότσογλου, αναφέρεται στην ομάδα των Πέντε και διευκρινίζει ότι ανάμεσα στις προθέσεις τους ήταν η προβολή της καλής τέχνης, που θα επηρέαζε και πολιτικά τους ανθρώπους, η εναντίωση στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό και η υπερκέραση της έννοιας του Εμφυλίου. «Ήμασταν αριστεροί, με ξεκάθαρη την τοποθέτησή μας» συμπληρώνει, ωστόσο εκπλήσσει η απάντησή του στην ερώτηση «Και τι δώσατε στον κόσμο;».

«Τίποτε δεν δώσαμε. Ήταν απλώς η περιπέτεια της ζωής μας. Με τέτοια περνά η ζωή. Με πράγματα που κάνουμε και πράγματα που δεν τολμάμε να κάνουμε. Μην ξεχνάτε ότι κανένας δεν ξέρει τον εαυτό του και ότι οι καιροί κάνουν τους ανθρώπους και όχι οι άνθρωποι τους καιρούς. Μέσα λοιπόν σε μια δεδομένη κατάσταση αποκτούμε άλλες συμπεριφορές, προβαίνουμε σε πράξεις που δεν έχουμε λογαριάσει από πριν».

Αλλά το αν έδωσαν ή δεν έδωσαν τίποτα, θα γίνει προσπάθεια να κριθεί στη συνέχεια. Η αναδρομική κριτική των πραγμάτων από τους ίδιους τους πρωταγωνιστές τους, ιδίως των προσωπικών τους επιτευγμάτων, συχνά απομυθοποιεί τις δράσεις του παρελθόντος και καταλήγει σε απαξιωτικές ενστάσεις για τη συμβολή τους στο κοινωνικό γίνεσθαι μιας εποχής, και υπάρχει η υποψία ότι κάθε τέτοια απόφαση δεν εξετάζει πράγματι την περίοδο στην οποία αναφέρεται, αλλά επιβαρύνεται με τη μετέπειτα οπτική του πρωταγωνιστή, ο οποίος χρόνια αργότερα ανακαλεί μνήμες σχετικά με τα γεγονότα του παρελθόντος. Για μια αντικειμενική κρίση λοιπόν, η στροφή στην υποδοχή που είχαν οι εκθέσεις των Ελλήνων Νεορεαλιστών από το φιλότεχνο κοινό και βέβαια τον ελληνικό τύπο είναι αναπόφευκτη, η αντικειμενικότητα στη ματιά του οποίου σαφώς θα πρέπει να εξετάζεται υπό το πρίσμα μιας διττής πραγματικότητας: α) της πολιτικής, που θα επηρέαζε την ελευθερία του λόγου, άρα θα μπορούσε ενδεχομένως να κατευθύνει την κριτική των εφημερίδων και β) της καλλιτεχνικής, υπό την έννοια ότι στο περιεχόμενο της

⁵⁵ PicassoMio, <http://www.picassomio.com/equipo-cronica.html>, πρόσβαση στις 10.7.2010

⁵⁶ Ζαχαράτου 2010, 24-29



Νεορεαλιστικής ζωγραφικής ήταν ιδιαίτερα συχνές οι βολές κατά των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και Επικοινωνίας.

Για την αντιμετώπιση της πρώτης έκθεσης του 1972 από το κοινό αρκεί να ειπωθεί ότι λόγω της αθρόας προσέλευσης επισκεπτών, το Ινστιτούτο Γκαίτε οδηγήθηκε σε παράτασή της. Εξάλλου, η δεύτερη έκθεση στον Κοχλία, το 1973, έγινε με νέα έργα, όμοια θεματολογίας, καθώς τα περισσότερα από αυτά που είχαν εκτεθεί στο Γκαίτε είχαν πουληθεί. Το κοινό της Θεσσαλονίκης, ως φοιτητικό, θεωρήθηκε πιο ανήσυχο από το αθηναϊκό, γεγονός που εξυπηρέτησε τη δραστικότερη λειτουργία των έργων επάνω του⁵⁷. Η φοιτητική συμπεριφορά εξηγείται κατά κάποιο τρόπο σε μία ενδιαφέρουσα εργασία με θέμα της τη «σύγκριση της πολιτισμικής πολιτικής της δικτατορίας του Μεταξά και του Παπαδόπουλου»⁵⁸, όπου αναφέρεται ότι «για το καθεστώς της χούντας ο έλεγχος των φοιτητών εκ των πραγμάτων ήταν δυσχερέστερος και λόγω του μεγάλου αριθμού τους και της ζωηρότητας της ηλικίας τους», ενώ μία περιγραφή του γενικότερου κλίματος της εποχής δικαιολογεί τη γενική απήχηση των νεορεαλιστικών εκθέσεων:

«Από το 1969 επικράτησε μια πιο ενεργητική στάση και εμφανίστηκαν έργα με πολιτικό – αντιδικτατορικό περιεχόμενο, σε όλους τους τομείς της τέχνης. Καθώς η λογοκρισία απέκλειε τις ευανάγνωστες μορφές διαμαρτυρίας ή ανοιχτής πολιτικής στράτευσης, ο καλλιτέχνης επινοούσαν έμμεσου τρόπους αναφοράς στην κατάσταση. Το κοινό, από την πλευρά του, συνήθισε να αναζητά έμμεσες αναφορές πίσω από τις εικόνες, το ύφος ή τον τρόπο παρουσίασης των έργων. Αυτή η ενδιαφέρουσα μορφή αντιδικτατορικής αλληλεγγύης διευκόλυνε, μεταξύ άλλων, την υποδοχή καλλιτεχνικών προτάσεων, οι οποίες πριν από λίγα χρόνια θεωρούνταν ακραίες. Τόσο οι καλλιτέχνες όσο και οι θεατές ήταν πιο έτοιμοι από ποτέ να υπερβούν τον παραδοσιακό συντηρητισμό του μέσου νεοέλληνα της εποχής. Οι ριζοσπαστικές μορφές, όπως και οι ριζοσπαστικές ιδεολογίες, είχαν αυξημένη απήχηση, ίσως επειδή η δικτατορία έκανε ό,τι μπορούσε για να καταπνίξει κάθε τι το ριζοσπαστικό. ... Ο «ρεαλισμός», είτε ως τεχνοτροπία, είτε ως στάση απέναντι στα κοινω προβλήματα, είχε επανέλθει στο λεξιλόγιο των καλλιτεχνών. Επίσης, ο πολύ γενικός όρος «κριτικός ρεαλισμός» έφθασε

⁵⁷Κουνενάκη 1988: 56, 72 και 76

⁵⁸Ποταπίδης, στο <http://webcache.googleusercontent.com>, πρόσβαση στις 11.7.2010



στο σημείο να χρησιμοποιείται για όλες σχεδόν τις μορφές αντιδικτατορικής τέχνης»⁵⁹.

Είναι προφανές ότι πολλά από τα παραπάνω λόγια προέρχονται από το άρθρο της Χριστοφόγλου (2005) στην Καθημερινή, στο οποίο ήδη έχουμε αναφερθεί, και όπου συμπληρώνεται ότι «Η τολμηρή φόρμα ήταν ευπρόσδεκτη ως η πλέον κατάλληλη για τη διατύπωση τολμηρών μηνυμάτων. Ακόμα και εκεί όπου οι πολιτικοί υπαινιγμοί δεν γίνονταν άμεσα αντιληπτοί, η αντισυμβατική φόρμα παρέπεμπε από μόνη της στο σχεδόν αυτονόητο μήνυμα. Όχι οπωσδήποτε σε ένα μονοδιάστατο «Κάτω η Χούντα», αλλά σε μια κριτική της κοινωνικής καταπίεσης, της αλλοτρίωσης, της κατανάλωσης»⁶⁰.

Αλλά ήταν στη μέση και ο Τύπος. Δεν μας είναι αρεστή η προσφυγή σε μία μόνο πηγή κατά τη διαπραγμάτευση ενός θέματος, αλλά για ορισμένα ζητήματα γύρω από τους Νέους Έλληνες Ρεαλιστές, η Π. Κουνενάκη (1988) έχει κάνει όλη την απαραίτητη δουλειά, έτσι όπως δύσκολα μπορούμε να βρούμε έστω και τμήματά της αλλού. Ανάμεσα σε αυτές και η παράθεση άρθρων από εφημερίδες της εποχής. Θα μεταφέρουμε μια-δυο συνιστώσες της υποδοχής που επεφύλαξε ο Τύπος στους Πέντε.

Υπήρξαν αναφορές κυρίως «καλλιτεχνικής κριτικής», που δεν παραγνώριζαν ωστόσο την κοινωνικοπολιτική διάσταση των έργων της πρώτης έκθεσης, στο Γκαίτε. Η Ελένη Βακαλό στα Νέα στις 5 Απριλίου 1972, «απενοχοποίησε» τη φωτογραφική τεχνική, τονίζοντας ότι η χρήση της από τους Νέους Έλληνες Ρεαλιστές δεν έγινε για να εξασφαλιστεί η πιστότητα, αλλά ως μέσο και τρόπος παρακίνησης της λειτουργίας συσχετισμού των γεγονότων, που παρατιθέμενα με έναν αλλοπρόσαλλο τρόπο εξασφαλίζουν την εγκατάλειψη της δεδομένης συνειρμικής διάταξης και επιτρέπουν στην ανθρώπινη συνείδηση να λειτουργήσει κριτικά. Η Έφη Ανδρεάδη στο Βήμα της 14^{ης} Μαρτίου 1972 εξηγούσε τα εκφραστικά πλεονεκτήματα της ενσωμάτωσης στοιχείων από τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, κυρίως της έντυπης, στην τεχνοτροπία των Νεορεαλιστών, με αποτέλεσμα η ζωγραφική τους «να μπορεί να χωρέσει στα όρια της δικής μας ζωής περισσότερο από από άλλα κινήματα και αναζητήσεις που απαιτούν μια πιο σύγχρονη και τεχνολογικά ανεπτυγμένη πραγματικότητα». Τόσο η ίδια κριτικός, όσο και η Νίκη Λοιζίδα στην Απογευματινή της 14^{ης} Απριλίου 1972, συνέδεαν τον Ελληνικό Νεορεαλισμό με τις παγκόσμιες εξελίξεις της νεοπαραστατικής τέχνης, αναφερόμενες σε ρεύματα όπως η Pop Art, η Object Art και η Art Document. Η Λοιζίδα είδε μάλιστα μεγαλύτερη ομοιότητά του με την Art Document (τέχνη-μαρτυρία), λόγω της κριτικής διάθεσης που διακατείχε τους

⁵⁹ Χριστοφόγλου, 2005 «Η καταλυτική επίδραση της δικτατορίας» 2

⁶⁰ ο.π. 3



Πέντε, με βάση τον ευρύτερο κοινωνικό προβληματισμό και απέναντι στον φανταχτερό «πολιτισμό της κονσέρβας». Μία διακήρυξη της αμεσότητας του Νεορεαλισμού φαίνεται ότι ήταν το γραπτό του Μίλτου Παρασκευαΐδη στην εφημερίδα Ελεύθερος Κόσμος, επίσης της 14^{ης} Απριλίου, η οποία συνοψιζόταν στα εξής λόγια: «Στους περισσότερους από τους πίνακες διαπιστώνεται νέα πνοή ανανεωτικής δημιουργίας με τέχνη δίχως τυποποιήσεις και χωρίς ομαδικοποιημένες εκδηλώσεις, που έχουν ανάγκη «επεξηγήσεων» από τους καλλιτέχνες των και λογοτεχνικών ματιφέςτων». Δεν θα αναφερθούμε σε άλλες παρόμοιες κριτικές, παρά μόνο σε μία τελευταία, που εισωρούσε ακόμη περισσότερο, κατά τη γνώμη μας, στην κοινωνικοπολιτική διάσταση των νεορεαλιστικών έργων. Ένα άρθρο με την υπογραφή Ν. Λ. στα Επίκαιρα της 6^{ης} Απριλίου 1972 αναφερόταν σε «κοινωνική κριτική, απογύμνωση των φθηνών συμβόλων της σύγχρονης μυθολογίας και αποκατάσταση της αλήθειας με τον σαφέστερο δυνατό τρόπο»⁶¹.

Σε ορισμένες κριτικές αναρωτιέσαι αν τα νεορεαλιστικά έργα εκθειάζοντα, απορρίπτονται ή γίνονται αποδεκτά υπό προϋποθέσεις. Ο Π. Καραβίας στο περιοδικό Νέα Εστία της 1^{ης} Μαΐου 1972 δεν φαίνεται να συμφωνεί με την έντονη φωτογραφικότητα αρκετών νεορεαλιστικών έργων, διαπιστώνει μάλιστα έναν «εσωτερικό κραδασμό» σε όσα ξεφεύγουν από την ακρίβεια της φωτογραφικής αναπαράστασης. Στα σχόλιά του συμπεριλαμβάνεται και το ότι ο Νεορεαλισμός, ακόμα και στα μεγάλα διεθνή κέντρα, δεν έχει δώσει σπουδαία αισθητικά αποτελέσματα, λόγω του ότι η μορφή χάνει τη ζωντάνια της, καθώς δεν συνδέεται με το βάθος⁶².

Πλην της τελευταίας, δεν φάνηκαν αρνητικές κριτικές στα αποσπάσματα που παραθέτει η Κουνενάκη, ωστόσο η ίδια συμπληρώνει ότι το έργο των Πέντε δεν έγινε κατανοητό από πολλούς κριτικούς της τέχνης την εποχή εκείνη, λόγω του ότι αντιπροσώπευε κάτι εντελώς καινούριο, αντίθετο προς την κοινά αποδεκτή ακαδημαϊκή τέχνη, που λειτουργεί καθησυχαστικά για τον θεατή, ή την αφαίρεση, που την εποχή εκείνη γνώριζε στη χώρα μας το αποκορύφωμά της⁶³. Στις προηγούμενες σελίδες της εργασίας έχει διαπιστωθεί ότι τα διεθνή καλλιτεχνικά ρεύματα έφταναν στην Ελλάδα, τουλάχιστον έως την εποχή της Μεταπολίτευσης, πέντε ή και δέκα χρόνια μετά τις διεθνείς τους εκδηλώσεις. Την Αφηρημένη Τέχνη συναγωνιζόταν επάξια στο εξωτερικό η μινιμαλιστική «less is more» προσέγγιση, αλλά και η κριτική ρεαλιστική εκδοχή της Ποπ Αρτ. Ο διεθνής Κριτικός Ρεαλισμός δεν ήταν άγνωστος στους Έλληνες κριτικούς, ούτε το γεγονός ότι η αφηρημένη

⁶¹ Κουνενάκη 1988: 57-64

⁶² Κουνενάκη, 1988: 66-68

⁶³ ο.π. 69-70



τέχνη δεν είχε πια στο διεθνές στερέωμα την ίδια απήχηση στη δεκαετία του 1970 όπως στη διάρκεια της προηγούμενης. Γιατί έπρεπε να θεωρείται καινούρια η νεορεαλιστική προσέγγιση των Πέντε; Μήπως και οι γερμανικές και ισπανικές νεορεαλιστικές τάσεις δεν είχαν προηγηθεί πέντε και δέκα χρόνια του ελληνικού κινήματος; Άραγε η επιφυλακτική υποδοχή που η Κουνενάκη διαπιστώνει, οφειλόταν πιθανώς στην αδυναμία να εκφραστούν οι πραγματικές εντυπώσεις των κριτικών της τέχνης από ένα κίνημα που τασσόταν αντιμέτωπο με το καθεστώς αλλά και τη φυσιογνωμία που η δικτατορία ήθελε να καθιερώσει για την Ελλάδα της εποχής;

1.5. Η διάλυση της Ομάδας

Αντιθέτως προς τα ομαδικά κινήματα του γαλλικού και ισπανικού Κριτικού Ρεαλισμού, το τέλος της ομάδας των Πέντε δεν ήρθε, ευτυχώς, με το θάνατο κάποιου ιδρυτικού μέλους της. Οι λόγοι που οδήγησαν την Ομάδα σε διάλυση, ή για να είμαστε πιο ακριβείς, στην παύση της ομαδικής νεορεαλιστικής συνεργασίας των μελών της, θα μπορούσαν να συνδεθούν με τα δεδομένα της εποχής ποικιλοτρόπως. Όσον αφορά στην ίδια την παραστατική τέχνη, ο Η. Ohff σε ένα άρθρο του στο περιοδικό *Ζυγός*⁶⁴ παρατηρεί ότι ο Νεορεαλισμός δεν έγινε δεκτός χωρίς αντίσταση. Μάλιστα σε κάθε εκδοχή του (Γαλλία, Γερμανία, Ελλάδα) πολεμήθηκε λόγω της άποψης ορισμένων ότι επρόκειτο για οπισθοδρομικό κίνημα επαναφοράς των τάσεων του 19^{ου} αι., για «μια αμαρτωλή περίπτωση μέσα στη μοντέρνα τέχνη».

Η γενική αυτή πολεμική δεν φαίνεται πιθανό να υπήρξε καταλυτική για την Ομάδα, από τη στιγμή που τα μέλη της, όπως τουλάχιστον έχουμε «ελέγξει» για ορισμένα από αυτά εξακολούθησαν να δρουν νεορεαλιστικά, έστω σε ατομικό επίπεδο, ή, έστω, να μην έχουν ουσιαστικά αποκηρύξει τις νεορεαλιστικές τους καταβολές. Για παράδειγμα, ο Ν. Χατζηνικολάου⁶⁵ αναφερόμενος σε ένα έργο του Κυριάκου Κατζουράκη, φιλοτεχνημένο το 1987 και φέρον τον τίτλο «Σταθμός Λαρίσης II», βρίσκει σε αυτό σαφή σύνδεση με το παρελθόν και μάλιστα με την εποχή συμμετοχής του ζωγράφου στην Ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών. Αν και η Π. Κουνενάκη⁶⁶ μιλά για απόσχιση του από τις θεματολογικές

⁶⁴Ohff 1980: 36

⁶⁵Χατζηνικολάου 1988: 13

⁶⁶Κουνενάκη 1988: 92



και μορφοπλαστικές αναζητήσεις των έργων που είχε εκθέσει με τα υπόλοιπα μέλη της Ομάδας, ειδικά μετά τη διάλυσή της και έως το τέλος της παραμονής του στο Λονδίνο το 1985. Και βέβαια ποια θα μπορούσε να είναι προφανέστερη μαρτυρία για την περίπτωση του Χρόνη Μπότσογλου από αυτή του Χ. Καμπουρίδη⁶⁷, που τιτλοφορεί μια ενότητά του «*Η ανθρώπινη και η ρεαλιστική διάθεση – μόνιμα χαρακτηριστικά των εικαστικών αναζητήσεων του Χ. Μ.*». Οι Κατζουράκης και Ψυχοπαίδης επίσης δεν φαίνεται να εγκατάλειψαν, τουλάχιστον για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα την παραστατική τεχνοτροπία.

Οι πιθανότεροι λόγοι διάλυσης της ομάδας φαίνονται οι ακόλουθοι: αφενός η μετάλλαξη του πολιτικού τοπίου λίγο μετά τη δεύτερη έκθεση των Πέντε, αφετέρου η προφανής από τα βιογραφικά τους προσωπική αναζήτηση εικαστικών δρόμων με την εγκατάστασή ορισμένων στο εξωτερικό και η περαιτέρω συνέχιση των σπουδών τους. Όσον αφορά το πολιτικό προσκήνιο, οι εκθέσεις φέρεται ότι σταματήσαν στο διάστημα μεταξύ των γεγονότων του Πολυτεχνείου το Νοέμβριο του 1973 και της δικτατορίας του Ιωαννίδη, ενώ οι καλλιτέχνες φαίνεται ότι είχαν επιλέξει πια ως τρόπο δράσης τους την ένταξη σε ευρύτερα, πιο ισχυρά σχήματα. Ο Ψυχοπαίδης, ο Μπότσογλου και η Δίγκα συμμετείχαν το 1974 στο λεγόμενο Κέντρο Εικαστικών Τεχνών, που μετρούσε 26 μέλη, απέκτησε δε ιδρυτική πράξη πριν την οριστική πτώση της χούντας. Ο Ψυχοπαίδης συμμετείχε αργότερα, το 1976, στη λεγόμενη Ομάδα των Έξι, που είχε προέλθει από Κέντρο Εικαστικών Τεχνών. Βέβαια η διάλυση των Πέντε είχε συντελεστεί το καλοκαίρι του 1973 στο εργαστήρι του Γιάννη Βαλαβανίδη. Οι ίδιοι είχαν εκφράσει και πολιτικές μεταξύ τους αντιθέσεις όσον αφορούσε στην αριστερή ιδεολογία τους, ένας ακόμη παράγοντας που προφανώς οδήγησε στη διάλυση⁶⁸. Ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του Χρόνη Μπότσογλου, που οι συνεχείς του αναζητήσεις με βάση την κομματική του ένταξη είχαν ίσως προκαλέσει τη μεγαλύτερη ιδεολογική απόκλιση από τα υπόλοιπα μέλη της Ομάδας, κάτι που βέβαια δεν έχουμε τεκμηριώσει βιβλιογραφικά, ωστόσο συμπεραίνουμε από τα λεγόμενα του Χ. Καμπουρίδη⁶⁹. Γράφει ότι η έκθεση των Πέντε Ελλήνων Ρεαλιστών στο Ινστιτούτο Γκαίτε «δεν σήμανε για τον Μπότσογλου την αφετηρία νέων αναζητήσεων, όσο τον απασχολούσε η πολιτική, η δε κομματική έως το 1978 ένταξή του τον οδήγησε σε νέα αιτήματα, με κυριότερο αυτό της επιδίωξης ενός ρεαλισμού που θα συμβάδιζε με τον πολιτικό του προσανατολισμό, ενδεχομένως κάποιου σοσιαλιστικού ρεαλισμού». Έχει ήδη αναφερθεί ότι

⁶⁷ Καμπουρίδης Χ. 1986: 7

⁶⁸ Κουνενάκη 1988: 81-85

⁶⁹ Καμπουρίδης Χ. 1986: 17



ακριβώς ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός ήταν έξω από τη λογική του Νέου Ρεαλισμού, επομένως η ιδεολογική αυτή διαφορά του Χρόνη Μπότσογλου θα μπορούσε να έχει τη σημασία της.

Ενδεχομένως και η ανάγκη τους για περαιτέρω προσωπική εξέλιξη να υπήρξε επίσης κύριος παράγοντας διάλυσης, όπως ήδη σημειώσαμε στην αρχή της προηγούμενης παραγράφου. Ο Κυριάκος Κατζουράκης αναφέρει χαρακτηριστικά: ⁷⁰ «1972. Ταξίδι στο Μόναχο – Κάσσελ. Για πρώτη φορά είδα συγκεντρωμένη Μοντέρνα Τέχνη. Από τότε αδύνατον να ξεχάσω τον Kiholtz ... παρόλο που στη δουλειά μου επηρεάστηκα από ... τους Αμερικάνους Νεορεαλιστές. 1973. Γενάρης. Πηγαίνουμε με τη Χρύσα Βουδούρογλου στο Λονδίνο με άγνωστες προοπτικές. Τελικά μένω εκεί μέχρι το 1985» (στις επόμενες σελίδες μάλιστα αναφέρεται σε ποικίλες καλλιτεχνικές επιδράσεις που δέχτηκε τα επόμενα χρόνια). Αλλά και ο Γιάννης Ψυχοπαίδης την εποχή των δύο νεορεαλιστικών εκθέσεων των Πέντε πραγματοποιούσε μεταπτυχιακές σπουδές (1971-1975) στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου με υποτροφία του Γερμανικού κράτους. Φαίνεται ότι τα χρόνια αυτά, πέραν της νεορεαλιστικής του δράσης, απορροφήθηκε και από κάποιες επιπλέον αναζητήσεις, όπως τουλάχιστον σημειώνει στο βιβλίο «Πρόταση για μια αυτοβιογραφία», κυρίως την εικαστική προσέγγιση και κριτική του ιμπρεσιονισμού και του έργου του Renoir («Οι σημειώσεις πάνω στον Ρενουάρ», σχέδια σε μιλιμετρέ χαρτί, αποτέλεσαν μεταξύ 1971 και 1974 πλήρη θεματικό κύκλο) αλλά και άλλων καλλιτεχνών στη συνέχεια και έως το 1976, προωθώντας την ιδέα του για τη δημιουργία «ζωγραφικών σχολίων πάνω στη ζωγραφική»⁷¹.

Οι λόγοι της διάλυσης φαίνονται λοιπόν αρκετοί και πολυδιάστατοι. Πολιτικοί και ιδεολογικοί, προσωπικοί και εικαστικοί, ακόμη και λόγοι απόστασης, οδήγησαν προφανώς την Ομάδα σε αδιέξοδο. Ίσως έπαιξε ρόλο και η μεγαλύτερη ασφάλεια που αισθάνεται κάποιος όταν αρχίζει το έργο του να γίνεται αναγνωρίσιμο, οπότε δεν έχει πια την ανάγκη ομοτέχνων του ώστε να λειτουργήσει μέσα σε ένα νομιμοποιητικό περιβάλλον, ή και φίλων ώστε να μοιραστεί μαζί τους τις δυσκολίες στην προσπάθεια να κομίσει κάτι καινούριο σε μια κοινωνία που είχε έως τότε επικαλεσθεί πολλές φορές για βοήθεια τις εικαστικές και οικονομικές δομές του παρελθόντος ώστε να αισθανθεί και αυτή με τη σειρά της τη δική της ασφάλεια. Από την άλλη, το να είναι ο καλλιτέχνης μέλος μιας ομάδας, κατά τρόπο ώστε να ταυτίζεται στη συνείδηση του κοινού θεματολογικά και μορφολογικά με τα

⁷⁰ Κατζουράκης Κ. 1991 χωρίς αρ. σελ. (Γράφοντας το βιογραφικό του για μια έκθεσή του το 1991 στην έκθεση τέχνης Κρεωνίδης).

⁷¹ Ψυχοπαίδης 1983: ζ'-θ'



υπόλοιπα μέλη της, ίσως παρεμποδίζει την κατάθεση ενός προσωπικού στίγματος, που όποιες και αν είναι οι γενικότερες επιθυμίες των συνοδοιπόρων κάθε σχήματος, αποτελεί πάντοτε την αγωνία κάθε δημιουργού.

Η έρευνα, ο εντοπισμός και η αναγνώριση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών καλλιτεχνών που εμπνεύστηκαν, έζησαν και άφησαν την προσωπική τους σφραγίδα στην νεορεαλιστική κατεύθυνση της τέχνης, είναι το θέμα του επόμενου κεφαλαίου.

Ο αριθμός των καλλιτεχνών που θα μελετηθούν αναλυτικά περιορίζεται από το μέγεθος της ανάλυσης και της εμβάθυνσης στο έργο τους και καθορίζεται από την ποιότητά της.

Η ύπαρξη πρότερης μελετών και αναφορών πάνω στο θέμα από την Π.Κουνενάκη, αλλά και άλλων συγγραφέων όπως οι Παπανικολάου, Χριστοφιλόγλου, Φερεντίνου, Καμπουρίδης, αλλά και άλλοι αποτέλεσαν σημαντικό παράγοντα που συνηγόρησε ώστε η επιλογή ν'α κλείνει προς το μέρος των καλλιτεχνών της ομάδος των 'Νέων Ρεαλιστών'.

Το πλήθος των συγγραμμάτων που αφορούν στον καθένα ξεχωριστά αλλά και των ίδιων πάνω στη δουλειά τους καθορίζει την σημασία που έδιναν οι μελετητές αλλά και οι ίδιοι στο έργο τους, αποτελεί επίσης μέσο επιλογής των τριών εκ των πέντε προαναφερθέντων καλλιτεχνών της εν λόγω ομάδας, του Γιάννη Ψυχοπαίδη, του Χρόνη Μπότσογλου και του Κυριάκου Κατζουράκη.

Στη συνέχεια θα γίνει προσπάθεια να συνοψιστούν τα κυριότερα χαρακτηριστικά των τριών αυτών μελών της ομάδας, τόσο στην εποχή της σύστασής της όσο και στη μετέπειτα πορεία τους. Η προσπάθεια αυτή θα γίνει ουσιαστικά με την απάντηση σε δύο ερωτήματα: α) εάν η προσωπική τους δημιουργία υπήρξε αναγνωρίσιμη ακόμη και όταν λειτουργούσαν ως ομάδα, και β) εάν η καλλιτεχνική τους δημιουργία μετά τα επισήμως νεορεαλιστικά χρόνια παρέμεινε νεορεαλιστική, εγκατέλειψε τις ρεαλιστικές αποδόσεις ή ενέταξε την παραστατική τεχνοτροπία στο έργο τους, το οποίο βρίσκεται ακόμη σε εξέλιξη.



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Ψυχοπαίδης, Μπότσογλου, Κατζουράκης : η εποχή του Νέου Ρεαλισμού

2.1. Ορισμένα απαραίτητα σχόλια

Επιλέχθηκε για τη συνέχεια της εργασίας η εμβάθυνση στην περίοδο της νεορεαλιστικής δημιουργίας των τριών από τους Πέντε της Ομάδας των Νέων Ρεαλιστών, όχι συνολικά, όπως έγινε στο πρώτο κεφάλαιο, αλλά με μια ενότητα για τον καθένα χωριστά. Σκοπός η «ιδίους όμμασι διαπίστωση» της νεορεαλιστικής πορείας του κάθε ζωγράφου, μέσα από την έρευνα για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, τις καταβολές και τη συνέχεια ή διακοπή της νεορεαλιστικής τους δημιουργίας.

Η αρχική πρόθεση, ήταν να ξετυλιχθεί η συζήτηση για τον κάθε καλλιτέχνη αλφαβητικά, ωστόσο η βιβλιογραφική έρευνα που πραγματοποιήθηκε, καθώς και η πρόοδος στη συγγραφή του κειμένου, έδειξαν ότι κάτι τέτοιο χαρακτηριζόταν από εγγενείς αδυναμίες. Ο Ψυχοπαίδης εκφράζει τουλάχιστον 'εξωτερικά', πιστότερα τις αρχές του Νέου ρεαλισμού σε σύγκριση με τον Μπότσογλου κατά την προσωπική άποψη του συγγραφέα, και για τον λόγο αυτόν η αναφορά γίνεται πρώτα σ' εκείνον. Από την άλλη, τα στοιχεία που υπήρξε η δυνατότητα να αποκομιστούν για τον Κατζουράκη ήταν συγκριτικά λιγότερα. Η αναφορά στο πρόσωπό του ακολουθεί στο τέλος, ανεξάρτητα από τον βαθμό της ιδεολογικής-τεχνοτροπικής του σχέσης με τις αρχές του υπό συζήτηση κινήματος.

Για τη συγκεκριμένη περίοδο 1971-1973 οι μαρτυρίες είναι αποσπασματικές, και τα έργα των δημιουργών μερικώς απεικονισμένα. Το κύριο βοήθημα στην περίπτωση που εξετάζεται, αυτό της Κουνενάκη 1988, ήταν αρκετά χρήσιμο, κυρίως για την καταλογογράφηση των έργων τους στο Γκαίτε και τον Κοχλία, αλλά και για ορισμένα σχόλια γύρω από αυτά, υπήρξε όμως και ενδεικτικό για κάποιες δυσκολίες τις οποίες θα παρατεθούν στη συνέχεια. Προηγουμένως πρέπει να εξηγηθεί ότι ο τρόπος που τελικά έμενε για την εκπόνηση ήταν βέβαια βιβλιογραφικός, αλλά με εξέταση ενός χρονικού πλαισίου πιο διευρυμένου από εκείνο του 1971-1973, οπότε τα ρεαλιστικά στοιχεία στην τέχνη των τριών είχαν ήδη εκδηλωθεί ή εξακολουθούσαν να εκδηλώνονται.

Μερικές δυσκολίες ήταν οι εξής: τα συγκεκριμένα έργα των δύο εκθέσεων δεν απεικονίζονται όλα όσο παλαιότερες ή μεταγενέστερες δημιουργίες των ζωγράφων, ενώ τα



συνοδευτικά σχόλια δεν καταμερίζονται ισόποσα. Οι κριτικοί της εποχής επικεντρώθηκαν σε εκείνους τους πίνακες που τους προκάλεσαν τις εντονότερες αισθητικές και πολιτικοκοινωνικές εντυπώσεις, αφήνοντας άλλους εντελώς ασχολίαστους ή ανεπαρκώς σχολιασμένους. Επίσης, δεν υπήρχε πρόσβαση στους καταλόγους των εκθέσεων ώστε να εξετασθεί το κάθε έργο χωριστά, παρά μόνο «κείμενα μανιφέστα» που οι Πέντε είχαν συνυπογράψει. Σε ορισμένες πάλι περιπτώσεις υφίσταται κάποια ασάφεια σχετικά με το ποια έργα σχολιάζουν οι κριτικοί: για παράδειγμα, ένα έργο του Κατζουράκη με τίτλο «Γεύμα», σχολιάζεται ως «Δείπνο» και δεν βρέθηκε έργο με παρόμοιο τίτλο ώστε να μην θεωρηθεί ότι πρόκειται πράγματι για λάθος. Είναι επίσης συχνή η αναφορά των κριτικών σε περισσότερα έργα του ενός ταυτοχρόνως, ειδικά όταν θέλουν να τονίσουν τα κοινά τους στοιχεία. Η συγκεκριμένη αντιμετώπιση δημιουργεί προβλήματα επανάληψης των λεγομένων τους στις προσπάθειες διαχωρισμού των έργων παρά τις όποιες αλλαγές της σύνταξης του κειμένου.

2.2. ΓΙΑΝΝΗΣ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ

Τα έργα που ο Γιάννης Ψυχοπαίδης εξέθεσε στην αίθουσα του Εργαστηρίου Σύγχρονης Τέχνης του Ινστιτούτου Γκαίτε, έφεραν τους εξής τίτλους: «Σκηνές του δρόμου», «Τρίπτυχο», «Επεισόδιο σε στάση του ταξί», «Σχέδιο», «Ερωτευμένοι II», «Σχέδιο», «Σχέδιο», «Πουκάμισο», «Σχέδιο», «Δυστύχημα», «Χειραψία». Στον Κοχλία, ένα χρόνο αργότερα (9-22 Απριλίου 1973), επανήλθε με τις δημιουργίες «Νους υγιής Α'», «Νους υγιής Β'», «Αφιέρωμα στον Μανέ» (Πρόγευμα στη χλόη), «Αφιέρωμα στον Ρενουάρ» και «LORD»⁷². Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η ιδιαιτερότητα ορισμένων από αυτά τα έργα είχε μεγάλη σημασία για τις γενικότερες αναζητήσεις του καλλιτέχνη.

⁷²Κουνενάκη, 1988: 76



ΑΘΗΝΑ

- **Σκηνές του δρόμου:** Το σχόλιο που έκανε την εποχή εκείνη ο Π. Καραβίας στο Περιοδικό ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ⁷³ δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό για το συνολικότερο σκεπτικό της έκθεσης των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών. Ο συγκεκριμένος κριτικός, αναγνώριζοντας μεγαλύτερη ζωγραφικότητα στα έργα της Κλεοπάτρας Δίγκα, καθώς και σε ένα του Γιάννη Βαλαβανίδη με τον τίτλο «Οικογένεια», αντιμετώπισε με αρνητική μάλλον διάθεση τα νεορεαλιστικά έργα, και την όλη τεχνική της φωτογραφικότητας. Ξεχώρισε όμως τις «Σκηνές του δρόμου» (μαζί τα παραπάνω των Δίγκα, Βαλαβανίδη και μερικά άλλα των Κατζουράκη, Ψυχοπαίδη και Μπότσογλου) πραγματοποιώντας την εξής παρατήρηση: «ευτυχώς, ανάμεσα στα εκτιθέμενα έργα, υπάρχουν μερικά που που ξεφεύγουν από την «ακρίβεια» της φωτογραφικής αναπαράστασης και μας μεταδίδουν ένα γνήσιο κραδασμό ... το έργο «Σκηνές του δρόμου» (αρ. 22) του Ψυχοπαίδη, που εκφράζει ένα αίσθημα πανικού και πετυχαίνει με το άσπρο και μαύρο μια καλή σύνθεση».
- **Σχέδιο:** Το συγκεκριμένο έργο συγκαταλέγεται ανάμεσα σε εκείνα στα οποία ο Π. Καραβίας αναγνώρισε ζωγραφικότητα. Ο Ψυχοπαίδη είχε εκθέσει τέσσερα ομότιτλα έργα, ο κριτικός όμως αναφέρθηκε στο αριθμημένο ως 14, το οποίο απεικόνιζε γυμνό και έφερε μικρή αφιέρωση του ζωγράφου στον Ρενουάρ⁷⁴.
- **Δυστύχημα:** Ενδεικτικός για τις δυσκολίες που παρουσιάζει η προσπάθεια ταύτισης ορισμένων έργων της πρώτης εκείνης έκθεσης χρόνια μετά είναι ο πίνακας αυτός, δεδομένου του παρόμοιου τίτλου που έφερε μια δημιουργία του Κατζουράκη. Στην απαρίθμηση των έργων των δύο ζωγράφων η Κουνενάκη⁷⁵ αναφέρεται στα δύο έργα με τον τίτλο «Δυστύχημα», αν και μάλλον η ορθή ονομασία του πίνακα του Κατζουράκη είναι «Απόσπασμα από Δυστύχημα» (δες ενότητα 2.2). Η μελέτη δεν θα ήταν τόσο σχολαστική αν στο περιοδικό ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ τον Μάιο του 1972 δεν γινόταν αναφορά σε πίνακα χωρίς απόδοση σε ζωγράφο, με το εξής σχόλιο: «“Δυστύχημα”» ονομάζει ο ένας κάτι που σημάδεψε μίαν ολόκληρη εποχή, κάτι που έφερε αυτήν που ζούμε». Έχουμε λόγους να πιστεύουμε ότι δεύτερη φορά η ίδια σύντηξη δεν θα ήταν τόσο πιθανή, άρα μάλλον για το έργο του Ψυχοπαίδη

⁷³ ο.π. 67 Κριτική του Π. Καραβία, Περιοδικό ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ, Τεύχος 1076, 1 Μαΐου 1972

⁷⁴ ο.π. 67-68. Κριτική του Π. Καραβία, Περιοδικό ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ, Τεύχος 1076, 1 Μαΐου 1972

⁷⁵ Κουνενάκη, 1988: 52



πρόκειται εδώ⁷⁶ στο οποίο, όπως και σε άλλα έργα της έκθεσης, σύμφωνα με τη Ν. Λοϊζίδη, «διαπιστώνει κανείς την αξιέπαινη ισορροπία αισθητικής αντιμετώπισης και βαθύτερης ερμηνευτικής επεξεργασίας του θέματος»⁷⁷.

- **Εξώφυλλο περιοδικού (εικ. 1):** Το έργο αυτό του Γιάννη Ψυχοπαίδη είναι το τελευταίο από εκείνα της έκθεσης του Ινστιτούτου Γκαίτε που συνοδεύονται από κάποιο σχόλιο στο βιβλίο της Κουνενάκη, αλλά για μια φορά ακόμα είναι μάλλον γενικό. Συσχετίζοντάς το από άποψη «ζωγραφικής ποιότητας» με μερικά άλλα της έκθεσης, ένας κειμενογράφος αναφέρει ανυπόγραφα ότι συγκαταλέγεται ανάμεσα σε εκείνα «που μας γεμίζουν αισιοδοξία για τα καθαρά ζωγραφικά εφόδια των νέων Ελλήνων Ζωγράφων αλλά και για την πνευματικότητα και τους άλλους υψηλόφρονες στόχους τους»⁷⁸.

Τα γενικότερα σχόλια για τον Γιάννη Ψυχοπαίδη δίνουν μια εικόνα για την εντύπωση που προκάλεσε ο ζωγράφος την εποχή της πρώτης έκθεσης στους κριτικούς τέχνης. Ο Π. Καραβίας, όπως φάνηκε και από τις παρατηρήσεις του για τις «Σκηνές του Δρόμου» τόνισε τη φωτογραφική ρεαλιστικότητα των έργων του Ψυχοπαίδη, για τα περισσότερα από τα οποία αποφάνθηκε, όπως και για αυτά των Κατζουράκη και Μπότσογλου, ότι «αντιπροσωπεύουν μια προσπάθεια ακριβούς, φωτογραφικής, απόδοσης στον καμβά, της παράστασης»⁷⁹. Κυρίως για την τεχνική του, από την άποψη της χρήσης των μέσων, μίλησε και ο Μ. Παρασκευαΐδης, στην εφημερίδα *ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ*, στις 14 Απριλίου 1972⁸⁰, βλέποντας στις δημιουργίες του Ψυχοπαίδη ένα έργο χωρίς τυποποιήσεις και συσχετίζοντας τις σπουδές του στη χαρακτική (Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών) με τη «δεξιότητα και εξαιρετική εκφραστική χάρη που αποδίδει τις παραστατικές λεπτομέρειες που κρίνει απαραίτητες για να ενισχύσει την απόδοση του νοήματος των συνθέσεών του». Μια όμως ιδέα για το πώς αντιμετωπίζει ο ζωγράφος τη θεματολογία του περιέχει το σχόλιο της Ε. Ανδρεάδη στο *ΒΗΜΑ* της 14^{ης} Μαρτίου 1972, η οποία κρίνει ότι ο ίδιος «επιχειρεί με αρκετή συνθετική άνεση μιαν απομόνωση και συγκοπή συνεχιών και αποσπασμάτων από σκηνές του δρόμου στο ύφος που καθιέρωσε ο Ισπανός Γενοβές»⁸¹.

⁷⁶ ο.π. 68: Κριτική Φ. Κουβελάκη, Περιοδικό *ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ*, Τεύχος 4^ο, Μάιος 1972

⁷⁷ ο.π. 61: Κριτική Ν. Λοϊζίδη, *ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ*, 14 Απριλίου 1972

⁷⁸ ο.π. 63: ανυπόγραφη κριτική στην Εφημερίδα *ΝΕΑ ΠΟΛΙΤΕΙΑ*, 24 Μαρτίου 1972

⁷⁹ ο.π. 66

⁸⁰ Κουνενάκη, 1988: 62

⁸¹ ο.π. 59



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Τα έργα της Θεσσαλονίκης είδε ο Μ. Σουλιώτης⁸² ως ανήκοντα σε δύο ομάδες, με τα τρία από αυτά, μικρότερα σε μέγεθος και εκτελεσμένα σε χαρτί μιλιμετρέ (αφιέρωμα στον Μανέ, αφιέρωμα στον Ρενουάρ, Lord), ανήκοντα στην Ομάδα Α', ενώ τα δύο μεγαλύτερα (με τίτλους «Νους υγιής Α'» και «Νους υγιής Β'») στην Ομάδα Β'.

- Έργα Ομάδας Α' (εικ. 2): Η αναφορά σε αυτά δεν είναι εκτενής. Ωστόσο θα γίνει αναφορά σ' αυτή τη μελέτη στη συνέχεια του κειμένου. Ο Μ. Σουλιώτης είδε σε αυτές τις δημιουργίες έναν «συσχετισμό με έντονους τρόπους του παραδοσιακού τρόπου και των παλαιότροπων θεμάτων με σύγχρονα πολιτικά γεγονότα (κυρίως σκληρές βίας), και με άλλα σύγχρονα θέματα κατέστημένα πια στον αμφιβληστροειδή μας»⁸³.
- Έργα Ομάδας Β' (εικ. 3-4): Η αναφορά στην Ομάδα Β' είναι εκτενέστερη και από τα σχόλια του Μ. Σουλιώτη συμπεραίνουμε ότι, από άποψη τεχνικής, μάλλον θα ταίριαζαν περισσότερο με τις «νεορεαλιστικές» τάσεις της εποχής. Ο Σουλιώτης συγκρίνει το έργο του Ψυχοπαίδη με εκείνο του Μπότσογλου, κάνοντας παρατηρήσεις που απομονώθηκαν και παρατίθενται στην ενότητα για τον συγκεκριμένο ζωγράφο.

Οι παρατηρήσεις του Σουλιώτη παρουσιάζουν τον Ψυχοπαίδη ως «σκληρά συστηματικό στο ρεαλισμό του ... πιο αυστηρό και πιο θεωρητικό από τους πέντε της ομάδας». Αναφερόμενος σε εικόνες των έργων του, επισημαίνει ότι αποδίδεται η σκληρότερη και ψυχρότερη όψη τους: «Το ποδόσφαιρο είναι βίαιο - αλλά μας το παρουσιάζει με τις πιο θίαιες φάσεις του. Η έκφραση των προσώπων των παιχτών είναι κτηνώδης ... Ο εξπρεσιονισμός αυτών των προσώπων είναι πεντακάθαρα υποταγμένος στο στόχο της έκφρασης του βίαιου στοιχείου. Το φολκσβάγκεν είναι αστραφτερό, κι όχι καθημερινό - είναι το φολκσβάγκεν της αντιπροσωπείας και της διαφήμισης. Το γυμνό σώμα της κοπέλας επίσης είναι των διαφημίσεων». Οι υπόλοιπες παρατηρήσεις επιβεβαιώνουν κάτι που ήδη γνωρίζαμε: ο Ψυχοπαίδης αντλεί τις εικόνες του από το σύστημα της διαφήμισης και της εκμετάλλευσης.

Ο Σουλιώτης, εξάλλου, βρίσκει συνεπή την εικαστική στάση του ζωγράφου απέναντι σε αυτά που τα μανιφέστα των Πέντε Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών έχουν εξαγγείλει, ειδικά όσον αφορά στη χρήση ντοκουμέντων, «συμβόλων της καθημερινής μυθολογίας, παρμένα είτε από τον Τύπο, είτε από τη διαφήμιση ... Η αντιπαράθεση έχει σκοπό να

⁸² ο.π. 79: Κριτική Μ. Σουλιώτη, Εφημερίδα ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 18 Απριλίου 1973

⁸³ ο.π. 79



αποσπάσει το εικονιζόμενο απ' την παραδεδομένη και θεσμικά ελεγχόμενη ερμηνεία, και τους καθορισμένους συνδυασμούς, οι οποίοι, ξαφνιάζοντας οπτικά, οδηγούν σε ξαναντίκρισμα των αυτονόητα απομονωμένων εικόνων, στο φώτισμα των βαθύτερων συσχετισμών τους»⁸⁴.

ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗ

Τα νεορεαλιστικά έργα των δύο εκθέσεων εντάσσονται από άποψη θεματολογίας και εκφραστικών τρόπων σε μια περίοδο της δημιουργίας του Ψυχοπαίδη, που ο Χ. Καμπουρίδης θα λέγαμε ότι τη θεωρεί ως «ζωγραφική των πολιτικών χώρων». Μορφοπλαστικά θέτει ως αρχή της το 1967, έτος πριν από το οποίο ο ζωγράφος είχε εκφραστεί εξπρεσιονιστικά. Από την άποψη της θεματολογίας ωστόσο, το έτος αυτό δεν έχει σημασία, καθώς πολιτικά θέματα, π.χ. διαδηλώσεις, τον είχαν απασχολήσει και νωρίτερα (1965-1966) (εικ. 5). Η φάση της καθαρής αυτής πολιτικής έκφρασης φαίνεται ότι είχε διάρκεια έως μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1970, καθώς η θεματολογία του καλλιτέχνη διαφοροποιείται στη συνέχεια, δεν χάνονται ωστόσο οι τάσεις για τον «προβληματισμό πάνω στη φωτογραφία και τη ζωγραφική της διαπραγμάτευση». Την προηγούμενη εγκατάλειψη της εξπρεσιονιστικής απόδοσης φαίνεται ότι σηματοδοτούν οι «Τέμπερες» του 1967, οπότε οι καταβολές του Ψυχοπαίδη λόγω των σπουδών του στη χαρακτική, η υποβάθμιση της έντασης του χρώματος και η ερμηνευτική προσέγγιση του σχεδίου, έχουν αρχίσει να εξυπηρετούν μια τάση για «ελεγχόμενη αντιμετώπιση των χαρακτηριστικών του θέματος». Μετά το 1967, συμβολικές ανθρώπινες μορφές (γραφειοκράτες, πρόσωπα της εξουσίας, δικτάτορες) (εικ. 6-7) και αντικείμενα της σύγχρονης καθημερινότητας (εικ. 8) αποτελούν τις δύο κύριες εικαστικές θεματικές κατευθύνσεις του Ψυχοπαίδη⁸⁵. Το σημείο της επόμενης στροφής προς μια άλλη κατεύθυνση φανεί περί το 1977, οπότε ξεκινά η εποχή των «Νεκρών Φύσεων» (1977-1979), για να ακολουθήσουν τα «Μαθήματα Ανατομίας» (1979) και τα «Σεμινάρια» (1980), εικαστικές αποφάσεις με σκοπό να θίξουν με ουσιαστικό τρόπο το πρόβλημα λειτουργίας της επικοινωνίας⁸⁶.

Μετά το 1967 οι δύο κατευθύνσεις του Ψυχοπαίδη, όπως επιγραμματικά αναφέρθηκαν πιο πάνω, αποτελούν τα παρακλάδια της περιόδου του Κριτικού Ρεαλισμού,

⁸⁴ Κουνενάκη 1988: 79-80: Κριτική Μ. Σουλιώτη, Εφημερίδα ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 18 Απριλίου 1973

⁸⁵ Καμπουρίδης, 1987: 9-10

⁸⁶ Σχινά, 1988: ενότητα Υπόγεια διασύνδεση



την οποία η Ε. Φερεντίνου⁸⁷ αποδίδει εν μέρει στις προσωπικές εμπειρίες και τους προβληματισμούς του ζωγράφου, εν μέρει όμως και στην επαφή με τους Γερμανούς ομοτέχνους του την εποχή που μετεκπαιδευόταν στο Μόναχο (1971-1975). Για τη Φερεντίνου, ο ζωγράφος διαμαρτυρήθηκε εναντίον του εισηγμένου συστήματος βίας και εκμετάλλευσης, και αντιπαρέβαλε «την αθώα ανθρωπιά, τις ελπίδες, τις αμφιβολίες και τις αντιδράσεις» των θυμάτων με την «απάνθρωπη σιγουριά των περισσότερο ομαδοποιημένων εκμεταλλευτών τους ... στην ... οδυνηρή περιπέτεια» της Ελλάδας (εικ. 9). Εναλλακτικά, υπήρξαν και ηπιότερα θέματα, όπου επιδιώχθηκε η διάκριση των «γνήσιων νεοελληνικών στοιχείων από τα κοινότυπα εμβόλιμα». Επρόκειτο για «διεισδυτικές ανιχνεύσεις μέσα στον ελληνικό χώρο». Η ίδια κριτικός⁸⁸ δίνει μια ενδιαφέρουσα και πειστική εξήγηση για τη χρήση της φωτογραφικότητας: «η προσφυγή στη φωτογραφία δεν σκοπεύει στη διευκόλυνση της ζωγραφικής εργασίας, αλλά στην όσο γίνεται μεγαλύτερη αντικειμενικότητα των ζωγραφικών στοιχείων. Ξεκινώντας από τις αδιάσειστες αποδείξεις της φωτογραφίας σχεδιάζει ελεύθερα τις πολυσύνθετες μαρτυρίες της εποχής μας. Άλλοτε με κριτική διάθεση κι άλλοτε με πικρή ειρωνία».

Οι αναφορές στον Ψυχοπαίδη, είτε πρόκειται για άρθρα σε περιοδικά από κριτικούς της δεκαετίας του 1970, είτε για μεταγενέστερα κείμενα που προλογίζουν εκθέσεις, κυρίως αναδρομικές, αναφέρονται στην περίοδο αυτή του κριτικού ρεαλισμού, χωρίς απαραίτητα να διαχωρίζουν το στενό εκείνο χρονικό κομμάτι του 1971-1973. Το βρίσκουμε αυτό λογικό, γνωρίζοντας ότι από τους κυριότερους λόγους ομαδικής λειτουργίας των Πέντε ήταν η κοινή ιδεολογική (όσο και τεχνοτροπική σε μεγάλο βαθμό) οπτική, κάτι που δεν θα προέκυψε ακριβώς το 1971, ούτε θα εξέλιπε με μαθηματική ακρίβεια το 1973. Θα συνοψιστούν τα κύρια χαρακτηριστικά του Ψυχοπαίδη για την περίοδο από το 1967 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1970, ώστε μαζί με όσα ήδη έχουν αναφερθεί, να δημιουργηθεί μια πληρέστερη εικόνα του καλλιτέχνη για την εποχή της νεορεαλιστικής του δημιουργίας.

Το οριακό 1967: η στροφή στη ρεαλιστική απόδοση: Δεν ήταν μόνο ο Χ. Καμπουρίδης που θεώρησε ότι το έτος αυτό αντιπροσωπεύει μια οριακή στιγμή για τον Ψυχοπαίδη. Η Χριστοφόγλου, έγραψε το 2005 ότι από εκεί και στο εξής η απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής δεν γίνεται μέσω του μοντέλου από το ζωγράφο, αλλά είναι «η ήδη

⁸⁷ Φερεντίνου Ε. 1977: 51

⁸⁸ ο.π. 52



έτοιμη εικόνα του ανθρώπου. Φωτογραφική συνήθως. Προ-επεξεργασμένη και προνοηματοδοτημένη με προορισμό την κατανάλωση»⁸⁹.

Η εικόνα είναι νεορεαλιστική, όχι ρεαλιστική: Η Χριστοφόγλου μας δίνει την ευκαιρία να συνειδητοποιήσουμε τις σημαντικές διαφορές της νεορεαλιστικής τεχνοτροπίας του Ψυχοπαίδη και να τη διακρίνουμε από την παραδοσιακή ρεαλιστική: «Η κατάδειξη της αλλοτριωμένης φύσης ενός τέτοιου ντοκουμέντου (δηλ. της ανθρώπινης μορφής, όπως περιγράφηκε παραπάνω) επιτυγχάνεται βέβαια με εικαστικά μέσα, και πρέπει να οδηγεί στην αναίρεση της αλλοτριωτικής λειτουργίας του. Ο Ψυχοπαίδης ... έβαλε από νωρίς σε εφαρμογή μιαν εντυπωσιακή ποικιλία μέσων πλαστικής και νοηματικής αναίρεσης. ... η σκέτη μεταφορά της μαζικής εικόνας στο μη μαζικό χώρο του τελάρου όπου, απομονωμένη και γυμνή από το οικείο ντεκόρ, αποκαλύπτει την ψευδότητά της. Μετά (ή συγχρόνως) έρχονται οι πιο σύνθετες λύσεις, όπως οι παραμορφωτικές επεμβάσεις στο στάδιο της μετάφρασης των στοιχείων της εικόνας». Σε μια αντιπαράθεση της ουσίας του εξπρεσιονισμού με τον ρεαλισμό, η ίδια κριτικός σημειώνει ότι «για να αποφευχθεί η άκαιρη παρουσία αισθησιακών εφέ, επιστρατεύεται ένα είδος αυστηρότητας, μια σκληρότερη γραφή με παράλληλο περιορισμό, έως την κατάργηση του χρώματος».

Ο Ohff⁹⁰ δίνει μια ακόμα ερμηνεία για τη νεορεαλιστική εικόνα, που δεν είναι παραδοσιακά ρεαλιστική. Αναγνωρίζοντας στον Ψυχοπαίδη τάσεις και άλλων Ελλήνων ζωγράφων, κυρίως του Κώστα Τσόκλη, λέει ότι ξεκινά «από μια πραγματικότητα κοιταγμένη μέσα από μια ξεγελαστικά πιστή αναπαράσταση της φύσης. Μπορεί να τοποθετήσει με τέτοιο τρόπο ένα ζωγραφισμένο σκοινί – με όλες τις φωτοσκιάσεις του – πάνω σε μια απατηλά ζωγραφισμένη φωτογραφία, ώστε κανείς να προσπαθήσει αμέσως να απομακρύνει το σκοινί, για να μπορέσει να δει καλύτερα τη φωτογραφία». Ο Ohff βέβαια αναφέρεται πια σε μια εποχή που ο Ψυχοπαίδης έχει επιδοθεί στη δημιουργία και νεκρών φύσεων (1977-1978), οι οποίες αποτέλεσαν μια ακόμα πτυχή της τέχνης του πριν ακόμα εκπνεύσει η δεκαετία του 1970. Αλλά, χρησιμότητα για τη γνώση μας περί τρόπου απεικόνισης της πραγματικότητας από τον ζωγράφο, είναι τα σχόλια που ακολουθούν: «... το παιχνίδι της σύγχυσης ... είναι τόσο βασικό για τον Ψυχοπαίδη. Και αυτή δεν είναι η δεξιότητά, να φτιαχτεί για άλλη μια φορά πάνω στο χαρτί κάτι που πραγματικά υπάρχει, αλλά η επιλογή της συγκεκριμένης πραγματικότητας και η ανάδειξη των πολλών επιπέδων της, που φανερώνονται αν κοιτάξει κανείς βαθύτερα απ' ότι συνήθως».

⁸⁹ Χριστοφόγλου, 2005: 15

⁹⁰ Ohff 1980: 36



Η αξία του σχεδίου: Η προσοχή του Ψυχοπαίδη για το σχέδιο έχει ήδη σχολιαστεί παραπάνω, στη γενική συζήτηση, ωστόσο κρίνουμε ότι πρέπει να λάβει εδώ τη θέση συγκεκριμένου χαρακτηριστικού, το οποίο θα αποτελέσει ένα προοίμιο για το επόμενο. Ο Χ. Καμπουρίδης⁹¹ μας πληροφορεί για την αξία που έδωσε ο ζωγράφος στις αρχές του σχεδίου, ακόμα και όταν δρούσε εξπρεσιονιστικά. Ήταν για τον ίδιο κριτικό μια προδήλωση μελλοντικής εξέλιξης αλλά και «η απόδειξη μιας (αυτο)πειθαρχίας στα εξωτερικά μέτρα του θέματος, που δεν θέλησε ποτέ ο Ψυχοπαίδης να παραμορφώσει καθοριστικά». Η επιμονή στο σχέδιο φαίνεται ότι εντάσσεται στη γενική μορφοπλαστική κατεύθυνση του Ψυχοπαίδη την εποχή του ρεαλισμού, οπότε τα ηνία κρατούσε «η ζωγραφική σχεδιαστική επεξεργασία με βάση ένα πρότυπο από τυπωμένη εικόνα»⁹².

Ασπρόμαυρες και Άχρωμες δημιουργίες: Η «κατάργηση του χρώματος», όπως είπε η Χριστοφόγλου και η αξιοποίηση της σχεδιαστικής πλευράς των θεμάτων, σύμφωνα με τον Καμπουρίδη, φαίνεται ότι βρήκαν το αποκορύφωμά τους στις ασπρόμαυρες δημιουργίες του Ψυχοπαίδη, τις οποίες η Φερεντίνου⁹³, χαρακτηρίζει ως «πρόσφατες». Επομένως θα πρέπει να αναφέρεται σε έργα των μέσων της δεκαετίας του 1970 και εξής, οπότε «τα ασπρόμαυρα ντοκουμέντα κυριαρχούν στην εργασία του. Τα περισσότερα είναι δουλεμένα με μολύβια και λίγα με πενάκι. Τα σχεδιαστικά αυτά μέσα χειρίζεται με μεγάλη γνώση και ευχέρεια. Και παρά την πρόθεσή του να εξουδετερώσει τον ατομικό καλλιτεχνικό χειρισμό, φανερώνεται άξιος σχεδιαστής». Προφανή αντίθεση προς τις ασπρόμαυρες δημιουργίες του Ψυχοπαίδη προκαλεί η περίοδος πριν από το 1967, που έχει χαρακτηριστεί ως εποχή «αισθησιακής χρωματικότητας»⁹⁴. «Από εκεί και στο εξής συντελέστηκε μια θυσία, αφού τέτοια θεωρείται για τον ζωγράφο η άρνηση του χρώματος, που όμως «φέρει το έργο πιο κοντά στην πρωτότυπη μονοχρωμία – ή ακοχρωμία – του καταναλωτικού εικονογραφικού ντοκουμέντου»⁹⁵.

Ο συνδυασμός των τεχνικών και η σύνθεση : Οι πίνακες της περιόδου του Κριτικού Ρεαλισμού του Ψυχοπαίδη φαίνεται ότι ήταν τα αποτελέσματα ενός συνδυασμού τεχνικών, αφού όπως γράφει η Φερεντίνου⁹⁶ ακόμα και στις ασπρόμαυρες ενότητες παρεμβάλλει το χρώμα με σκοπό τον τονισμό μιας ορισμένης σχέσης (εικ. 10). «Παράλληλα με τα ζωγραφισμένα πρότυπα εντάσσει και επικολλημένα υλικά (συρματοπλέγματα, φιλμς κ.ά.)

⁹¹ Καμπουρίδης 1987: 10

⁹² ο.π. 11

⁹³ Φερεντίνου 1977: 52

⁹⁴ Χριστοφόγλου, 2005: 14

⁹⁵ ο.π. 16

⁹⁶ Φερεντίνου 1977: 52



που ευρύτατα χρησιμοποίησε το συγγενικό κίνημα "pop". Αυτή η συνδυαστική τεχνική (εικ. 11) γινόταν κατά τρόπο ώστε τα στοιχεία της σύνθεσης να έχουν όλα τον επιλεγμένο τους ρόλο, σε ένα πλαίσιο σύγκρουσης αντίθετων ιδεολογιών⁹⁷. Αποτέλεσμα των ετερόκλητων αυτών στοιχείων της σύνθεσης, γράφει η Χριστοφόγλου⁹⁸ ήταν «ο πολλαπλασιασμός των εικονογραφικών και νοηματικών εστιών» που «συχνά κερματίζει την επιφάνεια αντιβαίνοντας στην παραδοσιακού τύπου ενότητα της σύνθεσης, μετατρέποντας το χώρο του έργου σε αφηγηματικό χωρόχρονο. Μέσα από την εμπειρία του κινηματογράφου και των λαϊκών εικονογραφημάτων ο σύγχρονος ρεαλισμός ξαναβρίσκει κάτι από τη διάσταση των μεσαιωνικών πολυτύχων». Είναι χαρακτηριστικές οι όψεις μιας διπλής πραγματικότητας που βρίσκει η κριτικός στο μοντάζ του Ψυχοπαίδη: «πολυδιασπασμένη αντίληψη για τον κόσμο, αλλά και ενιαίο μήνυμα στην κάθε ομάδα εικόνων», ή «το αγοραίο και το φρικαλέο που εναλλάσσονται, εξαίρονται αμοιβαία και τέλος ταυτίζονται στο μάτι και στο νου».

Για τη σχέση της ζωγραφικής και φωτογραφίας στο έργο του Ψυχοπαίδη, αλλά και του συνδυασμού άλλων τεχνικών, είναι δηλωτικά τα σχόλια του Γ. Κουζέλη⁹⁹, που εξηγούν «τους συνδυασμούς» των διαφορετικών μορφών τέχνης αλλά και το αποτέλεσμα στο οποίο οδηγούν. «Ο Ψυχοπαίδης σχολιάζει συστηματικά τις ρεαλιστικές αναπαραστάσεις: ζωγραφίζει φωτογραφίες, ζωγραφίζει πάνω σε φωτογραφίες, ζωγραφίζει εντός της πειθαρχίας και των όρων της φωτογραφίας ή και τους ίδιους αυτούς τους όρους (συνήθως μάλιστα επιλέγοντας το είδος που κατεχοχήν παραπέμπει στην «αμεσότητα» και τη «στιγμή» του γεγονότος, τις πολαρόντ)· θέτει ρητά το ζήτημα της τεχνικής αναπαραγωγής που επιτρέπει τη διαρκή επανάληψη και παγίωση της αναπαράστασης, εκμεταλλευόμενος αποκόμματα εφημερίδων ή εικόνες της τηλεόρασης· διερευνά την εποχή μας ως εποχή των εικόνων που τεκμηριώνουν γεγονότα ή συγκρατούν τη στιγμή, ως εποχή σημαδεμένη από το ρεαλισμό των απεικονίσεων. Η ιδιοτροπία αυτού του κριτικού ρεαλισμού έγκειται εν πολλοίς σ' αυτό τον αναδιπλασιασμό που ξενίζει, στην παράσταση δεδομένων αναπαραστάσεων».

Η θεματολογία: Μερικά ακόμη στοιχεία για τις θεματικές κατευθύνσεις του Ψυχοπαίδη- έχουμε ήδη πάρει μία ιδέα- παρέχει η Έ. Φερεντίνου¹⁰⁰. Το «σύστημα της εκμετάλλευσης» αποτελεί τον έναν πόλο εικαστικής διαμαρτυρίας για τον ζωγράφο, με επιμέρους πτυχές «τα καταναλωτικά αγαθά, τον υπερτονισμό του σεξ, τις κούφιες

⁹⁷ ο.π. 52-53

⁹⁸ Χριστοφόγλου 2005: 16

⁹⁹ Κουζέλης Γ. 2005: 28

¹⁰⁰ Φερεντίνου 1977: 52



αθρότητες, τις μεγαλοστομίες, τα χαμόγελα ικανοποίησης, αλλά και τη δυναμική αντιμετώπιση κάθε απόπειρας για κλωνισμό του καλοστημένου οικοδομήματος» (εικ. 12). Ο δεύτερος πόλος στρέφεται «στον άγονο καθημερινό μόχθο, την περιθωριακή μικροζωή, τον ξεπατρισμό της εργατιάς για την επιβίωση της φαμίλιας, τους αγώνες που πνίγονται στο ξεκίνημά τους. ... παράλληλα απομυθοποιεί τα παραπλανητικά σύμβολα που αποπροσανατολίζουν την ψυχή του λαού από τα καίρια προβλήματά του».

Συγκεκριμένα παραδείγματα δίνουν το νόημα καλύτερα: ένας πίνακας «προσώπων», για τη μια εικαστική κατεύθυνση που ο Χ. Καμπουρίδης αναγνώρισε στον Ψυχοπαίδη, περιέχει πάνω στην ίδια επιφάνεια «τη φιγούρα του Φράνκο, μια τυπική χαμογελαστή αστική οικογένεια, έναν έγχρωμο εργάτη σε δυτικοευρωπαϊκό περιβάλλον». Πρόσωπα σαν αυτά πρωταγωνιστούν και σε άλλα ανάλογα έργα. Οι κεντρικοί μοχλοί του κρατικού μηχανισμού, «πρωταγωνιστικά πρόσωπα της ελλαδικής δικτατορίας ή φιγούρες ανθρώπων (μόνες τους) με τυπική ενδυμασία και στάση σώματος», αναγνωρίζονται αμέσως¹⁰¹. Η δεύτερη εικαστική κατεύθυνση αποδίδει «αντικείμενα της σύγχρονης καθημερινότητας, βιομηχανικά ... είτε άλλα, όπως λουλούδια». Η φωτογραφία αποτελεί την αφετηρία και στις δύο περιπτώσεις. Τα σύμβολα παίρνουν τη σημασία τους μέσα από οπτικές αναπαραγωγές. Ένα άλλο θέμα της ίδιας περιόδου για τον ζωγράφο είναι οι «συνθέσεις οικογενειακού "κιτς"... αντλημένες από καρτ-ποστάλ ή σελίδες λαϊκών περιοδικών» (εικ. 13), χρησιμοποιημένες αυτόνομα ή σε συνδυασμό με τα άλλα θέματα¹⁰². «Οι ωραιοπαθείς σκηνές οικογενειακής ευτυχίας είναι ένα μονιμότερο βίωμα από καιρό, συνδεδεμένο με μια κυρίαρχη μικρο(αστική) ηθική»¹⁰³.

Την άντληση φωτογραφικών ντοκουμέντων από την ειδησεογραφία της εποχής η Α. Σχινά¹⁰⁴ την αντιμετωπίζει ως «διαμεσολάβηση». Η επιλογή εικόνων από έντυπα ευρείας κυκλοφορίας, αλλά και από εφημερίδες, την τηλεόραση, τον κινηματογράφο, κλπ, είναι ουσιαστικά η επιλογή αφορμών με την κάθε μια να οδηγεί σε ένα στρατευμένο σχόλιο. Τόσο στο είδος και το ποιόν της εικόνας όσο και στις συνθήκες που προσδιορίζουν την επικοινωνία έργου και κοινού, ασκείται ένας αναθεωρητικός έλεγχος.

Ο Η. Ohff¹⁰⁵ παραπέμπει στο συνδυασμό θέματος και πολιτικής ατμόσφαιρας, με ταυτόχρονη αναφορά σε ζητήματα τεχνικής. Αναγνωρίζει στον Ψυχοπαίδη μια κριτική διάθεση που όμως συγκαλύπτεται από την «τεχνική του κολλάζ ή καλύτερα του ψευτο-

¹⁰¹ Καμπουρίδης, 1987: 11

¹⁰² ο.π.

¹⁰³ ο.π. 12

¹⁰⁴ Σχινά Α. 1988: ενότητα Διαμεσολάβηση

¹⁰⁵ Ohff 1980: 36



κολλάζ». Αναφέρεται στη σειρά έργων «Αφιέρωμα στον Ρενουάρ», τα οποία χαρακτηρίζει παρακινδυνευμένα για την Αθήνα της εποχής εκείνης (εξάλλου εκτέθηκαν για πρώτη φορά στο Δ. Βερολίνο το 1974), και τα εντάσσει σε όσα ήδη ξέρουμε για το σκεπτικό του Ψυχοπαίδη πριν τα μέσα της δεκαετίας του 1970: «... θεωρεί την οπτική πραγματικότητα σαν συγχυσμένη και έκρυθμη, αλλά ... και την κοινωνικο-πολιτική πραγματικότητα σαν μεταβλητή και ικανή για αλλαγή. Τα δύο επίπεδα, το ζωγραφικό-καλλιτεχνικό και το πολιτικό-κοινωνικό, διοχετεύονται – όπως σε κάθε αληθινό καλλιτέχνη – το ένα μέσα στο άλλο»¹⁰⁶ (Στο ίδιο: 37).

Έχει σαφώς κατανοηθεί η λογική της θεματολογίας του Ψυχοπαίδη την εποχή της ρεαλιστικής του δημιουργίας, αλλά εδώ είναι απαραίτητα μερικά σχόλια της Α. Σχινά, όπου τα «καθαρά της λόγια» συνοψίζουν τις προθέσεις του «Νέου Ρεαλισμού» και προχωρούν σε μια διάκριση που εμείς δεν έχουμε κάνει έως τώρα. Η Σχινά¹⁰⁷ σημειώνει ότι «Αντιμετωπίζοντας την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα της εποχής, ο «Νέος Ρεαλισμός» υπήρξε το κίνημα που ανέπτυξε κριτικά εργαλεία αντίδρασης απέναντι στον καταναλωτισμό και στη βίαιη εκβιομηχάνιση. Οι βασικές του ανατρεπτικές θέσεις συνίσταντο τότε στην εισβολή και καθιέρωση του αντικειμένου μέσα στον χώρο της τέχνης». Και συνεχίζει με όσα επίσης έχουμε διαπιστώσει για τον Ψυχοπαίδη: «Ο καλλιτέχνης με προσαρτήσεις ή προσομοιώσεις αντικειμένων της καθημερινής χρήσης, δήλωνε την παρουσία του μέσα από τα πράγματα, ασκώντας κριτική στο κοινωνικό σύστημα παραγωγής και κατανάλωσης ιδεών, πληροφοριών, εικόνων, δοξασιών, εννοιών και αξιών. Η ελευθερία του ταυτιζόταν με την προϋπόθεση της ανάληψης «ηθικής» ευθύνης, για μία ανατροπή, μέσω των έργων του, όλων των καθιερωμένων μέχρι τότε δεδομένων» (Στο ίδιο). Αλλά η διάκριση που δεν έγινε από εμάς, διότι δεν διαπιστώθηκε σ' αυτή ουσιώδη αναγκαιότητα, είναι αυτή μεταξύ Νέου Ρεαλισμού και Κριτικού Ρεαλισμού. Ένα από τα στοιχεία που αποδίδει η Σχινά στον Κριτικό Ρεαλισμό είναι η χρήση της εικόνας της βίας για την επιβολή της «έννομης» τάξης, σε αντιπαράθεση με την εικόνα της καθημερινότητας. Επίσης η χρήση της διαφήμισης «προκειμένου να υπονομεύσουν (οι καλλιτέχνες) την προπαγάνδα των νοημάτων της εικόνας και μαζί της την ιδιοτέλεια της χρήσης αλλά και των κέντρων ελέγχου της διάδοσής της». Δεν παρατηρήθηκε όλα αυτά να μην τα έχει κάνει ο Ψυχοπαίδης, σε μεγάλο βαθμό και οι άλλοι Νεορεαλιστές, επομένως θα θεωρηθεί η διάκριση των δύο Ρεαλισμών ως μόνο χρονική και χωρική, με τον όρο «Νέος Ρεαλισμός» να παραπέμπει άμεσα στους Πέντε.

¹⁰⁶ ο.π. 37

¹⁰⁷ Σχινά Α. 1988: ενότητα Ο «Νέος» και ο «Κριτικός» Ρεαλισμός



Μανέ και Ρενουάρ: Αλλά όλα αυτά που προηγήθηκαν θα άφηναν ανολοκλήρωτη την εικόνα για τον Ψυχοπαίδη, αν δεν αναφερόμασταν στα «ζωγραφικά του σχόλια επάνω στη ζωγραφική». Ο ίδιος στη Θεσσαλονίκη εξέθεσε τρία έργα σε μιλιμετρέ χαρτί, που εντάσσονται, αν όχι όλα, τουλάχιστον το ομώνυμο, σε μια σειρά, μέρος της οποίας αποτελούν οι «Σημειώσεις πάνω στο Ρενουάρ», που δημιουργήθηκαν μεταξύ 1971 και 1974. Τα έργα αυτά είναι χαρακτηριστικά για τον προβληματισμό του Ψυχοπαίδη γύρω από τα θεωρητικά προβλήματα της τέχνης.

Κύριο θέμα στις «Σημειώσεις πάνω στο Ρενουάρ» είναι ο σχολιασμός της ζωγραφικής «ως αισθητικής και ως ιστορίας της τέχνης». Ο ρεαλισμός ωστόσο δεν λείπει ούτε από εδώ, καθώς ο ζωγράφος ξαναζωγραφίζει, τόσο στις «Σημειώσεις» όσο και σε άλλα έργα της ίδιας ομάδας (π.χ. «Τρεις σημειώσεις πάνω στην ιστορία της τέχνης», 1976) πίνακες των Ρενουάρ, Ενγκρ, Μανέ, Μαντένα, Νταβίντ, Χολμπάιν κ.ά., συνδυασμένους με γνωστά του θέματα¹⁰⁸. Στις «Σημειώσεις πάνω στο Ρενουάρ» τα έργα του ιμπρεσιονιστή ζωγράφου επανεγγράφονται στη γραμμομετρημένη επιφάνεια με χρωματιστά μολύβια και ταυτοχρόνως συνοδεύονται και αντιπαραβάλλονται με σκηνές κοινωνικοπολιτικής καθημερινότητας και βίας (εικ. 14), οι οποίες όμως αποδίδονται με μαύρη σινική μελάνη¹⁰⁹. Η ενσωμάτωση του έργου «Πρόγευμα στη Χλόη» του Μανέ στο έργο του Ψυχοπαίδη «Αφιέρωμα στον Μανέ», είχε και αυτή τους σκοπούς της: η σχεδιαστική ανακατασκευή του έργου του Μανέ διαλύεται σταδιακά επάνω στη γραμμομετρημένη επιφάνεια, που συμβολικά καθορίζει τους όρους της αποδόμησης. Ως σύνολο με το κλασικό αυτό έργο υποχρεώνεται να δει ο θεατής τις σκηνές βίας που επίσης ενσωματώνονται στον ίδιο πίνακα του Ψυχοπαίδη¹¹⁰.

Βρίσκεται πειστική μια εξήγηση για τις αναζητήσεις αυτές του Ψυχοπαίδη: «μετατρέπει την αναπαραγωγή σε παραγωγή και την αναπαράσταση σε "παράσταση". Αν επιλέγει το Ρενουάρ δεν είναι για να αμφισβητήσει το έργο του αλλά για να αμφισβητήσει τη νομιμοποίηση της τρέχουσας και λαϊκίζουσας αισθητικής, που μέσα από τις αναπαραγωγές έχει αισθηματοποιήσει κάποια έργα, μετατρέποντάς τα σε καταναλωτικά αγαθά ευρείας κυκλοφορίας». Όσο δε για τις αντιπαραβολές των θεμάτων στον ίδιο πίνακα, εκφράζουν σαφώς την αντίληψη ότι δεν μπορούμε να ερμηνεύουμε τον κόσμο μέσα από «μονόπλευρες δογματικές απόψεις»¹¹¹. Εξάλλου ο Ψυχοπαίδης επιβεβαιώνει ότι τα «ζωγραφικά σχόλια» ξεκίνησαν το 1971-1972 στο Μόναχο, με σκοπό την αναζήτηση του

¹⁰⁸ Καμπουρίδης, 1987: 13

¹⁰⁹ Σχινά, 1988: Ενότητα Διαβιβάσεις και Διάλογοι

¹¹⁰ Καμπουρίδης, 1987: 13-14

¹¹¹ Σχινά, 1988: Ενότητα Διαβιβάσεις και Διάλογοι



βαθύτερου για εκείνον νοήματος της ζωγραφικής και ειδικότερα του ιμπρεσιονισμού¹¹². Επέλεξε μάλιστα το καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα καθώς το είχε δει «να εξελίσσεται στη χυδαία του μορφή, είτε σαν αναπαραγωγή είτε σαν κακή απομίμηση, σε καταναλώσιμο αγαθό των σούπερ-μάρκετ για κάθε θαλάντιο». Η επιλογή του Ρενουάρ για τις «Σημειώσεις» σε χαρτί μιλιμετρέ, δεν έγινε για να αμφισβητηθεί το έργο του ιμπρεσιονιστή ζωγράφου, αλλά για «να φανερωθεί μια σχέση αγάπης και ταυτόχρονα κριτικής, ταύτισης και απόστασης. Να φανερωθεί δηλ. μια τέτοια σχέση μέσα από μια πλαστική γλώσσα που να εμπεριέχει κριτικά στοιχεία της διαλυμένης από το φως ιμπρεσιονιστικής αισθητικής, αλλά και στοιχεία ενός σύγχρονου κόσμου, της φωτογραφίας, τού φιλμ, του ντοκουμέντου». Ο ιμπρεσιονισμός, συμπληρώνει ο Ψυχοπαίδης, έπρεπε να επανεξετασθεί ιδεολογικά μέσα σε ένα σύγχρονο και σκληρό κόσμο γραμμομετρημένου αρχιτεκτονικού χαρτιού.

Κλείνοντας την ενότητα για την εποχή της «τακτικής» ρεαλιστικής δημιουργίας του Ψυχοπαίδη θα θέλαμε να κάνουμε τρία σχόλια, που αποτελούν στην ουσία διαπιστώσεις μας για τα χρόνια της δημιουργίας του έως τα τέλη περίπου της δεκαετίας του 1970.

Πρώτον: είναι σαφές ότι ο Ψυχοπαίδης δεν κόλλησε φωτογραφίες, ούτε ζωγράφισε επάνω τους για να διευκολύνει την αριθμητική παραγωγή των πινάκων του. Η ουσία της ζωγραφικής τον απασχόλησε πάντοτε, τόσο από το 1971 και εξής, οπότε επιχείρησε να «επανιδρύσει» τις αρχές του ιμπρεσιονισμού, αλλά και πριν από το 1967, όπως μαρτυρά η παλαιότερη εξπρεσιονιστική του εμπειρία. Ας μην ξεχάσουμε τις επιδράσεις που άσκησε επάνω του η χαρακτική, τις οποίες μπορούμε να αναγνωρίσουμε σε αρκετά από τα ασπρόμαυρά του έργα.

Δεύτερον: ακόμα και όταν στα μέσα της δεκαετίας του 1970 χειρίστηκε την τεχνική «της ζωγραφικής μέσα στη ζωγραφική» δεν το έκανε εγκαταλείποντας τις νεορεαλιστική του μαχητικότητα, αλλά τροφοδοτώντας την ακόμα πιο έντονα με στοιχεία της καθιερωμένης παραδοσιακής ζωγραφικής.

Τρίτον: η επαναδιαπραγμάτευση των καθιερωμένων ζωγραφικών αρχών, όσο και αν αποτελεί προσωπική επιθυμία του Ψυχοπαίδη για ένσταση απέναντι στη χυδαιοποίηση της λαϊκής οικειοποίησης κλασικών εικαστικών ρευμάτων, που αναπαράγονταν με το ρυθμό αφίσας ώστε να διακοσμήσουν τα κενά στους τοίχους παρά στην αισθητική των φιλότεχνων κοινωνικών ομάδων, δεν είναι απαραίτητα ξένη προς την πολεμική των Πέντε Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών απέναντι στην καθιερωμένη ζωγραφική και στις παραδεδομένες αρχές και αξίες της «ορθής ανθρώπινης κοινωνικοποίησης».

¹¹² Ψυχοπαίδης, 1983: ζ'-θ'



Ο Χρόνης Μπότσογλου εξέθεσε στην Αθήνα τα έργα «Παράγκες», «Συνεταίροι», «Ο Πλασιέ», «Οι επιχειρηματίες οφείλουν να προβλέπουν το μέλλον», «Άνθρωπος που περπατά Ι», «Άνθρωπος που περπατά ΙΙ» και «Δίπτυχο»¹¹³. Στη Θεσσαλονίκη παρουσίασε ένα «Πολύπτυχο» 18 μερών, μονόχρωμο και δίχρωμο¹¹⁴. Τα σχόλια για τα έργα της Αθήνας ήταν περιορισμένα, γενικά και έγιναν εκ παραλλήλου με αυτά για άλλες δημιουργίες που συνυπήρξαν στην έκθεση:

ΑΘΗΝΑ

- **Οι πλασιέ (εικ. 15):** Ό,τι ακριβώς ειπώθηκε από τη Ν. Λοϊζίδη για τη «Θητεία» του Κατζουράκη, μερικά έργα των Δίγκα και Βαλαβανίδη, αλλά και για το «Δυστύχημα», όπως θα δούμε παρακάτω, του Ψυχοπαίδη, ειπώθηκε για τα έργα του Μπότσογλου «Οι πλασιέ» και «Οι Επιχειρηματίες οφείλουν να προβλέπουν το μέλλον»: «Διαπιστώνει κανείς την αξιέπαινη ισορροπία αισθητικής αντιμετώπισης και βαθύτερης ερμηνευτικής επεξεργασίας του θέματος»¹¹⁵.
- **Οι επιχειρηματίες οφείλουν να προβλέπουν το μέλλον:** Δες τα σχόλια στο έργο «Οι πλασιέ».
- **Άνθρωπος που περπατά (Ι ή ΙΙ):** Το ίδιο γενικό σχόλιο περί ευτυχούς διαφυγής από την «ακρίβεια» της φωτογραφικής αναπαράστασης», το οποίο είδαμε από τον Π. Καραβία για ορισμένα από τα έργα των υπολοίπων, συμπεριέλαβε τον «Άνθρωπο που περπατά», χωρίς ωστόσο αναφορά σε Ι ή ΙΙ (σημειώνεται ότι πρόκειται για το έργο αρ. 20 της έκθεσης)¹¹⁶.

Όσον αφορά στα έργα της Αθήνας, το σύννηθες σχόλιο περί «φωτογραφικής ρεαλιστικότητας, δηλαδή ... προσπάθειας ακριβούς, φωτογραφικής, απόδοσης στον καμβά, της παράστασης» του Π. Καραβία¹¹⁷, εκφράστηκε και για τον Μπότσογλου, τονίζοντας ένα βασικό κοινό σημείο του (σύμφωνα με τον κριτικό) με τους Κατζουράκη και Ψυχοπαίδη. Κάτι περισσότερο όμως για τον ζωγράφο μας μεταφέρει ο Μ. Παρασκευαΐδης: «Όλα ανεξαιρέτως τα εκθέματα του Χρόνη Μπότσογλου μαρτυρούν ότι ο εμπνευσμένος αυτός

¹¹³ Κουνενάκη, 1988: 52

¹¹⁴ Κουνενάκη, 1988: 76

¹¹⁵ ο.π. 61: Κριτική Ν. Λοϊζίδη, Εφημερίδα ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ, 14 Απριλίου 1972

¹¹⁶ ο.π. 67: Κριτική Π. Καραβία, Περιοδικό ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ, Τεύχος 1076, 1 Μαΐου 1972

¹¹⁷ ο.π. 66: Περιοδικό ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ, Τεύχος 1076, 1 Μαΐου 1972



ζωγράφος, που γεννήθηκε το 1941 στη Θεσσαλονίκη, ενίσχυσε κατά την τελευταία περίοδο τον εκφραστικό του δυναμισμό που είχαμε εκτιμήσει κατά τη δεύτερη ατομική του έκθεση στο ξενοδοχείο «Χίλτον». Οι νέοι πίνακες του Μπότσογλου αποδίδουν τη σύγχρονη πραγματικότητα με συναισθήματα ανθρωπισμού λεπτότερης ευαισθησίας και με λιτότητα ζωγραφικών μέσων η οποία καθιστά υποβλητική την εκφραστικότητά του»¹¹⁸. Θα δούμε ότι μια τέτοια διαφοροποίηση της συναισθηματικής εκφραστικότητας των προσώπων του Μπότσογλου, με συγκριτικό τρόπο και όχι ως μεμονωμένη αναφορά όπως στην Αθήνα, έγινε και για το πολύπτυχο της Θεσσαλονίκης, κυρίως σε σχέση με τον τρόπο απόδοσης των εκφράσεων από τον Ψυχοπαίδη.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

- **Πολύπτυχο (εικ. 16-17):** Είναι το έργο που έχει μείνει γνωστό με τον τίτλο Φρίζα. Διαβάζουμε γι' αυτό αρκετά: ο Μ. Σουλιώτης αναφέρεται σε θέματα, κινήσεις των πρωταγωνιστών και εκφράσεις, συνδυάζοντας ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Ο ζωγράφος είχε χωρίσει το πολύπτυχο σε δύο μέρη, «το α' έως τους γονείς και το παιδί (10 πρώτα κομμάτια) ...» και το β' «με θέματα ... πιο έντονα». Βλέπουμε έναν μοτοσικλετιστή με κάσκα, που επιτρέπει στο μόνο μισό πρόσωπο να φαίνεται, έναν περίεργο παχουλό τύπο με καλοκαιρινό πουκάμισο στο πίσω μέρος μιας συγκέντρωσης (εικόνα που χαρακτηρίστηκε ως: το πιο ελληνικό κομμάτι της σύνθεσης), αλλά και άλλα στοιχεία ανθρώπινης κινητοποίησης: πλήθος ασπρόμαυρο συνωστισμένο σε μian είσοδο που εμποδίζεται από κάποιον με κατάμαυρα γυαλιά, έναν γαλάζιο αστυνομικό με γκλοπ στο παχουλό του χέρι, δυο καρικατούρες πολιτικών με την ετικέτα Interdit Au Public (που τα γαλλικά της ... σαρκάζουν τους πολιτικούς μυστικισμούς). Φαίνεται ότι ο Μπότσογλου είχε διαφοροποιήσει χρωματικά τις «πλευρές», με τον «μέσα κόσμο χρωματιστό και πλαδαροάνετο» και τον «απ' έξω συνωστισμένο κι ασπρόμαυρο, να υπενθυμίζει την κριτική αντιπαράθεση επιπέδων, όπως γράφουν στις Σημειώσεις» τους οι Πέντε. Τα δύο τελευταία κομμάτια του β' μέρους θα πρέπει να ήταν ιδιαίτερα εντυπωσιακά: «κάποιος που αγορεύει με στομφώδη χειρονομία, η οποία αποδίνεται μέσον του απαίσιου του στόματος και του κοκαλιάρικου, εφιαλτικά δοσμένου, χεριού του» και μια «ομάδα εργατών – οι οποίοι είναι πολύ λυρικά δοσμένοι, και μπορούμε να πούμε ότι αποτελούν το λυρικό επιφώνημα του έργου, πράγμα που δημιουργεί

¹¹⁸ ο.π. 62: Κριτική Μ. Παρασκευαΐδη, Εφημερίδα ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΟΣΜΟΣ, 14 Απριλίου 1972



δυσκολίες γιατί είναι αταίριαστο με τις προηγούμενες πτυχές. Οι εργάτες είναι συναισθηματικά όχι κριτικά εξιδανικευμένοι».

Αναφερόμενος και στο α' μέρος του πολύπτυχου ο Σουλιώτης περιγράφει μια γυναίκα (πολύ αιματώδη και άγρια), δύο γεροντάκια (σα χαμένα ανάμεσα στο σύγχρονο σεξ και στο φανάρι της μοτοσικλέτας, αλλά – όπως είπε ο ζωγράφος - συμμετέχοντας στην εποχή μας με τη νάυλον σακούλα που βαστούν) και μια οικογένεια (περίεργη και βεβιασμένη). Και τα τρία θέματα σε ψυχρό γκρίζο φόντο¹¹⁹.

Με την ευκαιρία του «πολύπτυχου» της Θεσσαλονίκης, ο Σουλιώτης δίνει ορισμένα από τα χαρακτηριστικά του Μπότσογλου(και μάλιστα μέσα από τη σύγκριση με τους «εκφραστικούς τρόπους» του Ψυχοπαίδη). Αναγνωρίζει στα πρόσωπα του ζωγράφου υπαινιγμούς, σάτιρα, σαρκασμό και ειρωνεία (δες ενότητα 2.2. για τον Ψυχοπαίδη και τη σκληρή, βίαιη έκφραση των προσώπων του), καθώς και μια διαχείριση των θεμάτων του, όχι ανεπεξέργαστων όπως τα γεννά το καθημερινό σύστημα, αλλά αφού «τριφτούν στην καθημερινότητα για να τα ζωγραφίσει μετά». Το ίδιο ρεαλιστικό κλίμα επικρατεί και στη ζωγραφική του Μπότσογλου, ωστόσο από διαφορετική οπτική γωνία¹²⁰.

ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΧΡΟΝΗ ΜΠΟΤΣΟΓΛΟΥ

Προτιμήθηκε να ξεκινήσει ο σχολιασμός για τον Χρόνη Μπότσογλου από το πολύπτυχο της Θεσσαλονίκης (Φρίζα), καθώς πρόκειται για ένα ιδιαίτερα γνωστό έργο και μάλιστα σχολιασμένο από τον ίδιο τον ζωγράφο. Η αρχική του πρόθεση, λέει ο ίδιος, περιοριζόταν σε ένα τετράπτυχο. Στο τέλος όμως γεννήθηκε «μια Φρίζα δεκαοκτώ ανεξάρτητων ζωγραφιών, που η μία γεννούσε την άλλη... Άρχισα με το πορτραίτο της Ελένης, όπου έβγαζα το άχτι μου... Ο περιορισμένος χώρος του φοιτητικού δωματίου δεν μπορούσε να δεχθεί άλλα υλικά και το προχώρημα το έβλεπα πάντοτε αποσπασματικά... Δεν ... έγιναν με τη σειρά που τελικά πήραν»¹²¹. Και συνεχίζει, αναφερόμενος στο δικό του πορτραίτο, με το οποίο ξεκινά η σειρά: «...Παιδευόμουν να λύσω το δικό μου πορτραίτο ... και δεν μπορούσα να καταλάβω πώς στηρίζεται το μάτι, στη συγκεκριμένη κλίση του προσώπου. ... Τη λύση την κατάλαβα μέσα στο μετρό. Όπως ταξίδευα και καθρεφτιζόμουν

¹¹⁹ Κουνενάκη, 1988: 78-79: Κριτική Μ. Σουλιώτη, Εφημερίδα ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 18 Απριλίου 1973

¹²⁰ Κουνενάκη 1988: 79-80: Κριτική Μ. Σουλιώτη, Εφημερίδα ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 18 Απριλίου 1973

¹²¹ Μπότσογλου, 2005: 34-35



στο διπλό γυαλί του παραθύρου ... ξαφνικά είδα ότι το μάτι στηρίζεται στο μυ που κρατά το κάτω σαγόνι, στο κάτω μέρος της παρειάς»¹²².

Η πρώτη ιδέα λοιπόν, που εξελίσσεται καθοδηγούμενη από τον ζωγράφο αλλά και αυτόνομα, η παρατήρηση του ανθρώπινου προσώπου, οι εικόνες της Γαλλίας και όπως θα δούμε παρακάτω, οι άλλοι ζωγράφοι, είναι στοιχεία ενυπάρχοντα στο έργο του Μπότσογλου στη φάση αυτή της ζωής του και βέβαια η ελληνική κοινωνία. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στο έργο οι εικόνες είναι ελληνικές, καταναλωτικές, πολιτικές, απόηχοι της οικογενειοκρατικής κοινωνίας, καταδηλώσεις της ελληνικής μικροαστικής καθημερινότητας: η μπάλα του ποδοσφαίρου, η πλαστική σακούλα του σούπερ μάρκετ, η έκθεση του ημερήσιου και περιοδικού τύπου, η διαφημιστική αφίσα για ανδρικά εσώρουχα, ερωτική και πορνογραφική ταυτοχρόνως, η επιθετική διάθεση του μοτοσικλετιστή, το αστυνομικό κλομπ, οι γέροι, βασισμένοι στα πρόσωπα των γονιών του ζωγράφου; ο άστεγος, η σύζυγος του καλλιτέχνη Ελένη, το νέο ζευγάρι με το παιδί, οι σουλατσαδόροι στην πλατεία Ομονοίας, η βία και το πρόσωπο του καθημερινού φασισμού, ο δικτάτορας, οι προσωπικές καταστάσεις που γίνονται υπόθεση της μάζας¹²³. «Η Φρίζα είναι ένα πολιτικό έργο σύμφωνα με τα αιτήματα της εποχής που ζωγραφίστηκε... Η πολιτική διάσταση της Φρίζας είναι πρώτου επιπέδου, δεν μιλώ για τα άλλα επίπεδα που υπάρχουν και τα οποία σίγουρα δεν ταυτίζονται με την προσωπική μου ιστορία»¹²⁴. Από εδώ ανασύρεται ένα ακόμη δεδομένο, πέραν της προφανούς πολιτικής δραστηριοποίησης του ζωγράφου. Ίσως η διαπραγμάτευση μη προσωπικών ιστοριών σημαίνει αυτό που πραγματικά λέμε «συμμετοχή στα κοινά» ή αλλιώς ότι «ο κίνδυνος είναι και δικός μας ακόμα και όταν χτυπάει την πόρτα ενός απομακρυσμένου σπιτιού».

Ένα σχόλιο για τους «άλλους ζωγράφους», όπως προκύπτει από τα λεγόμενα του Μπότσογλου μας λέει πιθανώς τα εξής: ο καλλιτέχνης κρατά το προσωπικό του ύφος που όμως αισθάνεται την ανάγκη να το εμπλουτίσει με το έργο των ομοτέχνων του. Λέει ο ίδιος χαρακτηριστικά, ότι την εποχή που παιδευόταν να ολοκληρώσει το πορτραίτο του απέφευγε να επισκεφθεί την έκθεση του Μπέικον στο Παρίσι, φοβούμενος ότι θα επηρεαστεί σε σημείο να αλλάξει η όρασή του. Αλλά όταν βρήκε τη λύση για το δικό του πρόσωπο «και με τις άμυνές του ενισχυμένες, πήγε και είδε την έκθεση και έμαθε πολλά πράγματα από αυτόν τον ανθρωποζωγράφο»¹²⁵.

¹²² ο.π. 35-36

¹²³ ο.π. 36-37

¹²⁴ ο.π. 39-40

¹²⁵ ο.π. 36



Πολιτική στράτευση, μάχη εναντίον της υπερκατανάλωσης, η ελληνική οικογένεια και κοινωνία, αλλά και η σπουδή του ανθρώπινου σώματος και προσώπου, είναι ορισμένα από τα χαρακτηριστικά που φαίνεται να συνθέτουν την προσωπικότητα του Μπότσογλου την εποχή του Νέου Ρεαλισμού και να τον ενοποιούν αλλά και να τον διαφοροποιούν από τους υπόλοιπους της Ομάδας των Πέντε. Ας προσπαθήσουμε να επικεντρωθούμε στο κάθε του χαρακτηριστικό αναλυτικότερα:

Η περίοδος του Νέου Ρεαλισμού / Οι αναφορές στον κοινωνικό χώρο: Το κομμάτι της νεορεαλιστικής δημιουργικότητας για τον Μπότσογλου μάλλον ξεκινά περί το 1970, οπότε «οι αναφορές στον κοινωνικό χώρο έγιναν περιγραφικότερες», αποτελεί την «έκφραση μιας ιδεολογικής στράτευσης» και υποδεικνύει τη διάθεση «να πλησιαστεί ένα πιο σύγχρονο εικαστικό όραμα». Βιομηχανικά αντικείμενα και σκηνές της κοινωνικής ζωής εμπεριέχουν την εικόνα του σώματος το οποίο (ποτέ δεν σταμάτησε να απασχολεί τον ζωγράφο και) προσδιορίζει τον κοινωνικό χώρο¹²⁶.

Η Φρίζα είναι ακριβώς ένα έργο στο οποίο οι αναφορές στον κοινωνικό χώρο έρχονται σε πρώτο πλάνο και βέβαια ένας μαντατοφόρος του Κριτικού Ρεαλισμού. Η μπάλα δεν είναι παρά ένα σχόλιο για τη «θεοποίηση του ποδοσφαίρου στα χρόνια της χούντας», ενώ άλλες κοινωνικές πτυχές του έργου αφορούν στον καταναλωτικό πολιτισμό, ή στους κλοσάρ που κοιμούνται στα παγκάκια. Η απεικόνιση της καθημερινότητας αποτελεί εμμονή για τον Μπότσογλου, όπως φαίνεται και από τη συμμετοχή του στην Ομάδα των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών. Ο Π. Σ. Παπαδόπουλος¹²⁷, από τον οποίο αντλούνται τα τελευταία αυτά στοιχεία, κάνει μια πολύ χρήσιμη διάκριση της νεορεαλιστικής τεχνοτροπίας του Μπότσογλου από αυτή των άλλων μελών της ομάδας: «Η διαφορά του Μπότσογλου με το ρεύμα του κριτικού ρεαλισμού βρίσκεται στο γεγονός ότι ο καλλιτέχνης σπάνια χρησιμοποιεί τα φωτογραφικά ντοκουμέντα ενώ η έμφαση ακόμη και τότε «στην υπαρξιακή εκδοχή του ρεαλισμού» περιορίζει το αίτημα της ρεαλιστικής αντικειμενικότητας».

Ο ίδιος συγγραφέας συσχετίζει τον ρεαλισμό του Μπότσογλου με εκείνον «που εγκαινιάζει ο Μπέικον»: ο ρεαλισμός αυτός δεν είναι εικονογραφικός, αλλά ένας «που να προκύπτει από την πραγματική επινόηση μιας νέας μεθόδου που να παγιδεύει την πραγματικότητα με κάτι τελείως αυθαίρετο. Ο ρεαλισμός πρέπει να επινοείται διαρκώς... να αλλάζει την πραγματικότητα και έτσι να φτιάχνει ψέματα που είναι πιο αληθινά από την

¹²⁶ Χριστοφόγλου, 1985: 10

¹²⁷ Παπαδόπουλος, 2008: ενότητα Φρίζα '72



περιγραφική αλήθεια... επαναδιατυπώνει την ένταση του πραγματικού. ... την αιχμαλωτίζει»¹²⁸.

Η υποχώρηση των νεορεαλιστικών στοιχείων τοποθετείται γύρω στο 1978¹²⁹, μάλλον σε βαθμό οριστικής εγκατάλειψης¹³⁰. Το διάστημα μεταξύ 1970 και 1978 έχει αναγνωρισθεί ως «δεύτερη περίοδος» στη δημιουργία του ζωγράφου, ο οποίος «ακολουθεί υφολογικά έναν κριτικό ρεαλισμό για να αποδώσει τα γνωστά ζωγραφικά του θέματα, αντικείμενα, εσωτερικά, πρόσωπα»¹³¹. Η προηγούμενη πρώτη περίοδος είχε κορυφωθεί με τη σπουδή για το ανθρώπινο κεφάλι (1965-1970, ως συνέχεια μιας εξπρεσιονιστικής τάσης (1960-1965) που συχνά παραπέμπει στον Μπουζιάνη. Στη τρίτη περίοδο (αρχή δεκαετίας '80) «τον βρίσκουμε κάτοχο μιας προσωπικής έκφρασης, με το ίδιο πάντα θέμα: την ανθρώπινη μορφή, ως προέκταση κοινωνικής ανάπλασης, δοσμένη μέσα από μια υπαρξιακή διαλεκτική» (Στο ίδιο).

Η σπουδή του ανθρώπινου σώματος: Μια πρόσφατη συνέντευξη του Χρόνη Μπότσογλου στο πλαίσιο αναδρομικής έκθεσης στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης αποτελεί την καλύτερη εισαγωγή στη συζήτηση του χαρακτηριστικού του αυτού, που ποτέ δεν εγκατέλειψε τον ζωγράφο: στο ερώτημα-διαπίστωση του Γ. Καρουζάκη¹³² **«δεν απομακρυνθήκατε ποτέ από την ανθρωποκεντρική θεματολογία»** η απάντηση του καλλιτέχνη ήταν η εξής: «Ναι, πιο πολύ ανθρώπους ζωγράφισα. Έχω καταγράψει σχεδόν όλους τους φίλους μου, όχι μόνο σε χρώμα αλλά και σε σχέδια. Έχω κρατήσει περίπου 2.000 σχέδια προσώπων που έκανα σε μπλοκάκια στις ταβέρνες. Όποιος ήταν απέναντί μου τον ζωγράφιζα. ... Δεν ζωγράφισα ποτέ φανταστικούς τόπους. ... Μ' ενδιαφέρει η αίσθηση και η παρουσία του προσώπου στο χώρο. Το ακίνητο μοντέλο μοιάζει σαν να φορά μια μάσκα και να κρύβεται. Αυτή η ζωντανή σχέση που δημιουργείται μεταξύ ζωγράφου και μοντέλου, αν δουλευτεί σωστά, περιγράφεται και στον καμβά».

Σε ένα άλλο κείμενο η απόδοση του ανθρώπινου σώματος από τον Μπότσογλου, συνδέεται με την απώλεια της περιγραφικής λειτουργίας του σχεδίου: Ο Χρόνης Μπότσογλου ήταν κι αυτός μέλος της παλιάς ομάδας των στρατευμένων «νέων ρεαλιστών», δεν έπαψε όμως ποτέ να εκφράζει την ιδιαίτερη ευαισθησία του για την ανθρωποκεντρική ζωγραφική, να ανατέμνει με πάθος εικόνες ανθρώπων, συχνότατα μάλιστα τη δική του εικόνα (εικ. 18-19) ... το ακραίο βασάνισμα της χρωματικής επιφάνειας

¹²⁸ Ο.π.

¹²⁹ Χριστοφόγλου, 1985: 10

¹³⁰ Παπαδόπουλος, 2008: ενότητα Φρίζα '72

¹³¹ Γρηγοράκης, 1983: χ. α. σ.

¹³² Καρουζάκης Γ, 2010: Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, 16 Ιανουαρίου (συνέντευξη)



δείχνει ... ενδοσκόπηση της ίδιας της ζωγραφικής. Το σχέδιο χάνει σε μεγάλο βαθμό την περιγραφική του λειτουργία, καθώς οι μορφές που καθορίζουν το χώρο αναδύονται από το βάθος του υλικού, όπου το χρώμα και η σάρκα γίνονται ένα»¹³³. Αλλά ο ίδιος δεν θεώρησε την τεχνική αυτή εξπρεσιονιστική. Δεν είδε ποτέ στη δουλειά του την παραμόρφωση της ουσίας των αναλογιών. Αντιθέτως, ο σεβασμός στις σωματικές αναλογίες, δηλαδή ο σεβασμός της πραγματικότητας, «γίνεται αιτία να απορριφθεί ο εξπρεσιονισμός σαν τεχνική βασισμένη στην παραμόρφωση». Παραμένει όμως η ουσία του, που είναι η συγκινησιακή φόρτιση¹³⁴. Το είχε πει εξάλλου και ο ίδιος: «Ζωγραφίζω ανθρώπους γιατί είναι το πιο ωραίο πράγμα που υπάρχει. Το πιο συγκινητικό. Θέλω η ζωγραφική μου να 'ναι ακριβής και διαλυμένη. Πάντα ο άνθρωπος μέσα στον χώρο, τον βιωμένο χώρο. Δεν είμαι εξπρεσιονιστής. Δεν δέχομαι τις παραμορφώσεις»¹³⁵. Ο Θ. Γεωργίου¹³⁶ χαρακτηρίζει την εξπρεσιονιστική τεχνοτροπία ως θεμελιώδη για την τέχνη του Μπότσογλου, ωστόσο όχι με διαφορετικό τρόπο από ό,τι φάνηκε παραπάνω: ο εξπρεσιονισμός του ζωγράφου είναι «εκείνος ο οποίος διατυπώνει το αίτημα να αποκτήσει η άκρατη υποκειμενική αισθητική (εικαστική) μορφή το κύρος της καθολικής αξίας μέσω της διαλεκτικής σχέσης της εμπειρικής και κοινωνικής ύλης με το αισθητικό υλικό».

Στην απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής ο Μπότσογλου στράφηκε έντονα από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, κυρίως με σπουδές της μορφής του αλλά και της συζύγου του Ελένης (20-21). Αυτή ήταν όμως μόνο η αρχή. Διότι σημειώνεται ότι η παρουσία του ανθρώπινου σώματος στη θεματογραφία του καλλιτέχνη ήταν ο ένας από τους δύο μόνιμους άξονες γύρω από τους οποίους περιστράφηκε η ζωγραφική του, έως περίπου τα μέσα της δεκαετίας του 1980, με τον άλλο να είναι «η αναζήτηση του ρεαλισμού στον μορφοπλαστικό του μηχανισμό». Οι αφορμές του υπήρξαν, μετά τον εαυτό του και τη σύντροφό του, «τα στενά οικογενειακά του πρόσωπα, οι φίλοι και συναγωνιστές του όταν υπήρξε έντονα πολιτικοποιημένος, και οι ανώνυμοι καθημερινοί άνθρωποι» στα χρόνια μεταξύ 1972 και 1978¹³⁷.

Το σώμα του Χρόνη Μπότσογλου φαίνεται ότι είναι ταυτοχρόνως κινούμενο και ακίνητο (εικ. 22-23). Νομίζεις ότι γύρω από αρκετές μορφές που απεικόνισε σε ένα σχεδόν αμετάβλητο βάθος κινείται ένα φάσμα μνήμης, περιγράφοντας κινήσεις που, το πιθανότερο, συνέβησαν μόλις προ ολίγου. Εμάς μας δίνει την εντύπωση μια περιορισμένης

¹³³ Χριστοφόγλου, 2010: Έξι εκδοχές παραστατικής ζωγραφικής – Δελτίο τύπου.

¹³⁴ Χριστοφόγλου, 1985: 12

¹³⁵ Χριστοφόγλου, 1985: 11

¹³⁶ Γεωργίου Θ, 1992: χ.α.σ.

¹³⁷ Καμπουρίδης 1986: 7



περιστροφής, μιας έντονης κίνησης φυλακισμένης στην ακινησία. Είναι βέβαια προσωπικές εντυπώσεις αυτές, ίσως όμως τις δικαιολογούν τα σχόλια της Χριστοφόγλου¹³⁸: «η “πλαστική ύλη” του Μπότσογλου διαμορφώνεται πάνω στον πίνακα, μέσα από τις επάλληλες χρωματικές στρώσεις που σημειώνουν τις διαδοχικές καταστροφές του σώματος... Η φαινομενική αδράνεια ενός ακίνητου σώματος θα μπορούσε να δώσει μιαν εικόνα πλαστικά αδρανή, αν δεν υπήρχε η μνήμη των αισθήσεων που πιστοποιεί ότι το σώμα αυτό ζει, κινείται, αλλάζει». Όσο για την επιμονή στην απόδοση των εικόνων του σώματός του και εκείνων της γυναίκας του, για τον ίδιο ούτε οι πρώτες ήταν ποτέ αυτοπροσωπογραφίες, ούτε οι δεύτερες πορτραίτα. Διότι το μοντέλο δεν αναγνωρίζει εκεί τον εαυτό του. «Βλέπει απλώς έναν άνθρωπο, έναν άντρα. Ή, ίσως, τον άνθρωπο-άντρα... Πάντως ο άντρας είναι ένας. Η γυναίκα, περισσότερες από μία»¹³⁹.

Για τη λογική της απεικόνισης του προσώπου που δεν θυμίζει το μοντέλο που χρησιμοποιήθηκε, έχει μιλήσει και ο ίδιος ο Μπότσογλου αρκετά. Σε μία από τις επιστολές που αντάλλαξε με τον Χ. Λάζο μεταξύ 1987 και 1988, αιτιολογεί αυτή την αποστασιοποίηση ως «απαλλαγή από την κηδεμονία του πράγματος και απελευθέρωση ώστε να επεικονίσει ή να αποδώσει η ζωγραφική μία όψη του, μία εποχή του, χωρίς να διεκδικεί για το αποτέλεσμα τη μοναδικότητα ή την αλήθεια»¹⁴⁰.

Θεματολογία, Επιδράσεις, Μέθοδος: Πριν από το 1970 ο Μπότσογλου είχε ήδη μεταφέρει στα έργα του βιομηχανικά αντικείμενα. Τα θεωρούσε «ελεύθερα και παρθένα από εικαστικές ερμηνείες και φορτίσεις, ουδέτερα από συμβολισμούς». Τότε ακόμη τέτοια αντικείμενα επιζητούσαν «να αναδείξουν την καθημερινότητα ως θεματική και πλαστική αξία». Ο «Καμπινές» (1965) (εικ. 24) δείχνει ακριβώς ό,τι λέει ο τίτλος του: μία λεκάνη τουαλέτας¹⁴¹. Η ενδυνάμωση των ρεαλιστικών στοιχείων, η σταθερή πια ενασχόληση με την ανθρώπινη μορφή, αλλά και τα καθημερινά αντικείμενα σταδιακά αρχίζουν να αποκρυσταλλώνουν συνθέσεις κριτικού/υπαρξιακού ρεαλισμού, όπως μάλιστα λέει ο Καμπουρίδης¹⁴², μια νέα σειρά έργων «τείνει να ενσωματώσει ό,τι προηγήθηκε σε ένα νέο πλαίσιο». Ο ίδιος μελετητής βλέπει στο έργο του 1968 «Μόδα» (εικ. 25) αυτά που θα αναγνωρίζαμε αμέσως ως νεορεαλιστικά στοιχεία της επόμενης δεκαετίας: α) τη σχέση της ανθρώπινης μορφής με τον κόσμο της σύγχρονης πραγματικότητας, την κοινωνία της μαζικότητας, των μέσων μαζικής επικοινωνίας, της τεχνητής προκατασκευής ατομικών

¹³⁸ Χριστοφόγλου, 1985: 14

¹³⁹ ο.π. 18

¹⁴⁰ Λάζος, 1988: 13

¹⁴¹ Καμπουρίδης, 1986: 12

¹⁴² ο.π. 13



ιδεολογιών, β) το ενδιαφέρον για τον κόσμο της φωτογραφίας ή και του κινηματογράφου, εντύπωση που προκύπτει από την ψυχρότητα της περιγραφής. Αναγνωρίζεται ως πηγή του γενικού αυτού εικαστικού ενδιαφέροντος η ελληνική πραγματικότητα στην εποχή της τηλεόρασης και της οπτικής επικοινωνίας. Γενικότερα ο Χ. Καμπουρίδης προχωρά σε μια σειρά διαπιστώσεων σχετικά με τις επιδράσεις που δέχτηκε ή δεν δέχτηκε ο Μπότσογλου στο δρόμο του προς τον Νέο Ρεαλισμό:

1. Το γεγονός ότι ήδη πριν από το 1964 είχε εκφραστεί ανάλογο ενδιαφέρον από τον ζωγράφο, σε συνδυασμό με το ότι η Ποπ Αρτ έγινε ευρέως γνωστή στην Ευρώπη με τη Μπιενάλε της Ιταλίας την ίδια χρονιά, οδήγησε στο συμπέρασμα περί μη επίδρασης επάνω στον Μπότσογλου από το συγκεκριμένο ρεύμα¹⁴³.
2. Από τον Καμπουρίδη δεν παρατηρείται άμεση επίδραση ούτε από τους Αμερικανούς «φωτο- ή νεο- ή κριτικο- ρεαλιστές», όπως τους αποκαλεί, όπως δεν είναι και πιθανή, καθώς η πρώτη τους έκθεση στην Αμερική έλαβε χώρα το 1968¹⁴⁴. Αντιθέτως για ορισμένα από τα στοιχεία του Μπότσογλου παραπέμπει σε επιδράσεις του Διαμαντόπουλου και του ρεαλισμού που άσκησε εκείνος γύρω στο 1930, αλλά και στο έργο του Σπ. Βασιλείου, κυρίως στις εικόνες της βιούμενης καθημερινότητας που ο τελευταίος απεικόνισε μεταπολεμικά, μεταξύ 1945-1955¹⁴⁵.
3. Η ανάγκη του καλλιτέχνη για μια σχέση με τον βιούμενο χώρο πρωτίστως και (δευτερευόντως ή) όχι με κάποιους επικοινωνιακούς μηχανισμούς, όπως η φωτογραφία ή ο κινηματογράφος, είχε ως αποτέλεσμα τη ζωγραφική «εκ του φυσικού», χωρίς τη χρήση νέων τεχνικών πρόσφατα διαδεδομένων: του αερογράφου, των φωτοευαίσθητων ουσιών κλπ¹⁴⁶.
4. Οι παλαιότερες προβληματικές του καλλιτέχνη συνεχίζουν και επεκτείνονται από το 1970, έτος εγκατάστασής του στο Παρίσι με υποτροφία, και έως το 1972, χρονιά έκθεσης της Φρίζας. Ιδεολογικές ζυμώσεις μετά τον Μάη του 68, δικτατορία στην Ελλάδα και έντονη πολιτικοποίηση του ίδιου, καταλήγουν στο ενδιαφέρον για τον κοινωνικό χώρο¹⁴⁷. Ο ίδιος λέει χαρακτηριστικά για τις

¹⁴³ ο.π. 13-14 Ο (Καμπουρίδης αναφέρεται σε ένα γαλλικό κείμενο της Χριστοφόγλου, γραμμένο το 1983, στο οποίο περιγράφεται η σχέση των Πέντε Ελλήνων Ρεαλιστών με τα σύγχρονα οπτικά μέσα επικοινωνίας και την Ποπ Αρτ, καθώς και οι επιδράσεις που πιθανώς δέχτηκε το έργο του καθενός από εκείνη. Το κείμενο αυτό ήταν πολυγραφημένο και προοριζόταν για περιορισμένη χρήση)

¹⁴⁴ ο.π. 14

¹⁴⁵ ο.π. 15, υποσημ. 8, 9

¹⁴⁶ ο.π. 14

¹⁴⁷ ο.π. 14



αμέσως επόμενες σκέψεις του που ακολούθησαν την ολοκλήρωση της Φρίζας: «Θυμάμαι τότε έκανα σχέδια να ζωγραφίσω μια νέα Φρίζα με λάδι, που θα έδειχνε το πέρασμα στη μονοπωλιακή μορφή παραγωγής. Λογάριαζα να είναι μια παράθεση ντοκουμέντων και καταστάσεων, με συνθήματα, φωτογραφικό υλικό, αφίσες και εργατικά ατυχήματα κτλ. Φυσικά, τίποτε από αυτά δεν έγινε»¹⁴⁸. Τα λόγια του Μπότσογλου αποτελούν τις αποδείξεις για μια εποχή προσανατολισμού στην πολιτικοποιημένη εικαστική δημιουργία.

5. Μπορεί ο Μπότσογλου να μην χρησιμοποίησε έτοιμη τη φωτογραφία, ωστόσο φαίνεται ότι επηρεάστηκε έντονα από την τεχνική της και την αμεσότητα μεταφοράς ρεαλιστικών χαρακτηριστικών με τη βοήθεια του μέσου αυτού. Το 1973, ο «Φυλακισμένος» ζωγραφίστηκε «από φωτογραφία, χωρίς να ενδιαφέρεται (ο ζωγράφος) για μια κριτική της «φωτογραφικότητας» όσο για μια απόδοση των βιωματικών χαρακτηριστικών (π.χ. ρυτίδες, στάση κορμιού κλπ) του απεικονιζόμενου άνδρα»¹⁴⁹.
6. Δεν γνωρίζουμε πόσο βαθιά προχώρησε ο Μπότσογλου στις αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού (εικ. 26), τάση που παρακινείτο από την πολιτική του ένταξη, η οποία είχε διάρκεια έως το 1978, ωστόσο κάθε σχετική δράση θα ερχόταν, έχουμε ξαναπεί, σε αντίθεση με τη λογική των υπολοίπων τεσσάρων μελών της ομάδας των Πέντε, που είχαν διαφοροποιηθεί σαφώς από τους σκοπούς του συγκεκριμένου ρεύματος. Ο Καμπουρίδης¹⁵⁰ μιλά για ενσωμάτωση «γνωστών τύπων του σχηματοποιημένου σοσιαλιστικού ρεαλισμού σε έργα της περιόδου», αρκετά από τα οποία ο ίδιος ο ζωγράφος αργότερα κατέστρεψε. Η Τ. Πανδή¹⁵¹ μας δίνει ένα *terminus post quem* όσον αφορά τον τρόπο αυτό δημιουργίας, ενδεχομένως μια καλή απάντηση στο γιατί η ιδεολογική αυτή διαφορά δεν οδήγησε σε, φανερό τουλάχιστον, σύγκρουση τον Μπότσογλου με τους υπόλοιπους. Τοποθετεί την έντονη πολιτική στράτευση του ζωγράφου στην περίοδο της μεταπολίτευσης, οπότε «τα έργα του αναπτύσσονται μέσα από μια εντονότερη ώσμωση με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες». Ο ζωγράφος ασκείται σε μια μορφή σοσιαλιστικού ρεαλισμού που επικεντρώνεται στην απεικόνιση ενός κοινωνικά και πολιτικά νοηματοδοτημένου υποκειμένου, μέσα από μια

¹⁴⁸ Μπότσογλου, 2005: 49

¹⁴⁹ Καμπουρίδης, 1986: 14

¹⁵⁰ ο.π. 17

¹⁵¹ Πανδή Τ, 2010: *Χρόνης Μπότσογλου. Αναδρομική*



ντοκουμενταρίστικη γραφή». Και η συγκεκριμένη κριτικός βλέπει ότι η θεματογραφία αυτή εγκαταλείφθηκε το 1978. Όχι πια για μας αναπάντεχα, αν θυμηθούμε τί είπε ο ίδιος για την εποχή εκείνη: «*Η αντίθεσή μου πήρε το χαρακτήρα οξυμένης ιδεολογικής πάλης. Αν συνεχιστεί έτσι, σε λίγο θα βρεθώ ξωπεταγμένος από το ΕΚΚΕ... το δίκιο το έχει πάντα ο λαός μας. Αυτόν θα είναι προδοσία να τον αρνηθώ*»¹⁵².

Οι άλλες κατευθύνσεις: Το σώμα και ο κοινωνικός χώρος απασχόλησαν, όπως είδαμε, τον Μπότσογλου στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1960 και στη διάρκεια αυτής του 1970. Η απομάκρυνση από τα θέματα της «μαχητικής ρεαλιστικής τεχνοτροπίας» τοποθετείται περί το 1978, ενώ η σπουδή του σώματος συνεχίστηκε για πολύ ακόμα. Στο πλάι αυτών των δύο τάσεων ο ζωγράφος βρήκε και άλλους τρόπους για να εκφράσει τη δημιουργικότητά του. Οι εικόνες από τον παρισινό υπόγειο σιδηρόδρομο αποτέλεσαν τη μία από τις «άλλες κατευθύνσεις» της περιόδου. Η ενότητα με τον τίτλο *Μετρό* προορίσθηκε να αφηγηθεί μια όψη του σύγχρονου τρόπου ζωής, «*τη μοναξιά και την αποξένωση του ανθρώπου στις σύγχρονες μητροπόλεις*»¹⁵³. Τον υπόγειο σιδηρόδρομο τον αποκαλεί η Τ. Πανδή¹⁵⁴, προφανώς μεταφέροντας την οπτική του καλλιτέχνη, «*θέμα της μοντερνιστικής μυθολογίας*». Εμείς θα παρατηρήσουμε ότι ορισμένες αρχές του Μπότσογλου, που είδαμε στο υπόλοιπο έργο της περιόδου, υφίστανται και στη σειρά αυτή: ίσως ο πιο γνωστός πίνακας της σειράς «*Μετρό Α΄*» (1970) (εικ. 27), με μια γυναίκα και έναν άντρα καθισμένους απέναντι και μια ανδρική μορφή να παρακολουθεί έξω από το σκοτεινό παράθυρο, ουδετεροποιεί τον χώρο καθώς εξαφανίζει τα καθίσματα, αποδίδει ρεαλιστικά τις αναλογίες και εκφράσεις, σχεδόν φωτογραφικά αλλά με ζωγραφικό τρόπο, ασκεί κριτική σε μια όψη της σύγχρονης (για το 1970) κοινωνικότητας, ή καλύτερα στην πλήρη απουσία της. Ο Χ. Καμπουρίδης¹⁵⁵ είδε στη σειρά αυτή την κυριαρχία μιας υποβλητικής ατμόσφαιρας γεμάτης ανασφάλεια.

Ο ίδιος¹⁵⁶ μιλά για μια ακόμη από τις «άλλες κατευθύνσεις» της εποχής, και την περιγράφει ως μια διάθεση καταγραφής προσωπικών αναμνήσεων. Εντάσσει σε αυτή τα έργα «*Ραπτομηχανή*» (1976) (εικ. 28), «*Συνταξιούχος*» (1974), «*Ατελιέ*» (1977) και «*Σινεμά*» (1978). Για τα δύο πρώτα σημειώνει ότι ο σχολιασμός των γονεϊκών προσώπων από τον ζωγράφο συνδυάζει χαρακτηριστικά αντικείμενα ή σκηνές της καθημερινής τους ζωής,

¹⁵² Μπότσογλου, 2005: 45

¹⁵³ Τσέκου, 2010: *Χρόνης Μπότσογλου. Αναδρομική*

¹⁵⁴ Πανδή Τ, 2010: *Χρόνης Μπότσογλου. Αναδρομική*

¹⁵⁵ Καμπουρίδης, 1986: 14

¹⁵⁶ ο.π. 14



όπως γινόταν σε έργα της αρχικής φάσης εξέλιξής του. Την ίδια τάση διαπιστώνει και στα δύο άλλα έργα, που όμως αποτελούν τους προάγγελους για το τέλος μιας εποχής και την αρχή μιας νέας, η οποία εγκαινιάζεται με την σχετική απομόνωσή του καλλιτέχνη σε ένα ελαιοτριβείο στη Μυτιλήνη το 1978: «Το ταξίδι στη Μυτιλήνη ήταν μια φυγή. Είχε χαρακτήρα απομόνωσης και ξεσπάσματος. ... Ήθελα λίγο να ασκητέψω. Αυτό το βύθισμα ήταν μια ξεκούραση και ξαναγέννημα»¹⁵⁷ (εικ. 2)

2.4. ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΑΤΖΟΥΡΑΚΗΣ

Ο Κυριάκος Κατζουράκης δεν φαίνεται να έδειξε την ίδια διάθεση για τις δύο εκθέσεις σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη, κρίνοντας από τον μεγάλο αριθμό έργων της πρώτης σε σύγκριση με τη δεύτερη. Στο Ινστιτούτο Γκαίτε παρουσίασε τα έργα «Γεύμα», «Δυστύχημα», «Ελπίς», «Υποδοχή» «Επεισόδιο» «Πλήθος» «Θητεία» «Διπλό Πορτραίτο» «Σύνθεση»¹⁵⁸. Στη Θεσσαλονίκη παρουσίασε μόνο ένα δίπτυχο με τίτλο «Η ιστορία ενός αγοριού και ενός κοριτσιού»¹⁵⁹.

ΑΘΗΝΑ

- **Θητεία:** Φαίνεται ότι το έργο αυτό είχε προκαλέσει έντονες εντυπώσεις στους κριτικούς της εποχής: ένας στρατιώτης κρατούσε στο χέρι του ένα κουτί σπίρτα με το φοίνικα της δικτατορίας. Προφανώς το καθεστώς ενοχλήθηκε τότε από την εικαστική αυτή επιλογή και μέσω της Ασφάλειας Αθηνών απαίτησε την «αποκαθάλωση» του πίνακα. Ο Κατζουράκης έδωσε την εξής (περιπαικτική;) λύση: κόλλησε ένα πραγματικό σπιρτόκουτο επάνω στο ζωγραφισμένο, από την αντίθετη όμως πλευρά, ώστε να μην είναι ορατός ο φοίνικας. Ίσως η μετέπειτα ομολογία του καλλιτέχνη ότι είχε αποκτήσει χάρη στην ομαδικότητα ένα θράσος που ποτέ δεν θα είχε εάν ήταν μόνος, αναφέρεται σε τέτοιες πράξεις του¹⁶⁰. Τα σχόλια του τύπου γύρω από το έργο ήταν αισθητικά αλλά και εννοιολογικά. Η Ν. Λοϊζίδη έγραψε στην

¹⁵⁷ Μπότσογλου, 2005: 50

¹⁵⁸ Κουνενάκη, 1988: 52

¹⁵⁹ ο.π. 76

¹⁶⁰ ο.π. 52



εφημερίδα *ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ* (14 Απριλίου 1972), περί «αξιέπαινης ισορροπίας αισθητικής αντιμετώπισης και βαθύτερης ερμηνευτικής επεξεργασίας του θέματος»¹⁶¹. Η Φ. Κουβελάκη το θεώρησε ως το πιο ολοκληρωμένο στη σύλληψη και τη μορφή και έδωσε μια σύντομη περιγραφή «για ανθρώπους με ξυρισμένα κίτρινα κεφάλια ν' αγωνιούν που δεν μπορούν να βγάλουν μια φωνή»¹⁶²

- **Απόσπασμα από δυστύχημα (εικ. 30):** Ένα σχόλιο για το έργο και για άλλες δημιουργίες των υπολοίπων από τους Πέντε, είναι το ανυπόγραφο στην εφημερίδα *ΝΕΑ ΠΟΛΙΤΕΙΑ* (24 Μαρτίου 1972), το οποίο αναφέρεται σε έργα που μεταδίδουν «αισιοδοξία για τα καθαρά ζωγραφικά εφόδια των νέων Ελλήνων Ζωγράφων αλλά και για την πνευματικότητα και τους άλλους υψηλόφρονες στόχους τους»¹⁶³.
- **Γεύμα:** Το σχόλιο αναφέρεται σε πίνακα με τον τίτλο «Δείπνο». Δεν βρέθηκε άλλο έργο του ζωγράφου που θα μπορούσε να προκαλέσει μια τέτοια «σύγχυση ορολογίας». Ελπίζοντας ότι πρόκειται τελικά για το ίδιο, και χωρίς να μπορεί να διαχωριστεί αν πρέπει να μιλάμε για «Γεύμα» ή «Δείπνο» παρατίθεται το σχετικό σχόλιο: «“Δείπνο” λύπης, όπου τα φώτα δεν υπάρχουν πια στον καθρέφτη, απομένει μια συνείδηση σχέση σχισμή, φάσμα πραγματικότητας»¹⁶⁴.
- **Ελπίς:** Περισσότερες λεπτομέρειες αναφέρονται στον σχολιασμό των έργων του Γιάννη Ψυχοπαίδη, ωστόσο πρέπει και εδώ να ειπωθεί ότι ο Π. Καραβίας, μάλλον ενοχλημένος από τη «ζωγραφικότητα ως φωτογραφικότητα» των Πέντε Νεορεαλιστών, τόνισε ότι ορισμένα (όπως και το Πλήθος του ίδιου ζωγράφου) «ξεφεύγουν ευτυχώς από την «ακρίβεια» της φωτογραφικής αναπαράστασης»¹⁶⁵
- **Πλήθος:** Δες το σχόλιο στο έργο με τον τίτλο «Ελπίς».

Πέραν των σχολίων του Π. Καραβία για «φωτογραφική ρεαλιστικότητα, δηλαδή μια προσπάθεια ακριβούς, φωτογραφικής, απόδοσης στον καμβά, της παράστασης»¹⁶⁶, η Ε. Ανδρεάδη επιχειρεί επίσης μια γενική σύγκριση στο *ΒΗΜΑ* (14 Μαρτίου 1972), όπου παρατηρεί ότι ο Κατζουράκης κινείται στο ίδιο πνεύμα με τον Ψυχοπαίδη, «που σημειώνει και εκμεταλλεύεται τον αντιηρωικό χαρακτήρα των θεμάτων του. Λείπει όμως, όπως κι από άλλους, η συμπυκνωμένη ένσταση που θα δικαιώνει αυτόματα τη θέση τους»¹⁶⁷.

¹⁶¹ ο.π. 61

¹⁶² ο.π. 68-69

¹⁶³ ο.π. 63

¹⁶⁴ ο.π. 68: Φ. Κουβελάκη, Κριτική στο Περιοδικό *ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ*, Τεύχος 4°, Μάιος 1972

¹⁶⁵ ο.π. 66: Κριτική Π. Καραβία, Περιοδικό *ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ*, Τεύχος 1076, 1 Μαΐου 1972

¹⁶⁶ Κουνενάκη 1988: 66

¹⁶⁷ ο.π. 59-60



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

- Η ιστορία ενός αγοριού και ενός κοριτσιού: Ο Μ. Σουλιώτης, στο πλαίσιο των σχολίων του για την έκθεση των Πέντε στη Θεσσαλονίκη, μας διαβεβαιώνει για «το μοναδικό έργο του Κατζουράκη» αν και δίπτυχο. Ο ίδιος θεωρεί την «ιστορία ενός αγοριού και ενός κοριτσιού» ως «το πιο μαλακό έργο της έκθεσης. Με απαλά και πιο ζωγραφικά χρώματα. Μια θαυμάσια γλύκα περιέχει όλον τον πίνακα». Ωστόσο, μια παρατήρησή του είναι μια ακόμα απόδειξη ότι τα απολύτως ρεαλιστικά σημεία των εκθεμάτων δεν έγιναν με την ίδια θέρμη δεκτά από όλους: «Όμως ορισμένα σημεία του είναι καθηλωμένα στη νατουραλιστική τους απόδοση, π.χ. η πρίζα κάτω δεξιά δεν νομίζω τελικά ότι γίνεται «καθημερινό σύμβολο» τόσο δυνατό, που να κάνει «μια κριτική αναπαράσταση της αλήθειας» όπως γράφουν (οι Πέντε)»¹⁶⁸.

ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΥΡΙΑΚΟΥ ΚΑΤΖΟΥΡΑΚΗ

Όπως έχει ξαναειπωθεί για τον Κατζουράκη έχει συγκεντρωθεί η λιγότερη ύλη. Το διαδίκτυο τον φιλοξενεί συχνά, αλλά όχι γύρω από το συγκεκριμένο θέμα. Στις συνεντεύξεις αναλύεται η σχέση του με τον κινηματογράφο, αλλά η πλευρά του αυτή θα αναφερθεί στο τρίτο κεφάλαιο του κειμένου.

Μαθητής του Μόραλη έως το 1968 στη Σχολή Καλών Τεχνών, στον οποίο όπως ο ίδιος λέει οφείλει τις βάσεις για ότι έχει ζωγραφίσει (τουλάχιστον έως το 1991, οπότε έγραψε αυτές τις λέξεις), αλλά και με σπουδές στη σκηνογραφία (σημαντικές για τη μετέπειτα πορεία του) συμμετείχε την επόμενη χρονιά στη συγκρότηση της Ομάδας των Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών, «δουλεύοντας έτσι μέχρι το 1972». Τα ταξίδια στο Μόναχο και το Λονδίνο (1972 και 1973 αντίστοιχα) σήμαναν για τον Κατζουράκη τη στενότερη επαφή του με τη διεθνή Μοντέρνα Τέχνη, ενώ οι σπουδές του στην χαρακτική, στη St. Martins School of Arts και στο Croyden College of Art, έγιναν σε μια περίοδο «που βασιλεύει η *conceptual art*, η ταχύτητα της εξέλιξης του *video*, η *performance*». «Όλο το διάστημα στο Λονδίνο ανακαλύπτω και επεξεργάζομαι δικές μου σχέσεις με το παρελθόν», συμπληρώνει ο ζωγράφος¹⁶⁹.

Ο Μ. Παπανικολάου¹⁷⁰ μιλά για ρεαλισμό φωτογραφικής αντίληψης, αφού προηγήθηκαν παλινδρομήσεις του ζωγράφου στη «στρατευμένη» κριτική. Σημαντικό είναι το σχόλιο ότι «οι καλλιτέχνες της Ποπ Αρτ δεν τον συγκινούσαν, ενώ αντίθετα έλκεται από

¹⁶⁸ ο.π. 77-78: Κριτική Μ. Σουλιώτης, Εφημερίδα ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 18 Απριλίου 1973

¹⁶⁹ Κατζουράκης, 1991: χ.α.σ.

¹⁷⁰ Παπανικολάου, 2006: 295



τον φορμαλισμό ζωγράφων του παρελθόντος και από το αναλυτικό πνεύμα τους». Ένα παραπεμπτικό για αυτή την τεχνοτροπία έργο είναι η «Οικογένεια» του 1974 (εικ. 31), ένα δίπτυχο σε ακρυλικό και μουσαμά. Συρραφή στιγμιотύπων άλλης εποχής, με τις μορφές να κυριαρχούν, ενσωματώνονται στην ίδια χωρική ενότητα, και βέβαια δεν είναι παρά διαφορετικές στιγμές του εμπειρικού χώρου του καλλιτέχνη. Αριστερά ένας στρατιώτης που φυλά σκοπιά, στο μέσον τα τρία μέλη μιας οικογένειας, δύο γονείς κι ένα κορίτσι, και δεξιά δύο ανδρικές μορφές, όχι σαφείς, με τη μία προερχόμενη πιθανώς από την εργατική τάξη, ενώ τη δεύτερη με αστικό ντύσιμο και κάσκα στο κεφάλι. Στα σώματα, κυρίως της οικογένειας στο μέσον, δεν παρατηρούμε τίποτα το ιδανικό (δικά μας σχόλια σε συνδυασμό με τις παρατηρήσεις του Μ. Παπανικολάου). Ο Παπανικολάου προσθέτει ότι όπως και στον συχνά μνημονευόμενο στο έργο του Κατζουράκη Γιάννη Τσαρούχη, υφίσταται μια «μανιώδης υπομονή στη χρωματική υφή των πραγμάτων». Επίσης ότι «ο συμβολισμός του είναι πολύπλευρος και εκδηλώνεται πολύτροπα» ακριβώς με τη συρραφή μοτίβων, όπως ήδη αναφέραμε αλλά και έργων.

Αλλά τα ίδια χαρακτηριστικά δεν είναι, προφανώς, για όλους πλεονεκτήματα. Ο Ν. Χατζηνικολάου¹⁷¹, αναφερόμενος σε ένα έργο του 1987 με τον τίτλο «Σταθμός Λαρίσης Ι» (εικ. 32), «ασφυκτικά γεμάτο από συμβολισμούς» λέει ότι «αυτή ήταν πάντοτε η αχίλλειος πτέρνα του Κατζουράκη». Στον συμβολισμό του ζωγράφου αναφέρεται και ο Μ. Χρυσανθακόπουλος (1979), σε ένα άρθρο που σαφώς είναι το κοντινότερο στην εποχή που συζητούμε από όσα έχουμε υπόψη μας, με αναφορές στα έργα που ο κριτικός «ξέρει καλά», όπως λέει, ήδη από το 1975. Η εντύπωση που δίνει το έργο του ζωγράφου είναι ότι εκείνος «προσπαθεί να εκφράσει τα προβλήματα της σχέσης των ανθρώπινων μορφών μέσα στους πίνακες με τα πράγματα που τις περιβάλλουν ή κι αντίστροφα, των πραγμάτων του περιβάλλοντος με τις μορφές». Η σύνθεση για τον ζωγράφο είναι το αποτέλεσμα της αντιπαράθεσης περιβάλλοντος και ανθρώπινων μορφών¹⁷² (εικ. 33-34). Ο τεχνοκριτικός συνεχίζει με μια παρατήρηση που μας θυμίζει αρκετά τη μέθοδο των Νέων Ρεαλιστών, αλλά βέβαια δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν και στον ίδιο ανακαλείται η ίδια εντύπωση: στον χώρο του Κατζουράκη «ο διάλογος μορφών και περιεχομένου επαναλαμβάνεται, όμως με διαφορετικές τις σχέσεις απ' ό,τι πριν». Για τον Νέο Ρεαλισμό θυμόμαστε ότι η ενσωμάτωση ανθρώπων και αντικειμένων σε διαφορετική από τη φαινομενική καθημερινή τους σχέση, επιδιώκει ακριβώς την αποκάλυψη της πραγματικής τους αλληλεπίδρασης.

¹⁷¹ Χατζηνικολάου, 1988: 14

¹⁷² Χρυσανθακόπουλος, 1979: 22



Ένα στοιχείο της τεχνοτροπίας του Κατζουράκη, πιθανώς τον φέρνει κοντά στις αντιλήψεις του Μπότσογλου: «ο διάλογος των μορφών και των αντικειμένων είναι συνυφασμένος με την παλινδρόμηση ανάμεσα στην περιγραφή και την αοριστία της φόρμας» λέει ο Χρυσανθακόπουλος¹⁷³. Δεν είναι δύσκολο να αναγνωριστούν αυτά τα στοιχεία συνδυασμού της ρεαλιστικής με την εξπρεσιονιστική τεχνοτροπία, ήδη στο έργο του ζωγράφου λίγο πριν το κατώφλι της δεκαετίας του 1970. Στο έργο «Ο Πολίτης» (1968) (εικ. 35), η ρεαλιστική φυσιογνωμία εμπρός αριστερά στην εικόνα, ή αλλιώς αυτή του 'πρώτου πλάνου, άσχετα από ερμηνεία περιεχομένου και έκφραση προσώπου, εικαστικά μας παραπέμπει στις ρεαλιστικές μορφές των κρατικών λειτουργών, όπως τις ξέρουμε από τον Ψυχοπαίδη, όπου κάθε χαρακτηριστικό είναι εκεί: ο άνδρας με τα γυαλιά είναι σαν φωτογραφημένος. Ταυτοχρόνως οι άλλοι άνδρες πίσω του, εξίσου σημαντικοί για την οικονομία του έργου, αναπαρίστανται μέσα από συνθήκες διάλυσης, ιδιαίτερα των προσώπων τους. Ο χώρος είναι ουδέτερος, δεν καθορίζεται. Μια καλή φωτογραφία εξάλλου, που δεν αποτελεί παράγωγο μιας αυτόματης φωτογραφικής μηχανής, αλλά προσεκτικής εστίασης στο επιλεγμένο θέμα, αφήνει τα υπόλοιπα στην εικόνα θολά.

Με έργα της περιόδου του Νέου Ρεαλισμού συσχέτισε ορισμένα του μετέπειτα έργου του καλλιτέχνη ο Ν. Χατζηνικολάου¹⁷⁴. Είδε σε ορισμένα, όπως ο «Σταθμός Λαρίσης II» (1987) (εικ. 36) σύνδεση με το νεορεαλιστικό παρελθόν του ζωγράφου και τα έκρινε ως «σημαντικές κατακτήσεις». Ο ίδιος όμως μίλησε και για ανομοιογένεια στο έργο του καλλιτέχνη, τόσο στο ύφος όσο και στην ποιότητα, ενώ για ορισμένες άλλες συνθέσεις, της περιόδου έως το 1988 διαπίστωσε ότι «δεν κάνουν παραχωρήσεις για να εντυπωσιάσουν, μεταδίδουν άμεσα γεύσεις, μυρωδιές, απτικές αισθήσεις, την επιδερμίδα μιας πραγματικότητας»¹⁷⁵. Η τελευταία αυτή παρατήρηση περί μετάδοσης της πραγματικότητας, αλλά και το ότι στο έργο «Νυχτερινό I» (1987) (εικ. 37) «συσσωρεύτηκαν ... όλες οι αδυναμίες μιας ζωγραφικής αντίληψης που προσπαθεί μάταια να ανταγωνιστεί τη φωτογραφία και τη διαφήμιση», μας λένε κάτι για τους ρεαλιστικούς τρόπους της προηγούμενης δεκαετίας, που δεν φαίνεται να εγκατέλειψαν, έως τα τέλη της δεκαετίας του 1980, τη σκευοθήκη του ζωγράφου.

Μερικά λόγια του ζωγράφου¹⁷⁶ μαρτυρούν μια σταθερότητα απόψεων και εξηγούν τη λογική που διακατείχε το έργο του την εποχή των Πέντε αλλά και δέκα-δεκαπέντε χρόνια αργότερα: «Αυτό που το 1970 λέγαμε πολιτική συνείδηση στην τέχνη (εικ. 38), με αφέλεια

¹⁷³ ο.π. 23

¹⁷⁴ Χατζηνικολάου Ν, 1988: 13-14

¹⁷⁵ ο.π. 12

¹⁷⁶ Κουνενάκη 1988: 122-123



και φρεσκάδα, είναι ακόμα η φροντίδα μου, ίσως χωρίς φρεσκάδα και χωρίς αφέλεια. Και εννοώ ότι είναι έξω από την ιδιοσυγκρασία μου να πάρω το πινέλο και απλά να βάζω χρώμα σε κάποιο σχεδιασμένο αντικείμενο ή φιγούρα αν δεν ξέρω γιατί το κάνω. Αυτό σημαίνει ότι στο βαθμό που εγώ δεν είμαι αδιάφορος για τα κοινωνικά προβλήματα, αυτό καθρεφτίζεται και στα έργα μου. Αυτή είναι και η κληρονομιά μου από το παρελθόν αλλά και δική μου προσωπική έκφραση».

2.5. ΣΥΓΚΡΙΣΗ-ΣΧΟΛΙΑ

Από τις τρεις ενότητες για τους καλλιτέχνες του θέματος, αλλά και από το σύνολο της εργασίας, θα έχουν ήδη γίνει αντιληπτές οι βασικές ομοιότητες και κύριες διαφορές τους, αν και υπάρχει κάποιος δισταγμός από τον γράφοντα στην συνόψισή τους. Αυτό συμβαίνει διότι η γνώση που αποκομίσθηκε για τα αντιπροσωπευτικά έργα τους την εποχή της νεορεαλιστικής τους δημιουργίας είναι μάλλον περιορισμένη, αλλά και τα σχόλια των κριτικών γύρω από αυτά εμπίπτουν ασφαλώς σε υποκειμενικές εντυπώσεις, με όση αντικειμενικότητα μπορεί να ενοποιεί τις διαφορετικές αισθητικές απόψεις για τα ίδια αντικείμενα διαπραγμάτευσης.

Για τους περισσότερους από τους Νεορεαλιστές, τα έργα της εποχής εκείνης είναι ήδη παλιά. Αυτό αποτελεί σαφώς μια εξωτερική τους ομοιότητα, καθώς στη συνέχεια ακολούθησε μια μακρόχρονη πορεία τριών-τεσσάρων δεκαετιών που σήμανε συνεχή εξέλιξη και διαφοροποιήσεις στη δημιουργία τους. Αν κάποιο έργο παρέμεινε επίκαιρο έστω και συνειδησιακά για τον καλλιτέχνη του είναι η Φρίζα του Μπότσογλου, ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό έργο για την εποχή της Ομάδας των Πέντε. Αλλά η επιβίωσή του οφείλεται πιθανώς στη διάσωση σημειώσεων του Μπότσογλου την εποχή εκείνη, στοιχείο που συνηθίζει και για άλλες δημιουργίες του, και στο γεγονός ότι επρόκειτο για μια εντυπωσιακή σειρά 18 διαφορετικών κομματιών.

Η αντίσταση στα τεκτενώμενα, καλλιτεχνικά, κοινωνικά και πολιτικά ήταν για τους καλλιτέχνες αυτούς ο συνεκτικός κρίκος. Η προσπάθεια να ακουστεί η φωνή τους, η καλλιτεχνική ματιά τους στο παρόν αλλά και στο μέλλον ήταν η ουσία που τους κρατούσε ενωμένους να συμπορεύονται και να δίνουν από κοινού την μάχη τους για ελευθερία.



Ο καθένας βέβαια είχε τη δική του πορεία μέσα στο σύνολο. Από τους τρεις που προσεγγίσαμε καλύτερα, αυτός που ενδεχομένως θα χαρακτηριζόταν σαφέστερα νεορεαλιστής από πλευράς εκφραστικών μέσων είναι ίσως ο Ψυχοπαίδης. Επιστράτευσε κάθε δυνατό μέσο στην εικαστική του δημιουργία και υπήρξε ιδιαίτερα φωτογραφικός τεχνοτροπικά, όσο και «συνονθυλευματικός» από άποψη περιεχομένου, ίσως όσο και οι ομότεχνοί του εκπρόσωποι της διεθνούς -ιδιαίτερα της αμερικανικής- Ποπ Αρτ. Το σύστημα εκμετάλλευσης, όπως το επέβαλε η καθεστηκυία τάξη, και τα καθημερινά αντικείμενα αποτέλεσαν κύριους άξονες της δημιουργίας του. Από το περισσότερο έργο του Κατζουράκη, αλλά κυρίως από το απόσπασμα από δυστύχημα υποδεικνύεται ότι εικαστικά θα πλησίαζε περισσότερο την τεχνοτροπία του Ψυχοπαίδη, παρά του Μπότσογλου, όπως εξάλλου μαρτυρά και «ο Πολίτης». Με τον Μπότσογλου ωστόσο είχε πιθανώς το κοινό χαρακτηριστικό της παλινδρόμησης της μορφής μεταξύ της ρεαλιστικής πραγματικότητας και της εξπρεσιονιστικής επαναδιαπραγμάτευσης της ρευστής αλλά όχι απολεσθείσας φόρμας. Ο Ψυχοπαίδης, από την άλλη, φαίνεται ότι παρέμεινε πιστός στον απόλυτο έλεγχο που εξασφάλιζε η ακρίβεια του σχεδίου, προδίδοντας την εμπειρία του από τις σπουδές του στη χαρακτική. Αλλά την τέχνη αυτή έμαθε και ο Κατζουράκης στην Αγγλία, ωστόσο δεν βλέπουμε αντίστοιχα έντονες επιδράσεις στην τεχνική του όπως σε αυτή του Ψυχοπαίδη.

Ο πιο στρατευμένος πολιτικά ήταν ασφαλώς ο Μπότσογλου, αν και όλοι τους, όχι μόνο οι τρεις, αλλά οι Πέντε συνέκλιναν στην αριστερά. Ο Μπότσογλου είχε έντονα πολιτικοποιημένη δραστηριότητα και είναι μάλιστα ενδεικτικό το γεγονός ότι, μάλλον μετά τη διάλυση της ομάδας, προχώρησε σε τυπικές εκφράσεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού σε ορισμένα έργα του, μερικά από τα οποία ο ίδιος κατέστρεψε αργότερα. Δεν ξέρουμε αν μετά τη διάλυση της ομάδας θα αισθάνθηκε περισσότερο απελευθερωμένος ώστε να εκφράσει την ιδεολογική του αυτή διάθεση, ωστόσο υποθέτουμε ότι προηγουμένως θα ήταν κάτι τέτοιο πιο δύσκολο, αν θυμηθούμε τις απόψεις των Νεορεαλιστών για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό.

Η νεορεαλιστική περίοδος για τον καθένα είχε σαφώς διαφορετική έναρξη και ωρίμανση, και άλλη διάρκεια. Αυτός που φαίνεται πιο προβληματισμένος προς αυτή την κατεύθυνση νωρίτερα από τους άλλους, ήταν μάλλον ο Μπότσογλου, που ήδη πριν από το 1965 είχε ασχοληθεί με τα βιομηχανικά αντικείμενα, ενώ στη συνέχεια έφτασε σε μια σύνθεση των διαφορετικών στοιχείων στη θεματολογία του ώστε να ασκήσει την κριτική του γύρω από τον κοινωνικό χώρο. Τα αντικείμενα και η σπουδή του σώματος δημιούργησαν τώρα ένα νέο πλαίσιο στο οποίο εξεταζόταν η σχέση της ανθρώπινης μορφής με τον σύγχρονο κόσμο των μέσων μαζικής ενημέρωσης και επικοινωνίας και των



προκατασκευασμένων ατομικών ιδεολογιών. Πάντοτε ζωγράφιζε εκ του φυσικού, και αν χρησιμοποίησε τη φωτογραφία, ήταν μόνο για να μεταφέρει στο έργο του τη δυνατότητα για πιστή απόδοση των ρεαλιστικών χαρακτηριστικών. Ο Ψυχοπαίδης χρειάστηκε να κάνει μια στροφή. Μετά τις εξπρεσιονιστικές του αναζητήσεις, περνά σε πολιτικά θέματα στα μέσα της δεκαετίας του 1960 και λίγο αργότερα ακολουθεί τις αρχές του Κριτικού Ρεαλισμού ώστε να «καταγγείλει» τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα της δικτατορίας, να καταδείξει τη σημασία των συμβόλων μέσα από οπτικές αναπαραγωγές και να τονίσει σε συνθέσεις οικογενειακού kitς την κυρίαρχη μικροαστική ηθική. Την πολιτική κατάσταση θέλησε να αντιστρατευθεί και ο Κατζουράκης, με πίνακες όπως η θητεία αλλά και αντιηρωικούς χαρακτήρες. Η σχέση ανθρώπου και περιβάλλοντος χώρου υπήρξε χαρακτηριστικό πεδίο αναζητήσεών του, και ο πυκνός συμβολισμός των έργων του, που συχνά συγκέντρωσαν διαφορετικά χρονικά στιγμιότυπα ως εμπειρίες του ίδιου όμως ατομικού φορέα, επάνω στον καμβά.

Κανέναν τους δεν έπαψε να απασχολεί ποτέ η σχέση του με τη ζωγραφική. Ο Ψυχοπαίδης επαναδιαπραγματεύθηκε τη μορφή μέσα από σειρές έργων του σε γραμμομετρημένο –μιλμετρέ– χαρτί, στις οποίες αντιπαρέβαλλε γνωστά έργα καθιερωμένων ζωγράφων όπως ο Ρενουάρ και ο Μανέ με σκληρές σκηνές της σύγχρονης του πραγματικότητας. Ο Κατζουράκης έγραψε ότι κοιτάζει την παλιά τέχνη μέσα από το μικροσκόπιό του και ψάχνει να βρει τη λύση εκεί, πιστεύοντας ότι με τη «δική του βία, θα ξανασαρκωθεί». Από τον Τσαρούχη, συνεχίζει, επιβεβαίωσε τις σκέψεις ότι ποτέ οι ζωγράφοι δεν πρόκειται να ολοκληρώσουν τη ζωγραφική τους. «Μόνο ολοκληρωμένες προτάσεις μπορούμε να κάνουμε»¹⁷⁷. Ο Μπότσογλου πάλευε πάντοτε με το πρόσωπο και κυρίως το σώμα, προσπαθώντας να κατακτήσει τον χώρο, ακόμα και αν ήταν φαινομενικά ουδέτερος, και να αποκαταστήσει μέσα σ' αυτόν την πλαστική ισορροπία της μορφής¹⁷⁸.

Σαφώς ο κατάλογος των διαφορών τους μπορεί να αυξηθεί όσο κανείς επιμένει σε διάκριση χαρακτηριστικού προς χαρακτηριστικό τους. Ήδη μάλιστα την εποχή των δύο νεορεαλιστικών εκθέσεων της Αθήνας και Θεσσαλονίκης οι κριτικοί είχαν σπεύσει σε συγκρίσεις, μιλώντας για ζωγραφικότητα, φωτογραφικότητα, διαφορές στην απόδοση των εκφράσεων, των προσώπων, των εννοιών κλπ. Ο Π. Καραβίας¹⁷⁹ είχε βρει τους τρεις που εξετάζουμε λιγότερο ζωγραφικούς από τη Δίγκα, πιθανώς και τον Βαλαβανίδη (αναφέρεται τουλάχιστον σε ένα έργο του, την Οικογένεια), αν και για εμάς μια τέτοια σύγκριση είναι

¹⁷⁷ Κατζουράκης, 1991: χ.α.σ.

¹⁷⁸ Χριστοφύλου, 1995: 19

¹⁷⁹ Κουνενάκη, 1988: 67-68. Κριτική του Π. Καραβία, Περιοδικό ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ, Τεύχος 1076, 1 Μαΐου 1972



μάλλον ενδεικτική για τις απόψεις αποδοχής ή μη της νεορεαλιστικής τεχνικής παρά για τις ικανότητες των ζωγράφων. Όπως εξάλλου είναι γνωστό η τεχνική τους ήταν πολύ υψηλή. Το είχε σαφώς ο ίδιος κριτικός υπόψη του αυτό, καθώς αναγνώρισε και στα έργα των τριών ζωγραφική ποιότητα, «ευτυχώς» αντί για φωτογραφική απόδοση, σύμφωνα με τις προτιμήσεις του. Και η Φ. Κουβελάκη είχε βρει, προφανώς, ορισμένα έργα περισσότερο ζωγραφικά από άλλα, και μάλιστα αναγνώρισε σε αυτά εικαστική ποιότητα σε συνδυασμό με επιτυχή νοηματική επεξεργασία¹⁸⁰. Αυτό που είχαμε την ευκαιρία να διαπιστώσουμε ήταν πράγματι ότι ο Ψυχοπαίδης παρουσίαζε μεγαλύτερη αυστηρότητα και συστηματικότητα στη ρεαλιστική του τεχνοτροπία, με ενδιαφέρον για τη βίαιη και την ψυχρή πλευρά των πραγμάτων¹⁸¹. Αντιθέτως, στα πρόσωπα του Μπότσογλου είδε μεγαλύτερη εκφραστικότητα: υπαινιγμούς, σάτιρα, σαρκασμό και ειρωνεία. Για τον Σουλιώτη ο Μπότσογλου διαπίστωσε χρήση των πραγμάτων μετά την καθημερινή τους τριβή, ενώ για τον Ψυχοπαίδη ανεπεξέργαστη χρήση τους «όπως τα γεννά το καθημερινό σύστημα». Ρεαλιστές, λέει ήταν αναλόγως και οι δύο, από διαφορετική ωστόσο οπτική γωνία.

Οι συγκρίσεις καλλιτεχνών είναι ένα επίφοβο εγχείρημα, που προϋποθέτει άρτια γνώση του έργου του καθενός ξεχωριστά. Και βέβαια διεισδυτικότητα στις προθέσεις των ζωγράφων γύρω από κάθε δημιουργία τους, ορισμένες από τις οποίες δύσκολα εκφράζονται ακόμα και από τους ίδιους τους δημιουργούς. Ας μην ξεχνάμε και τις αυτοαναιρέσεις, που έρχονται με το διάβα του χρόνου, τις διαφοροποιήσεις στην οπτική των καλλιτεχνών, τις αλλαγές στην πολιτικοκοινωνική υφή της κοινωνίας που όψεις της εντάσσονται κάθε φορά στο καλλιτεχνικό έργο. Δεν θα ισχυριστούμε ότι συνελήφθηκε κάθε πτυχή του έργου των τριών της Ομάδας των Πέντε που εξετάσθηκε από «κοντά», ωστόσο η βοήθεια της βιβλιογραφίας εξασφαλίζει κάποια εχέγγυα για το ότι η αποτίμηση των ομοιοτήτων και διαφορών τους δεν ήταν άστοχη.

¹⁸⁰ Κουνενάκη 1988: 61: Κριτική Ν. Λοϊζίδη, Εφημερίδα ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ, 14 Απριλίου 1972

¹⁸¹ Κουνενάκη 1988: 79-80: Κριτική Μ. Σουλιώτη, Εφημερίδα ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 18 Απριλίου 1973



ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η μελέτη αυτή επικεντρώθηκε στο έργο των προαναφερθέντων καλλιτεχνών μέσα στο κλίμα μιας εποχής για την οποία οι μεγαλύτεροι θυμούνται γεγονότα και εικόνες επιβολής, ανελευθερίας, και κρατικής παρέμβασης στην ελεύθερη σκέψη και έκφραση, και οι μικρότεροι πληροφορούνται σχεδόν αποκλειστικά από τις εικόνες που η ελληνική τηλεόραση επαναλαμβάνει κάθε 21^η Απριλίου, ή από τον όλο και πιο εξασθενημένο χρόνο με το χρόνο εορτασμό της 17^{ης} Νοεμβρίου στον προαύλιο χώρο του Πολυτεχνείου αλλά και αλλού. Σ' αυτήν την εποχή καταγράφηκαν και οι φωνές αντίδρασης, κυρίως των καλλιτεχνών, που δεν αντιδρούν μόνο σε ορατά, απτά και χρονολογημένα γεγονότα, αλλά και σε πιο αφηρημένες, διαχρονικές και επικίνδυνες έννοιες όπως η καταναλωτική μανία, η επιβολή των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και Επικοινωνίας, η αφίσσα, η διαφήμιση, η μετατροπή των μελών μιας κοινωνίας σε καθοδηγούμενη με ευχάριστο τρόπο μάζα. Ελπίζουμε να το καταφέραμε.

Ο Χρόνης Μπότσογλου εκφράστηκε μέσα απ' το ρεαλισμό προκειμένου να διατυπώσει τον κοινωνικό και πολιτικό του προβληματισμό. Η άμεση αναπαράσταση αποτέλεσε το εργαλείο του. Επηρεασμένος και από την ποπ αρτ καταλήγει σ' έναν 'δικό' του εξπρεσιονισμό, καθώς ο ίδιος αρνείται τον όρο για τον εαυτό του, σαν την μετέπειτα υφολογική του επιλογή, αφού μ' αυτή ήταν σε θέση να επικοινωνεί με το κοινό πιο ευέλικτα σε μια περίοδο ανάγκης για πραγματικά έργα τέχνης. Τον ενδιαφέρει μια πλαστική γλώσσα που μαζί με την ανθρώπινη μορφή την οποία λατρεύει, χαρακτηρίζουν όλο του το έργο. Ανασυνθέτει μία μία τις ιδιότητές της από μέσα προς τα έξω, με αποτέλεσμα ίδια η μορφή να συγχωνεύεται από το μεστό χρώμα. Η παραμόρφωση που ακολουθεί είναι αφενός η εικόνα του περιβάλλοντος με τα τραγικά αδιέξοδα, αφετέρου, το είδωλο της ανθρώπινης ύπαρξης σε μια ενοχλητική σωματική διάβρωση.

Ο Κυριάκος Κατζουράκης ακολουθεί έναν φωτογραφικής αντίληψης ρεαλισμό μετά τις αρχικές του αναζητήσεις στην 'στρατευμένη' κριτική. Οι καλλιτέχνες της ποπ αρτ που έφτιαχναν 'έργα ιδεών' φαίνεται πως δεν τον συγκινούσαν, ενώ αντίθετα έλκεται από τον φορμαλισμό ζωγράφων του παρελθόντος και από το αναλυτικό πνεύμα τους. Οι μορφές ασκούν κυρίαρχο ρόλο και, όπως και ο Τσαρούχης τον οποίο συχνά μνημονεύει, δείχνει ιδιαίτερη υπομονή στην χρωματική υφή των πραγμάτων. Τα διαφορετικά χρονικά επίπεδα (εικόνες ζωγράφων διαφορετικών εποχών) παρουσιάζονται σε μια χωρική ενότητα, που είναι και ο εμπειρικός χώρος του καλλιτέχνη. Ο συμβολισμός του είναι πολύπλευρος και



εκδηλώνεται πολύτροπα σε μια ζωγραφική που πολλές φορές είναι συρραφή πολλών μοτίβων και έργων. Τελευταία το έργο του διακρίνεται για την εξπρεσιονιστική του οξύτητα.

Η ποπ αρτ αποτέλεσε αρχικά και στον Γιάννη Ψυχοπαίδη το σταθερό πλαίσιο των εικαστικών του ενδιαφερόντων. Ο κριτικός ρεαλισμός του μέσα από την ανθρωποκεντρική ζωγραφική του βασίζεται στην ιλουζιονιστική αναπαραγωγή της πραγματικότητας. Η δικτατορία του '67 του ενέπνευσε εικόνες φωτογραφικής πιστότητας με πολλαπλές οπτικές εμπειρίες ως στοιχεία πολιτικής κριτικής. Το πεδίο της τέχνης με την ιδεολογία παρουσιάζεται έκτοτε αλληλένδετο και με τόση συνάφεια, όση και η επαλληλία των επιπέδων, που επεξεργάζεται σχεδόν μόνιμα: σύνθεση του πραγματικού χώρου με τον φανταστικό. Η ανθρώπινη μορφή είναι το κεντρικό σημείο της ζωγραφικής του που οι ποικίλες μεταλλαγές της υποδηλώνουν ανάλογα και την συμβολική της διάσταση. Οι σειρήνες οδήγησαν και τον ίδιο στην εξπρεσιονιστική απόδοση συνδέσεων όπου το φανταστικό με το ρεαλιστικό και σε πολλές δουλειές του η επιζωγραφημένη φωτογραφία συνδυάζονται για να δώσουν αποτέλεσμα που μόνο αυτός θα μπορούσε να δώσει.

Η διάθεση για διαμαρτυρία απέναντι στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής, στον καταναλωτισμό και την αναπαραγωγή του μέσα από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και επικοινωνίας ήταν και ο συνεκτικός κρίκος μεταξύ των καλλιτεχνών που μελετήθηκαν. Η καθιερωμένη τέχνη και η λεγόμενη ελληνικότητα, στη μορφή της κατά την οποία εμπόδιζαν τους Έλληνες της εποχής να πλησιάσουν την ευρωπαϊκή πραγματικότητα, ήταν επίσης στόχοι του συνόλου των Νεορεαλιστών ζωγράφων. Η δημιουργία τους αποσκοπούσε σε κοινωνική κριτική: απογύμνωση των φθηνών συμβόλων της σύγχρονης μυθολογίας και αποκατάσταση της αλήθειας με τον σαφέστερο δυνατό τρόπο. Θέλησαν να αλλάξουν τις φαινομενικές σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους αλλά και με τα αντικείμενα, αλλά και να αποκαταστήσουν τις ουσιαστικές, εν ολίγοις την αλήθεια.

Η μετέπειτα πορεία των τριών ζωγράφων θα απαιτούσε άλλο ένα ισόποσο σε σελίδες, πιθανότατα μακροσκελέστερο ακόμα από το έως τώρα κείμενο ώστε να αναλυθεί. Η λεπτομερής αναφορά στην εξέλιξή τους δεν συμπεριλαμβάνεται στις προθέσεις μας, καθώς αντικειμενικός σκοπός της μελέτης ήταν η επικέντρωση στα χαρακτηριστικά της περιόδου κατά την οποία εκφράστηκαν οι εικαστικές αρχές και αναζητήσεις του Νέου Ρεαλισμού, με ταυτόχρονη ανασκόπηση των κοινών τους στοιχείων αλλά και των διαφορετικών χαρακτηριστικών του καθενός ως διακριτής προσωπικότητας.



Βιογραφικά στοιχεία

Συμπεριλαμβάνονται εδώ ορισμένα βιογραφικά τους στοιχεία, που με την παράθεσή τους σε πιο εμπλουτισμένη από τη συνήθη στους καταλόγους των εκθέσεων μορφή, θα καλύψουν έστω επιδερμικά την επισκόπηση της μετέπειτα δημιουργίας τους. Δεν πρόκειται για πλήρη βιογραφικά σημειώματα. Είναι κυρίως επιλογή γεγονότων, εκθέσεων, σειρών έργων και περιόδων που ουσιαστικά θα περιγράφουν τις κύριες αναζητήσεις στη δημιουργία των τριών καλλιτεχνών έως τις ημέρες μας. Για τα χρόνια έως και αυτά του τέλους της νεορεαλιστικής δημιουργίας τους, τα στοιχεία θα είναι επιγραμματικά. Επιλέχθηκαν λοιπόν μερικές αντιπροσωπευτικές στιγμές από τη ζωή των δημιουργών:

ΓΙΑΝΝΗΣ ΨΥΧΟΠΑΙΔΗΣ

1945: Γεννήθηκε στην Αθήνα. **1963-1968:** Σπουδές στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. **1965:** Μέλος της Ομάδας Α. **1971-1975:** Μεταπτυχιακές σπουδές στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου. **1971-1973:** Ιδρυτικό μέλος της ομάδας «Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές». **1974:** Ιδρυτικό μέλος του «Κέντρου Εικαστικών Τεχνών» (ΚΕΤ) στην Αθήνα. **1974-1976:** Ιδρυτικό μέλος της καλλιτεχνικής ομάδας 10/9, στο Μόναχο. **1977-1978:** Προσκεκλημένος του καλλιτεχνικού προγράμματος του Δυτικού Βερολίνου (DAAD). **1977-1986:** Ζει και εργάζεται στο Δυτ. Βερολίνο.¹⁸²

1977-1979: Την εποχή αυτή έκανε στη γερμανική πόλη τη σειρά «**Νεκρές Φύσεις**» για τις οποίες διαβάζουμε ότι αποτελούν «*σχόλια που εκφράζουν τη συγκίνηση που μπορεί να μεταφέρει η πραγματικότητα*»¹⁸³. Μια πραγματικότητα που σχετίζεται με εικόνες που θεσμοθετούν τους οπτικούς κανόνες της και προέρχονται από τα εκλαϊκευτικά φυλλάδια ζωγραφικής.

1979: Δεν ήταν μόνο η ξένη ζωγραφική που απασχόλησε τον Ψυχοπαίδη ως προς την επαναδιαπραγμάτευσή της, αλλά και η ελληνική. Η «**Πρόταση**

¹⁸² Κυρίως από Ψυχοπαίδη, 1983: ιγ΄

Σημ.: Οι ενότητες έργων του Γιάννη Ψυχοπαίδη είναι πάρα πολλές. Μόνο πολύ επιλεκτικά και όχι υποχρεωτικά αντιπροσωπευτικά μπορούμε να αναφερθούμε εδώ σε ορισμένες.

¹⁸³ Σχινά, 1993: 9



για μια αυτοβιογραφία» αποτελεί ένα πεδίο σχολιασμού έργων της νεοελληνικής ζωγραφικής, «των επαναλήψεων και των καθηλωτικών ανακατασκευών τους, θίγοντας έτσι το πρόβλημα ελέγχου, επιβολής και διάδοσης των “αξιοκρατικών” αρχών στην τέχνη»¹⁸⁴. Ο ίδιος ο ζωγράφος είπε ότι η σειρά πρέπει να εννοηθεί σαν σχολιασμός της εικαστικής παρέμβασης, όχι όμως με σκοπό να φανεί το ιδεολογικό περιεχόμενο κάθε ζωγραφικού έργου, αλλά για «να λειτουργήσουν όλα τα σχολιασμένα-ξαναζωγραφισμένα λεργα της νεοελληνικής τέχνης σε μια αφηρημένη ιστορική συνέχεια, όπου μέσα απ’ αυτήν την παρένθεση να γίνεται φανερή η εξέλιξη της ζωγραφικής μορφής»¹⁸⁵.

1979: Η πολιτική κριτική είναι προφανές ότι τον απασχολεί ακόμη, και τούτο αντικατοπτρίζεται στη σειρά «Μαθήματα ανατομίας», όπου κοινωνικός και ανθρώπινος οργανισμός συσχετίζονται. Τα πολιτικά πρόσωπα συνυπάρχουν και συνεξετάζονται με τις διατομές του ανθρώπινου σώματος¹⁸⁶.

1980: Τα «Σεμινάρια» ακολουθούν μετά τα Μαθήματα Ανατομίας. Ο Ψυχοπαίδης χειρίζεται κείμενα του Μαρξ με θέματα την εργασία και την τέχνη. Τα γράφει και τα σχολιάζει με το χέρι του¹⁸⁷. Η εικαστική του πρόταση μετατοπίζεται σε άλλο επίπεδο. Σχεδιασμένες σημειώσεις γραπτού λόγου ανακατεύονται με αποσπάσματα εικόνων¹⁸⁸.

1977-1987: Τα έργα των δύο προηγούμενων ενοτήτων ολοκληρώνονται με τη σειρά «Το γράμμα που δεν έφτασε». Αναφέρεται ότι ένα γράμμα που έφτασε στον παραλήπτη εκπρόθεσμα και κατεστραμμένο ήταν η αφορμή για τα έργα αυτά¹⁸⁹. Ήταν μάλλον έργα δύσκολα και αινιγματικά. Αυτό συμπεραίνουμε από το σχόλιο του Dückers¹⁹⁰: «Με πολλούς τρόπους φαίνονται τα έργα αυτά να περιέχουν γρίφους και οι βιαστικές προσπάθειες να βρεθούν αναλογίες μεταξύ αντικειμένων και σημασιών τους οδηγούν μοιραία σε αδιέξοδο ... Αποξενωμένα θρύψαλα, ετερογενείς εικόνες, αντικείμενα και υλικά υποχρεώνονται σε

¹⁸⁴ Σχινά, 1998: Ενότητα Διαβιβάσεις και Διάλογος

¹⁸⁵ Ψυχοπαίδης, 1983: θ’

¹⁸⁶ Σχινά, 1998: Ενότητα Συσχετισμοί της Ανατομίας

¹⁸⁷ Ο.π.

¹⁸⁸ Σχινά, 1993: 9

¹⁸⁹ Ο.π.

¹⁹⁰ 1988: χ.α.σ.



συνύπαρξη». Ωστόσο η συσσωρευση αυτή φαίνεται να είχε κάποια λογική: «τα αποσπάσματα δένονται μεταξύ τους, δημιουργούν διαστρωματώσεις, οδηγούνται στην ηρεμία και μαζί σχηματίζουν μια καινούρια οργανωμένη πραγματικότητα»¹⁹¹.

1979-1987: Ενδεικτική για τις τεχνικές και τα μέσα που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος είναι η χρήση χρωματιστών μολυβιών που με αυτά ζωγράφισε μια σειρά έργων με τίτλο «Γυμνά, Εσωτερικοί Χώροι Τοπία»¹⁹². Εκεί ο Ψυχοπαίδης καταγράφει την πραγματικότητα μέσα από μια πιο απτή επαφή μαζί της¹⁹³.

1987-1992: Ζει και εργάζεται στην Αθήνα και τις Βρυξέλλες.

1994: Εξελέγη τακτικός καθηγητής στη σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας.

1996: Μια σειρά με τίτλο «Τα κάτω άκρα» το 1996 περιλαμβάνει τις «μαρτυρίες» που μπορούν να μεταφέρουν συχνά χρησιμοποιημένα αντικείμενα όπως τα παπούτσια. Με τα αντικείμενα αυτά γίνεται μια αναφορά στη μοίρα εκατομμυρίων εργαζόμενων ανθρώπων¹⁹⁴. Παπούτσια γυναικών που μεταφέρουν αισθησιακές εικόνες αλλά και εκείνο του «Σωτήρη Πέτρουλα ξεχασμένο στο δρόμο, αλλά ηρωικό, από τις 20 Ιουλίου του 1965», συμπεριλαμβάνονται στο σύνολο¹⁹⁵, που συχνά ασκεί έντονη κοινωνική κριτική: «ρόβα και τανάλια με φόντο το γαλάζιο ή μαχαίρι πλάι σε γυναικείο παπούτσι και ένας σθηστός-γυμνός γλόμπος»¹⁹⁶. «Τα πατήματα στο χρόνο αποδίδονται με «χρωματιστά μολύβια, ακουαρέλες, λάδια, ξυλογραφίες, χαλκογραφίες και σε χρώμα κόκκινο, μπλε, μαύρο και μαβί»¹⁹⁷.

2000: Η ποίηση απασχόλησε τον ζωγράφο με δύο τρόπους: αφενός ως δημιούργημα, αφετέρου ως αντικατοπτρισμός της εικόνας του δημιουργού της. Τον πρώτο τρόπο βλέπουμε στα «Άνθη της Πέτρας», έργα – εικόνες των ποιημάτων του Γιώργου Σεφέρη. Ο ποιητής Τίτος Πατρίκιος εντάσσει τη δημιουργία αυτή σε έναν «διάλογο» μεταξύ ζωγράφων και ποιητών, που είναι χαρακτηριστικό ζωγράφων της γενιάς

¹⁹¹ ο.π.

¹⁹² Σχινά, 1998: Ενότητες Τα χρωματιστά μολύβια και Ίχνη και Αποτυπώματα

¹⁹³ Σχινά, 1993: 10

¹⁹⁴ Κοντός και Kämpf-Jansen, 1996: 9

¹⁹⁵ ο.π.: 4

¹⁹⁶ ο.π.: 5

¹⁹⁷ ο.π.: 4



του Ψυχοπαίδη¹⁹⁸. Ο Ψυχοπαίδης βλέπει στους στίχους του Σεφέρη μια δημιουργική νυχτερινή διαδικασία: «Η νύχτα είναι ο χώρος της ανασφάλειας και του στοχασμού, της «ανάρτης φρίκης» του θανάτου αλλά και της νοσταλγίας για μια ζωή πέρα από τις προσωπίδες»¹⁹⁹.

2006: Η ποίηση δεν είναι μόνο γραπτά αλλά και η προσωπικότητα των ποιητών. Ο ίδιος ο Ψυχοπαίδης μας λέει ότι «τα πρόσωπα των ποιητών μεταφέρουν κάτι από την αύρα τους στον εκφραστικό τους λόγο και δίνουν στην ποίησή τους κάτι από τη φυσιολογία της μορφής τους»²⁰⁰. Μια σειρά 118 πορτραίτων ποιητών λοιπών ήταν το αποτέλεσμα της «συγκίνησης που αντλεί από τους στίχους των ποιητών» ο ζωγράφος, η οποία του έδωσε την αφετηρία «για την αναζήτηση μιας προσωπικής σχέσης με τους δημιουργούς τους»²⁰¹.

2008: Μια αναδρομική έκθεση στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης παρουσίασε σημαντικές ενότητες της δημιουργίας του καλλιτέχνη από το 1978 και εξής. Συμπεριελήφθησαν εκεί «αντιπροσωπευτικά έργα από πολυσυζητημένες ενότητες της γνώριμης δουλειάς του, όπως το «Αλφάβητο 24 + 1 Γράμματα», «Έπεα πτερόεντα. Σημειώσεις στην Οδύσσεια», «Δώματα Νυκτός. Εικαστικό ταξίδι στο ποίημα του Παρμενίδη», «Ιστορία δύο πόλεων», «Το γράμμα που δεν έφτασε», «Fragile paintings», «Κίονες και πεσσοί», «Η κληρονομιά του Απόλλωνα», «Άνθη της πέτρας» (εικόνες πάνω στην ποίηση του Γ. Σεφέρη), «Τα κάτω άκρα» και «Πατριδογνωσία». Η έκθεση, επίσης, περιλαμβάνει τις μνημειακές του συνθέσεις: ο «Χρησμός» (150x100 εκ, μικτή τεχνική, 2003), τα «Εκατό πιάτα» (230x230 εκ, μικτή τεχνική, 2005) και ο «Μεγάλος Νόστος» (230x600 εκ, μικτή τεχνική, 2008), καθώς επίσης την εγκατάσταση «Αλφάβητο 24» (24 βιβλία – 24 γράμματα), που αποκαλύπτουν την εμμονή του για την κατάκτηση νέων πλαστικών εκφραστικών μέσων»²⁰². Γράφει συνολικά για το έργο του ζωγράφου ο Τ. Μαυρωτάς, επιμελητής της έκθεσης: «Ο Ψυχοπαίδης χειρίζεται με αμεσότητα και ελευθερία το μνημονικό απόθεμα της εμπειρίας... Έχει

¹⁹⁸ Πατρίκιος και Ψυχοπαίδης, 2000: χ.α.σ.

¹⁹⁹ ο.π.

²⁰⁰ Ντουινιά και Πασχάλης, 2006: 7

²⁰¹ ο.π. : 9

²⁰² Νόστος, στο <http://www.artingreece.gr>, πρόσβαση στις 14.8.2010



αφοσιωθεί στην ιχνηλασία του κόσμου και στις πλαστικές αξίες της ζωγραφικής. Οι εξπρεσιονιστικοί χειρισμοί και οι αφαιρετικές διατυπώσεις αποτελούν γνώριμα στοιχεία της ζωγραφικής του έκφρασης. Η κριτική διάθεση και η ρεαλιστική ενόραση του επιτρέπουν να συνεχίζει τους επίμονους προβληματισμούς του και τα προσωπικά ζωγραφικά σχόλια στη σχέση κλασικής αρχαιότητας και κοινωνικής πραγματικότητας»²⁰³.

2010: Μια πρόσφατη σειρά έργων θεωρήθηκε ως η συνέχεια της προ εικοσαετίας δουλειάς του Ψυχοπαίδη, ουσιαστικά η επαναδιαπραγμάτευση της ίδιας θεματολογίας δύο δεκαετίες αργότερα. 45 ακουαρέλες με χρωματιστά μολύβια σε χαρτί, «μεταφράζουν τον σφαιρικό Ελλήνορα». Η δουλειά αυτή είναι επηρεασμένη από το ποίημα Κίχλη και βέβαια από την Οδύσσεια. Ο τίτλος της έκθεσης είναι «Ο ιδανικός Ελλήνωρ». Τα προ εικοσαετίας έργα, τα οποία ο ζωγράφος θέλησε να επαναδιαπραγματευθεί, ήταν όπως ο ίδιος λέει «Τα άνθη της Πέτρας» και η σειρά «Αγγελικό και μαύρο φως»²⁰⁴.

ΧΡΟΝΗΣ ΜΠΟΤΣΟΓΛΟΥ

1941: Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. **1950-1956:** Οι πρώτες συμβουλές για τη ζωγραφική παρέχονται στον Μπότσογλου από τον συγγενή του αυτοδίδακτο ερασιτέχνη ζωγράφο Κώστα Βασιάδη. **1961-1965:** Σπουδές στην ΑΣΚΤ Αθηνών με Υποτροφία του Ι.Κ.Υ. **1968-1970:** Υπότροφος του Ι.Κ.Υ. για μετεκπαίδευση στο εξωτερικό. **1970-1972:** Υπότροφος του Ι.Κ.Υ. για μετεκπαίδευση στο Παρίσι: στη Beaux-Arts. **Εκθέσεις 1956-1972:** Έως την πρώτη του κοινή έκθεση με τους Πέντε στο Γκαίτε το 1972 είχε ήδη συμμετάσχει σε αρκετές εκθέσεις, ερασιτεχνικές, Πανελλαδικές Νέων, των Σπουδαστών της ΑΣΚΤ, στην Η' Πανελλήνια, στη X Bienal de Sao Paulo, ενώ είχε εκθέσει και ατομικά. **1970-1978:** Ακολουθεί υφολογικά έναν κριτικό ρεαλισμό για να αποδώσει τα γνωστά ζωγραφικά του θέματα, αντικείμενα, εσωτερικά, πρόσωπα. **1974-1977:** Οι συμμετοχές σε ομαδικές, καθώς και οι ατομικές εκθέσεις συνεχίστηκαν²⁰⁵.

²⁰³ Μαυρωτάς 2008, 20

²⁰⁴ Λυμπεροπούλου, 2010: στο <http://helectra.wordpress.com>, πρόσβαση στις 15.8.2010

²⁰⁵ Γρηγοράκης, 1983: χ.α.σ.



1978-1986: Περίοδος της ενότητας των *Λιοτριβιών*. Ο καλλιτέχνης, είδαμε ότι, έχει αποσυρθεί στη Μυτιλήνη. Κατά τη συνήθεια που έχει σε όλη τη ζωγραφική του πορεία, αποδίδει διαφορετικές όψεις ενός ημιερειπωμένου ελαιοτριβείου. Βρίσκεται στο Πετρί της Μυτιλήνης και αποτελεί από το καλοκαίρι του 1978 το ατελιέ του ζωγράφου. Εκεί ο Μπότσογλου ρεμβάζει και πραγματοποιεί αναστοχασμούς, βυθίζεται και απομονώνεται. Η Τ. Πανδή²⁰⁶ μιλά για «καμπυλόμορφες, ρέουσες χρωματικές φόρμες» που «δημιουργούν έναν υπαρξιακό, μεταφυσικό χώρο χρονικής ακινησίας, έναν χώρο της θανατερής εγκατάλειψης που έγινε τοπίο της ψυχής του ζωγράφου, ένα -κατά τα λόγια του- καθαρτήριο, όπου όφειλε να εγκαταλείψει όλες τις εκδοχές του καλού και του κακού, αναζητώντας μόνο την ενότητα του εαυτού του». Η ανθρώπινη μορφή δεν θα μπορούσε ωστόσο να λείπει. Εισάγεται το 1981 στο *Λιοτριβιό*: «ο χώρος χάνοντας τις περιγραφικές του λεπτομέρειες, τείνει να απορροφήσει το ανθρώπινο σώμα και συγχρόνως να διαλυθεί σε αυτό». Ο Μπότσογλου κρατά τις εξής σημειώσεις για το 1981, ειδικά για ένα κομμάτι που θεωρεί ανολοκλήρωτο: «... σκέφτομαι να το δουλέψω πάλι βάζοντας κι έναν άνθρωπο. Ίσως τότε πάρει τη διάσταση που του λείπει»²⁰⁷.

1979-1992: Για τη σπουδή με τον εαυτό του ζωγράφου, της γυναίκας του και άλλων οικείων προσώπων, έχουμε μιλήσει εκτενώς. Η Τ. Πανδή²⁰⁸ μας λέει ότι Η ενότητα *Η εικόνα του σώματος* ή *Άνθρωποι χωρίς ρούχα*, «περιλαμβάνει μοναχικές κυρίως ανθρώπινες μορφές, άντρες και γυναίκες, ολόσωμες, καθιστές, όρθιες, σε κίνηση, που δεν οριοθετούνται με σαφήνεια. Διαλυμένες εικόνες σωμάτων, που μορφοποιούνται μέσα από την αλληλοσυμπλοκή σχεδίου, χρώματος, τονικότητων, γίνονται έκφραση της σωματικής σχέσης του ζωγράφου με την ανθρώπινη πραγματικότητα και τον κόσμο. Στα μεγάλης κλίμακας έργα της *Εικόνας του σώματος* από τα τέλη της δεκαετίας του '80, που αρθρώνονται σε τρίπτυχα, τετράπτυχα και στα οποία διευρύνεται η χρήση των υλικών, εισβάλλουν μυθοπλαστικά και συμβολικά στοιχεία. Τα έργα της ενότητας

²⁰⁶ 2010: στο <http://www.emst.gr>, πρόσβαση στις 12.8.2010

²⁰⁷ Μπότσογλου, 2005: 55 – Για όλη τη σειρά, στο ίδιο: 49-75

²⁰⁸ 2010: στο <http://www.emst.gr>, πρόσβαση στις 12.8.2010



αποκαλύπτουν το στοχασμό του δημιουργού πάνω στην ρευστότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, την απουσία, τη φθορά, τη μοναξιά και το αίνιγμα των διανθρώπινων σχέσεων». Ο ίδιος ο Μπότσογλου μιλά για την ενότητα αυτή²⁰⁹, μέσα από επίσης εκτενείς σημειώσεις. Κρατάμε τη σημείωση: «Ήταν ένας τρόπος να πλησιάσω ένα χλιοκαμωμένο ζωγραφικό θέμα χωρίς τις κοινοτοπίες και τις συμβάσεις που το βαραίνουν»²¹⁰.

1980-1990: Από το 1980 και για το διάστημα περίπου μιας δεκαετίας ο Χρόνης Μπότσογλου δημιουργεί την ενότητα *Σελίδες ημερολογίου*. Είναι ιδιαίτερα ενδεικτική η ομάδα αυτή έργων για τη λειτουργία του καλλιτέχνη και πέρα από τον καμβά, καθώς περιλαμβάνει ακουαρέλες και σχέδια, γλυπτά, χαρακτηριστικά και λάδια: το θέμα είναι οικείο σε πολλούς από εμάς, αλλά ποιος θα το διαπραγματευόταν εικαστικά; «η επώδυνη σωματική και πνευματική αποσύνθεση της μητέρας του ζωγράφου». Είναι προφανές ότι η ακουαρέλα αποτέλεσε κύριο υλικό, και συχνέ ο ίδιος μιλά για τον χειρισμό της: «στις ακουαρέλες μου δοκιμάζω λύσεις, που στη ζωγραφική μου με λάδι δεν μπόρεσα ακόμη να προσεγγίσω»²¹¹. «Από τον παραδοσιακό χειρισμό της ακουαρέλας στα πρώτα έργα, στα οποία διατηρεί την φωτεινότητα και τη διαφάνεια της, ο Μπότσογλου οδηγείται σταδιακά από τα μέσα της δεκαετίας του 80, μέσα από επίπονη διαδικασία πειραματισμών, σε έναν παλίμψηστο τρόπο χειρισμού, που δοκιμάζει τα όρια αντοχής του χαρτιού»²¹².

1989-1993: Μια σειρά έργων φέρει τον τίτλο *Τα επαγγέλματα*. Είναι χωρισμένα από τον ζωγράφο σε δύο καταλόγους και στο σύνολό τους 46. Εκείνος λέει ότι δεν μπόρεσε ποτέ να τα εκθέσει σε ενιαίο χώρο και όπως θα τους άξιζε, καθώς η ανάγκη να πουλά τις ζωγραφιές του για να ζήσει δεν του επέτρεπε αυτή την πολυτέλεια²¹³.

1994: Για τη σχέση του με την ποίηση μας μιλά ο ζωγράφος με την αφορμή εικόνων του επάνω στο ποιητικό είδος Χαϊκού. Πρόκειται λέει για μορφή που αγαπά πολύ, «γιατί στο ελάχιστο του λόγου συνταιριάζονται ο

²⁰⁹ Μπότσογλου, 2005: 77-106

²¹⁰ ο.π.: 83

²¹¹ ο.π.: 114

²¹² Πανδή 2010: στο <http://www.emst.gr>, πρόσβαση στις 12.8.2010

²¹³ Μπότσογλου, 2005: 140



στοχασμός με τον ρεμβασμό»²¹⁴. Πρόκειται για ιαπωνικά ποιήματα, τρίστιχα δεκαεπτασύλλαβα στην ευρωπαϊκή τους εκδοχή, έγραψε μάλιστα μερικά και ο Γ. Σεφέρης²¹⁵.

1993-2000:

Η *Νέκυια* είναι λέξη από τη ραψωδία λ' της Οδύσσειας: «ο Οδυσσεάς αφηγείται στον βασιλιά των Φαιάκων Αλκίνοο την κατάβαση με τους συντρόφους του στον Άδη και την τελετή επίκλησης των νεκρών. Ακολουθώντας την εντολή της Κίρκης ο ομηρικός ήρωας φτάνει στον Άδη για να συναντήσει τον Τειρεσία, προκειμένου να τον ρωτήσει για την εξέλιξη του ταξιδιού που θα του εξασφαλίσει το νόστο»²¹⁶. Εικοσιέξι μεγάλοι πίνακες του ζωγράφου «προσβλέπουν στο δικό τους μέλλον μέσα από το δραματικό τους παρελθόν... Ο καλλιτέχνης δέχεται να βυθιστεί μνημονικά στον κόσμο των νεκρών, για να αναγνωρίσει αγαπημένες φωνές και σκιές, συνομιλώντας μαζί τους ... Είδωλα καμώντων εικονίζει ο Χρόνης Μπότσογλου, ομοιώματα σωμάτων που τα θυμάται επίμονα και τα νοσταλγεί»²¹⁷. Ο καλλιτέχνης αποτελεί την κεντρική γονατιστή ανδρική μορφή, που παρουσιάζεται ως Νεκρομάντης και ανακαλεί στη μνήμη του τους νεκρούς. «Ανεκδοτολογικά στοιχεία, λεπτομέρειες από την προσωπική ιστορία των προσώπων, συμπεριφορές, σχέσεις, εικόνες από τα έργα των ομότεχνων του αξιοποιούνται και επανεγγράφονται στις πολυστρωματικές αυτές μνημονικές εικόνες»²¹⁸.

2002-2009:

Την πιο πρόσφατη μεγάλη ενότητα του Μπότσογλου αποτελούν οι *Αναφορές*. Τα έργα απεικονίζουν «φανταστικά» πορτρέτα των Φράνσις Μπέικον, Βίνσεντ Βαν Γκογκ, Αλμπέρτο Τζιακομέτι, Γιώργου Μπουζιάνη και Γιαννούλη Χαλεπά. Όλα αυτά τα πρόσωπα επέδρασαν καταλυτικά στην καλλιτεχνική σκέψη και το έργο του ζωγράφου. «Επιδιώκοντας ένα είδος πνευματικής επικοινωνίας, φανταστικής συνομιλίας και αφιερώματος στους μεγάλους αυτούς δασκάλους, ο Μπότσογλου ζωγραφίζει τα πρόσωπα των καλλιτεχνών αυτών, τους ίδιους κατά τη διαδικασία της δημιουργίας, καθώς και δυο πολύπτυχα έργα «Το

²¹⁴ Φάις, 1994: σημείωμα του Μπότσογλου χ.α.σ.

²¹⁵ Χαϊκού, στο <http://www.sigmatropic.gr>, πρόσβαση στις 14.8.2010

²¹⁶ Πανδή, 2010: στο <http://www.emst.gr>, πρόσβαση στις 12.8.2010

²¹⁷ Μαρωνίτης 2002, 17-18

²¹⁸ Πανδή, 2010: στο <http://www.emst.gr>, πρόσβαση στις 12.8.2010



καφενείο των πεθαμένων» των ετών 2007-2008 και «Η Τελετή» του 2004, ένα πεντάπτυχο έργο, στο οποίο παρουσιάζονται να εκτείνουν τα χέρια τους»²¹⁹. «Τρόπον τινά για κάθε ζωγραφιζόμενο πρόσωπο ολοκληρώνεται ένας μικρός κύκλος σπουδής. Κάποια σχέδια που μπορεί να είναι και σε ακουαρέλα, δύο τρία χαρακτηριστικά πορτρέτα διαφορετικής ηλικίας, μια χωγραφιά όπου ο εικονιζόμενος εμφανίζεται να δουλεύει, και τέλος, «Η κατάθεση των χεριών... Εν τέλει οι μαθητείες μου;»²²⁰.

ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΑΤΖΟΥΡΑΚΗΣ

1944: Γεννήθηκε στην Αθήνα. **1963-1968:** Σπουδές στη Σχολή Καλών Τεχνών. **1969-1972:** Ιδρυτικό μέλος της Ομάδας των «Νέων Ελλήνων Ρεαλιστών». **1972:** Ταξίδι στο Μόναχο-Κάσελ (Επιδράσεις από τη διεθνή τέχνη, τις οποίες έχουμε ήδη αναφέρει). **1973-1985:** Παραμονή στο Λονδίνο. **1974-1976:** Σπουδές χαρακτικής στην St. Martins School of Art και στο Croydon College of Art.

1967-1978: Μια πρώτη του ενεργός επαφή με τον κινηματογράφο ήταν προφανώς ο ρόλος που είχε στην ταινία του Δ. Θέου «Κικέρων»²²¹.

1971: Σκηνογράφησε στον κινηματογράφο το «Προξενιό της Άννας» του Π. Βούλγαρη και έκανε τα κοστουμίς στις «Μέρες του '36» του Θ. Αγγελόπουλου²²².

1976: Η πρώτη μεγάλη έκθεση του Κατζουράκη, όπως ο ίδιος την αποκαλεί, έγινε στην Serpentine Gallery στο Λονδίνο, με την υποστήριξη του Eduardo Paolozzi²²³.

1977: Μετά από ταξίδι στην Ιταλία, ο ζωγράφος έρχεται σε επαφή για πρώτη φορά με «την υπέροχη ζωγραφική του Caravaggio στη St. Luigi de Francesi. Τη ζωή του Ματθαίου. Ζηλεύει την αλήθεια και τη φυσικότητα στα έργα του. Γοητεύεται αλλά μπαίνει σε τεράστια διλήμματα». Με αφορμή αυτά τα σχόλια ο Κατζουράκης αναφέρεται στην παλιά τέχνη και

²¹⁹ Πανδή, 2010: στο <http://www.emst.gr>, πρόσβαση στις 12.8.2010

²²⁰ Μπότσογλου, 2005: 212

²²¹ Κυριάκος Κατζουράκης, στο <http://www.dramafilmfestival.gr>, πρόσβαση στις 15.8.2010

²²² ο.π.

²²³ Κατζουράκης, 1991: χ.α.σ.



την αγάπη του για τον Τσαρούχη ως μοντέρνου ζωγράφου²²⁴.

1979: Αντιπροσωπεύει την Ελλάδα στη Biennale Sao Paolo²²⁵.

1980: Αντιπροσωπεύει την Ελλάδα στη XI Biennale de Paris²²⁶.

1981: Την έκθεσή του στη δημοτική Γκαλερί του Nottingham τη χαρακτηρίζει ως την πιο ολοκληρωμένη. *«Τα πράγματα άρχισαν να παίρνουν διαστάσεις. Ή μένω πλέον για πάντα ή επιστρέφω, διαλέγω το δεύτερο»*²²⁷.

1985: Επιστροφή από το Λονδίνο στην Αθήνα «σιγά-σιγά και πολύ δύσκολα». Κάποιες διαφοροποιήσεις στην κοσμοθεωρία του ζωγράφου περιγράφονται από τον ίδιο: *«την τελευταία περίοδο σχεδόν χρόνια αισθάνομαι το ημιτελές να μη με τρομάζει. Αισθάνομαι ότι μπορώ να συσκολεύω τις ιδέες που έρχονται εύκολα»*²²⁸.

1985-1991: Για το διάστημα αυτό μια σειρά σχολίων του ζωγράφου είναι χρήσιμη για τις γενικότερες απόψεις του για την τέχνη και την προσωπική του δημιουργία. Επιλέγουμε ορισμένα: *«Δεν μου αρέσει να αφαιρώ κάποιο μοντέλο από τον κόσμο του και να του προσθέτο το εργαστήριό μου σαν φόντο. Ο χώρος που δουλεύω είναι περασικός σαν σταθμευμένο αεροπλάνο. ... Σκέφτομαι με ανακούφιση πόσο μακρινό είναι το παρελθόν της ταπεινοφροσύνης, της νηστείας, της εγκράτειας. Τί υποκρισία φτιάχτηκε μ' αυτές τις αξίες. ... Από τη γενιά μου πολλοί είμαστε σημαδεμένοι με την αντίφαση της «πολιτικοποιημένης τέχνης» από τη μία και το μήλο του Magritte που δεν είναι μήλο από την άλλη. Η αντίφαση δεν σε οδηγεί αναγκαστικά κάπου, είναι μια κατάσταση που μπορεί να σε θάλει σε αδράνεια»*²²⁹.

1988-2007: Συνεργάζεται με το Θέατρο Τέχνης σε 20 παραστάσεις²³⁰.

1991: Από το 1991 με την ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΗΣ δουλεύει συστηματικά πάνω στις σχέσεις της ζωγραφικής με το θέατρο, τη μουσική, την φωτογραφία και τον κινηματογράφο²³¹.

²²⁴ ο.π.

²²⁵ Κυριάκος Κατζουράκης, στο <http://www.dramafilmfestival.gr>, πρόσβαση στις 15.8.2010

²²⁶ ο.π.

²²⁷ Κατζουράκης, 1991: χ.α.σ.

²²⁸ ο.π.

²²⁹ Κατζουράκης, 1991: χ.α.σ.

²³⁰ Κυριάκος Κατζουράκης, στο <http://www.dramafilmfestival.gr>, πρόσβαση στις 15.8.2010

²³¹ ο.π.



- 1991: «Τέμπλο-Οίκος ενοχής» - κατασκευή, ζωγραφική, θέατρο²³².
- 1993: Συνεργάτης στην πρώτη παραγωγή της Ομάδας χορού Οκτάνα²³³.
- 1996-2002: Διευθύνει το εικαστικό εργαστήριο του Υπουργείου Πολιτισμού στον Δήμο του Αιγάλεω²³⁴.
- 1997: «Προσωπογραφία» - κατασκευή, ζωγραφική, θέατρο²³⁵.
- 1999: «Ιερά οδός» - κατασκευή, ζωγραφική, φωτογραφία, μουσική²³⁶.
- 2002: «Ο δρόμος προς τη Δύση» - Culture 2000 - σύνθετο έργο, ζωγραφική, θέατρο²³⁷.
- 2003: «Ο δρόμος προς τη Δύση» 1^ο Βραβείο ντοκιμαντέρ και βραβείο διεθνούς ένωσης κριτικών κινηματογράφου – Thessaloniki, Montreal, Yamagata, New York, Locarno, Instambul, Sicago, Paris²³⁸.
- 2005: «Γλυκιά Μνήμη» - Βραβείο Πρώτου Γυναικείου ρόλου (Κάτια Γέρου) στο Διεθνές φεστιβάλ Μεσογειακού κινηματογράφου - Μαρόκο 2007, Κρατικά Βραβεία 2005 Β' Γυναικείου ρόλου (Μαρία Ζορμπά) και Σκηνογραφίας (Νίκος Πολίτης)²³⁹.
- 2005: «Καφέ Γκράβα» - ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκη²⁴⁰.
- 2006: Γίνεται τακτικός καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών του ΑΠΘ²⁴¹.
- 2009: Η τρίτη μεγάλου μήκους ταινία του Κ. Κατζουράκη έχει τον τίτλο «Μικρές Εξεγέρσεις» προσκαλείται να συμμετάσχει στο Montreal Film Festival (27 Αυγούστου – 7 Σεπτεμβρίου 2009) και στο τμήμα Focus on Word Cinema. Μαζί με τον «Δρόμο προς τη Δύση» και τη «Γλυκιά Μνήμη» αποτελούν μια άτυπη τριλογία με κοινό άξονα την εξωτερική, αλλά κυρίως εσωτερική, αναζήτηση ταυτότητας των ηρώων τους μέσα σε διαφορετικά κοινωνικά πρίσματα και συνθήκες²⁴².
- 2010: «Σώμα ευάλωτο». Στην δουλειά αυτή των τελευταίων τριών χρόνων, ο Κ. Κατζουράκης καλεί το κοινό σε μια 'μετάληψη' του

²³² ο.π.

²³³ <http://www.clproductions.gr/el/directors/katzourakis>

²³⁴ Κυριάκος Κατζουράκης, στο <http://www.dramafilmfestival.gr>, πρόσβαση στις 15.8.2010

²³⁵ ο.π.

²³⁶ ο.π.

²³⁷ ο.π.

²³⁸ ο.π.

²³⁹ ο.π.

²⁴⁰ ο.π.

²⁴¹ ο.π.

²⁴² Κυριάκος Κατζουράκης, Αγρίνιο, στο <http://www.vres-agrinio.gr>, πρόσβαση στις 15.8.2010



ευάλωτου σώματος, στην “κοινωνία” της ζωγραφικής, στο “μυστήριο” της Εικόνας με την ιερότητα του ερωτισμού, και την αναγκαιότητα του πόνου στο σώμα της Ζωγραφικής επαναφέροντας στο χώρο μας και τον καιρό μας την ιστορικότητα αλλά και την ποιητικότητα της δημιουργίας ως χρήσιμα εφόδια για τη σκέψη μας αλλά και την μνήμη μας²⁴³.

Έως σήμερα: Σε εξέλιξη παραγωγές της Ομάδας Τέχνης: «Ο Δρόμος προς τη Δύση II». «Κλειδωμένες λέξεις» - ντοκιμαντέρ, «Τρελλό Φεγγάρι - Fool Moon», Μεγάλου μήκους, «Πείνα» - Ντοκιμαντέρ για την Unesco σε συνεργασία με τον Neil Hollander²⁴⁴.

²⁴³ Ζωγράφος Θωμάς, 2010

²⁴⁴ Κυριάκος Κατζουράκης, στο <http://www.dramafilmfestival.gr>, πρόσβαση στις 15.8.2010



Ελληνική

Γεωργίου, Θ. (1992). «Μεταφυσική και εξπρεσιονισμός στη ζωγραφική τέχνη του Μπότσογλου». Στο *Μπότσογλου* (κατάλογος έκθεσης στη γκαλερί Ζουμπουλάκη). Εκδόσεις: Zoumboulakis Galleries.

Γρηγοράκης, Ν. (1983). *Χρόνης Μπότσογλου (Υδατογραφίες, 1961-1964)*. Αθήνα: Αίθουσα Τέχνης Υάκινθος.

Ζαχαράτου, Σ. (2010). «Χρόνης Μπότσογλου. Πίσω από το είδωλο». ΒΗMagazino, τεύχος 483, σελ. 24-29, 17/01/2010 Διαθέσιμο στο <http://www.tovima.gr/default.asp?pid=2&ct=4&artId=312178&dt=28/01/2010>, πρόσβαση στις 11.7.2010.

Ζωγράφος Θωμάς (2010). «Κυριάκος Κατζουράκης, 'Σώμα ευάλωτο'». Για το Δ.Σ. του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης Φλώρινας Διαθέσιμο στο <http://www.facebook.com/topic.php?uid=110976062247659&topic=262> Πρόσβαση στις 15-12-2010

Καμπουρίδης, Χ. (1986). *Η Αναζήτηση Ταυτότητας στο Ζωγραφικό Έργο του Χρόνη Μπότσογλου*. Έκδοση Δημοτικής Πινακοθήκης Ρόδου.

Καμπουρίδης, Χ. (1987). *Γιάννης Ψυχοπαίδης. Ζωγραφική: Επιλογές 1962-1986*. Έκδοση Δημοτικής Πινακοθήκης Ρόδου, με την επιμέλεια των εκδόσεων Αύρα.

Καρουζάκης, Γ. (2010). «Χρόνης Μπότσογλου: «Για να γίνει η μπογιά χρώμα κάτι το μεταφυσικό συμβαίνει». Εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, 16 Ιανουαρίου (συνέντευξη). Διαθέσιμο στο http://nikos-arts.blogspot.com/2010/01/blog-post_9799.html, πρόσβαση στις 10.8.2010.

Κατζουράκης, Κ. (1991). *Κατζουράκης* (Κατάλογος έκθεσης με την ευκαιρία της ατομικής του έκθεσης τον Μάιο του 1991). Αθήνα: Αίθουσα Τέχνης Κρεωνίδης.

Κατζουράκης, Κ. (1991). *Κυριάκος Κατζουράκης*. (Κατάλογος με την ευκαιρία ατομικής έκθεσης). Αθήνα: Αίθουσα Τέχνης Κρεωνίδης.



- Κοντός, Γ., Kämpf-Jansen, H. (1996). *Γιάννης Ψυχοπαίδης, Τα κάτω άκρα*. Αθήνα: Ολκός.
- Κουζέλης, Γ. (2005). «Θραύσματα Ιστορίας: Πολιτική και κριτική στις εικόνες του Γιάννη Ψυχοπαίδη». Στο Τσουκαλάς, Κ., Χριστοφόγλου, Μ.-Ε., Κουζέλης, Γ., *Πατριδογνωσία. Ψυχοπαίδης. Τέχνη Κοινωνία Πολιτική 1964-2004*, 25-30. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Κουνενάκη, Π. (1988). *Νέοι Έλληνες Ρεαλιστές 1971-1973. Η Εικαστική και Κοινωνική Παρέμβαση μιας Ομάδας*. Αθήνα: Εξάντας.
- Κυριάκος Κατζουράκης, Αγρίνιο. «Ο Κυριάκος Κατζουράκης παρευρέθη στο Αγρίνιο στην προβολή της ταινίας ΜΙΚΡΕΣ ΕΞΕΓΕΡΣΕΙΣ». Σχόλια στην Ιστοσελίδα του Επαγγελματικού και Ενημερωτικού Οδηγού VRES-AGRINIO.GR, στο http://www.vres-agrinio.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=758:2010-01-28-15-49-34&catid=76:hot-topic&Itemid=398 πρόσβαση στις 15.8.2010
- Κυριάκος Κατζουράκης. Βιογραφικό του στην Ιστοσελίδα του 30^{ου} Φεστιβάλ Ελληνικών Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας. Διαθέσιμο στο <http://www.clproductions.gr/el/directors/katzourakis> πρόσβαση στις 15.8.2010.
- Λάζος, Χ. (1988). *Μεταξύ – Δοκιμή με θέμα τις Ακουαρέλες «Σελίδες Ημερολογίου» του Χρόνη Μπότσογλου*. Αθήνα: Άγρα.
- Λυμπεροπούλου, Κ. (2010). Γιάννης Ψυχοπαίδης: Μετά είκοσι έτη και με «φάρο» τον Σεφέρη. Διαθέσιμο στο <http://helectra.wordpress.com/2010/07/05/%CE%B3%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82-%CF%88%CF%85%CF%87%CE%BF%CF%80%CE%B1%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%82-%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%AC-%CE%B5%CE%AF%CE%BA%CE%BF%CF%83%CE%B9-%CE%AD%CF%84%CE%B7-%CE%BA%CE%B1/>, πρόσβαση στις 15.8.2010.
- Μαρωνίτης, Δ. Ν. (2002). «Είδωλα καμώντων». Στο Δεληβορριάς, Α., Μαρωνίτης, Δ. Ν., Χριστοφόγλου, Μ.-Ε., Λάζος, Χ. *Χρόνης Μπότσογλου. Μια Προσωπική Νέκυια*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Μαυρωτάς, Τ. (επιμ). *Ψυχοπαίδης. Νόστος. Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης. 4 Μαρτίου 2008-*



30 Απριλίου 2008. Εκδόσεις Μουσείου Κυκλαδικής Τέχνης.

Μπότσογλου, Χ. (2005). Το χρώμα της σπουδής. Αθήνα: Πατάκης.

Νεοραλισμός. Άρθρο στη διαδικτυακή ελεύθερη εγκυκλοπαίδεια Wikipedia. Διαθέσιμο στο <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%B5%CE%BF%CF%81%CE%B5%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82>, πρόσβαση στις 12.7.2010.

Νόστος. Αναφορά στην αναδρομική έκθεση του Γιάννη Ψυχοπαίδη με τίτλο Νόστος στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.artingreece.gr/artnews.php?ID=726>, πρόσβαση στις 14.8.2010.

Ντουνιά, Χ., Πασχάλης, Σ. (2006). Γιάννης Ψυχοπαίδης. Το πιο τίμιο στη μορφή του. *Πορτραίτα της Ποίησης*. 118 Πορτραίτα. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Πανδηή, Τ. (2010). *Χρόνης Μπότσογλου. Αναδρομική*. (Ενημερωτικό φυλλάδιο για την έκθεση στο Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης). Διαθέσιμο στο http://www.emst.gr/GR/exhibitions_all/List1/Attachments/151/ΠΕΡΙΗΓΗΣΗ%20ΜΠΟΤΣΟΓΛΟΥ.pdf, πρόσβαση στις 12.8.2010.

Παπαδόπουλος, Π. Σ. (2008). *Ο Χρόνης Μπότσογλου και ο Κόσμος της Εμπειρίας*. Έκδοση Πνευματικού Κέντρου Δήμου Ερμούπολης.

Παπανικολάου, Μ. Μ. (2006). *Η Ελληνική Τέχνη του 20^{ου} Αιώνα. Ζωγραφική – Γλυπτική*.
Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα, (Εγκυκλοπαίδεια) (1990). Τόμ. 42.

Πατρίκιος, Τ., Ψυχοπαίδης, Γ. (2000). *Ψυχοπαίδης. Άνθη της Πέτρας*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Ποταπίδης, Α. (2006). Σύγκριση της πολιτισμικής πολιτικής της δικτατορίας του Μεταξά και του Παπαδόπουλου. Εργασία Β' Εξαμήνου στο μάθημα Νεοελληνικός Πολιτισμός. Τμήμα Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ. Διαθέσιμο στο http://veria.jour.auth.gr/students/989/users_auth_gr/~apotapid/pdf_files/metaksa_s_papadopoulos.pdf, πρόσβαση στις 11.7.2010

Ρηντ Χ. (1978). *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*. Αθήνα: Υποδομή.

Ρηντ, Χ. κ.ά. (1986). *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών*. Αθήνα: Υποδομή.

Σχινά, Α. (1993). Γιάννης Ψυχοπαίδης. Σχόλια σε μια Ζωγραφική Αναδρομή. Αθήνα: Αδάμ.



- Σχινά, Α. (επιμ). (1998). *Πλόες IV. Ψυχοπαίδης. Διασταυρώσεις. Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1998*, Άνδρος. Εκδόσεις Ιδρύματος Πέτρου και Μαρίκας Κυδωνιέος.
- Τσέκου, Μ. (2010). *Χρόνης Μπότσογλου. Αναδρομική. Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα για το Γυμνάσιο και το Λύκειο. Διαθέσιμο στο http://www.emst.gr/GR/education/material/DocLib/Botsoglou_Lykeio.pdf, πρόσβαση στις 12.8.2010.*
- Τσουκαλάς, Κ. (2005). «Το άρωμα μιας εποχής». Στο Τσουκαλάς, Κ., Χριστοφόγλου, Μ.-Ε., Κουζέλης, Γ., *Πατριδογνωσία. Ψυχοπαίδης. Τέχνη Κοινωνία Πολιτική 1964-2004*, 9-11. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Φάις, Μ. (μετ.) (1994). ΧΑΪΚΟΥ. Για τη Βροχή, το Χιόνι, τον Άνεμο, τον Ήλιο, το Φεγγάρι. Αθήνα: Μπάστας-Πλέσσας.
- Φερεντίνου, Έ. (1977). «Ο κριτικός ρεαλισμός του Γιάννη Ψυχοπαίδη». *Περιοδικό Ζυγός (Αρχιτεκτονική, Πλαστικές Τέχνες, Διακόσμηση)*. Αρ. 25. Μάρτιος-Απρίλιος. 51-54.
- Φιλιππίδης, Μ. (2002). «Λούντβιχ Μις βαν ντερ Ρόε». *Το ΒΗΜΑ*, Ειδικό Ένθετο. Κυριακή 28 Απριλίου – Αρ. Φύλλου 13549. Διαθέσιμο στο <http://www.tovima.gr/default.asp?pid=2&artid=142259&ct=83&dt=28/04/2002>, πρόσβαση στις 7.7.2010.
- Χαϊκού. Τί είναι τα χαϊκού; Διαθέσιμο στο http://www.sigmatropic.gr/greek/haiku_def.htm, πρόσβαση στις 14.8.2010.
- Χατζηνικολάου, Ν. (1988). *Κυριάκος Κατζουράκης. Ζωγραφική (1984-1988)*. Αθήνα: Κέδρος.
- Χριστοφόγλου, Μ.-Ε. (1985). *Η Εικόνα του Σώματος στη Ζωγραφική του Χρόνη Μπότσογλου*. Αθήνα: Άγρα.
- Χριστοφόγλου, Μ.-Ε. (2005). «Αναδρομές και Ανατροπές». Στο Τσουκαλάς, Κ., Χριστοφόγλου, Μ.-Ε., Κουζέλης, Γ., *Πατριδογνωσία. Ψυχοπαίδης. Τέχνη Κοινωνία Πολιτική 1964-2004*, 13-22. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Χριστοφόγλου, Μ.-Ε. (2010). Έξι εκδοχές παραστατικής ζωγραφικής – Δελτίο τύπου. Διαθέσιμο στο http://www.kaplanon5.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=130:2009-01-17-13-56-44&catid=45:2009-01-17-13-54-48&Itemid=116, πρόσβαση στις



10.8.2010.

Χριστοφόγλου, Μ-Ε. (2005). «Η καταλυτική επιδραση της δικτατορίας». Εφημερίδα Καθημερινή, 9 Ιανουαρίου. Διαθέσιμο στο http://www.kathimerini.gr/4dcgi/w_articles_kathglobal_2_09/01/2005_1283627, πρόσβαση στις 6.7.2010.

Χρυσανθακόπουλος, Μ. (1979). «Το σύμβολο στη ζωγραφική του Κ. Κατζουράκη». Περιοδικό Ζυγός (Αρχιτεκτονική, Πλαστικές Τέχνες, Διακόσμηση). Αρ. 34. Μάρτιος-Απρίλιος. 22-25.

Ψυχοπαίδης, Γ. (1983). *Πρόταση Για μια Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Άγρα.

Ξένη

Constable, R. (1968). «Style of the Year: The Inhumanists». *New York Magazine*. December 16. 44-50.

Dückers, A. (2008). «Το όλο είναι κάτι περισσότερο από το άθροισμα των επί μέρους. Ένα κείμενο πάνω στη σειρά έργων «Το γράμμα που δεν έφτασε» του Γιάννη Ψυχοπαίδη. Στο Dücker, A., Höynk, R., Ohff, H. Γιάννης Ψυχοπαίδης. «Το Γράμμα που δεν έφτασε». Αθήνα/Βερολίνο. Εκδόσεις: Γκαλερί Ζουμπουλάκη.

Equipo Crónica at the IVAM Collection Opens. Διαθέσιμο στο <http://www.artknowledgenews.com/node/885.html>, πρόσβαση στις 10.7.2010.

Equipo Cronica Biography. Διαθέσιμο στο <http://www.picassomio.com/equipo-cronica.html>, πρόσβαση στις 10.7.2010.

Ganiti, E. (2009). «The Military Dictatorship of April 1967 in Greece and its repercussion on the Greek visual arts scene». *Paper originally presented at the 4th PhD Symposium of the Hellenic Observatory, London School of Economics, June 2009*. Διαθέσιμο στο http://gpsg.org.uk/docs/GPSG_Working_Paper_03.pdf, πρόσβαση στις 6.7.2010.

Holt, E. B., Marvin, W. T., Montague, W. P., Perry, R. B., Pitkin, W. B., Spaulding, E. G. (1912), *The New Realism: Cooperative Studies in Philosophy*. New York: The Macmillan



Company.

Lebedzki, A. Western Painting - Nouveau Realisme - A Breakthrough For the Post-War French Society. Διαθέσιμο στο <http://ezinearticles.com/?Western-Painting---Nouveau-Realisme---A-Breakthrough-For-the-Post-War-French-Society&id=3313411>, πρόσβαση στις 10.7.2010.

Neorealism. Historical origins of Italian Neorealism. Διαθέσιμο στο <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Neorealism-HISTORICAL-ORIGINS-OF-ITALIAN-NEOREALISM.html>, πρόσβαση στις 13.7.2010.

New Realism. Άρθρο στο <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-newrea-EN/ENS-newrea-EN.htm>, πρόσβαση στις 10.7.2010.

Ohff, H., (1980). «Ο κόσμος του Γιάννη Ψυχοπαίδη». Περιοδικό Ζυγός (Αρχιτεκτονική, Πλαστικές Τέχνες, Διακόσμηση). Αρ. 43. Σεπτέμβριος-Οκτώβριος. 36-39.

Rose, B. (1972). «Real, Realer, Realist». *New York Magazine*. January 31. 50.

Social Realism Vs. Socialist Realism, στο <http://www.huntfor.com/arhistory/C20th/socrealism.htm>, πρόσβαση στις 13.7.2010.

Wittmann, K. (2002). «Martha Mitchell, the Watergate Scandal». Διαθέσιμο στο <http://www.essortment.com/all/watergatescand rays.htm>, πρόσβαση στις 10.7.2010.

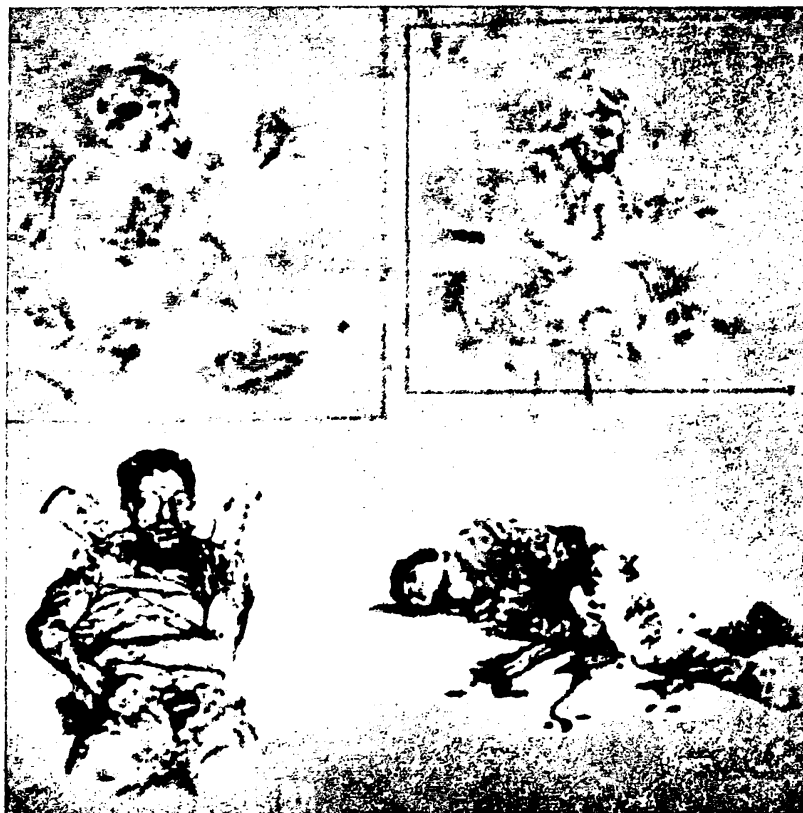




Γιάννης Ψυχοπαίδης: Διάσκεψη Κορυφής (1976)



Εικ. 1. Γιάννης Ψυχοπαίδης: Εξώφυλλο Περιοδικού, Λάδι 1970, 24x32 εκ. (Αθήνα).



Εικ. 2. Γιάννης Ψυχοπαίδης: Έργο της σειράς Σημειώσεις στον Ρενουάρ, Χρωμ. Μολύβι 1972, 24x32 εκ. Παραθέτουμε το έργο αυτό εδώ ενδεικτικά, χωρίς να γνωρίζουμε αν εκτέθηκε στην 1η Έκθεση στην Θεσσαλονίκη. Επιλέξαμε το συγκεκριμένο ειδικά για το ότι δημιουργήθηκε το 1972.



Εικ. 3-4. Γιάννης Ψυχοπαίδης: Τα έργα «Νους Υγιής Α'» (Λάδι 1972) και «Νους Υγιής Β'» (Λάδι 1972, διαστάσεων 90 x 90 εκ. (Σγινά 1993, 69, 97)



Ψυχοπαίδης: Διαδήλωση, Λάδι 1966, 50 x 70 εκ. (Σχινά 1993, 30). Έργο με πολιτικό θέμα με σαφή εξπρεσιονιστική τεχνοτροπία, όπως συνήθιζε ο Ψυχοπαίδης πριν από το 1967



Ψυχοπαίδης: Αφιέρωμα στον Λόρκα (Εννέα Πορτρέτα), Λάδι 1968, 72 x 95 εκ. (Σχινά 1993, 31). Η θεματολογία του Ψυχοπαίδη μετά το 1967 αποτελεί το έργο αυτό, όπως και το ακόλουθο



Εικ. 7. Γιάννης Ψυχοπαίδης: *Ο Ομηλητής*, Λάδι 1968, 30 x 80 εκ. (Σχινά 1993, 50). Ενδεικτικό για τη θεματολογία του Ψυχοπαίδη μετά το 1967 αποτελεί το έργο αυτό, όπως και το προηγούμενο της εικ. 6. Αποτελούν παραδείγματα της μιας από τις δύο κύριες κατευθύνσεις του ζωγράφου την εποχή εκείνη.



Εικ. 8. Γιάννης Ψυχοπαίδης: *VICKS*, Λάδι 1968, 20 x 30 εκ. (Σχινά 1993, 34). Ενδεικτικό για τη δεύτερη κατεύθυνση του Ψυχοπαίδη μετά το 1967 είναι το έργο αυτό. Σηφτικά απλό σε σύγκριση με το πλήθος στο



Εικ. 9. Γιάννης Ψυχοπαίδης: *Η Σύλληψη*, Λάδι 1970, 70 x 90 εκ. (Σχινά 1993, 71). Ίσως η αντιπεκφράσεων των εκμεταλλευτών με αυτές των θυμάτων τους μπορεί να εκφραστεί θαυμάσια στ όπου η συμπάθειά μας περιβάλλει άμεσα την κεντρική φιγούρα του θέματος.



Εικ. 10. Γιάννης Ψυχοπαίδης: *Καταναλωτική Κοινωνία*, Χρωμ. Μολύβια – σινική 1974, 50 x 72 εκ. 102). Ασπρόμαυρη τεχνική συνδυαζόμενη με χρώμα.



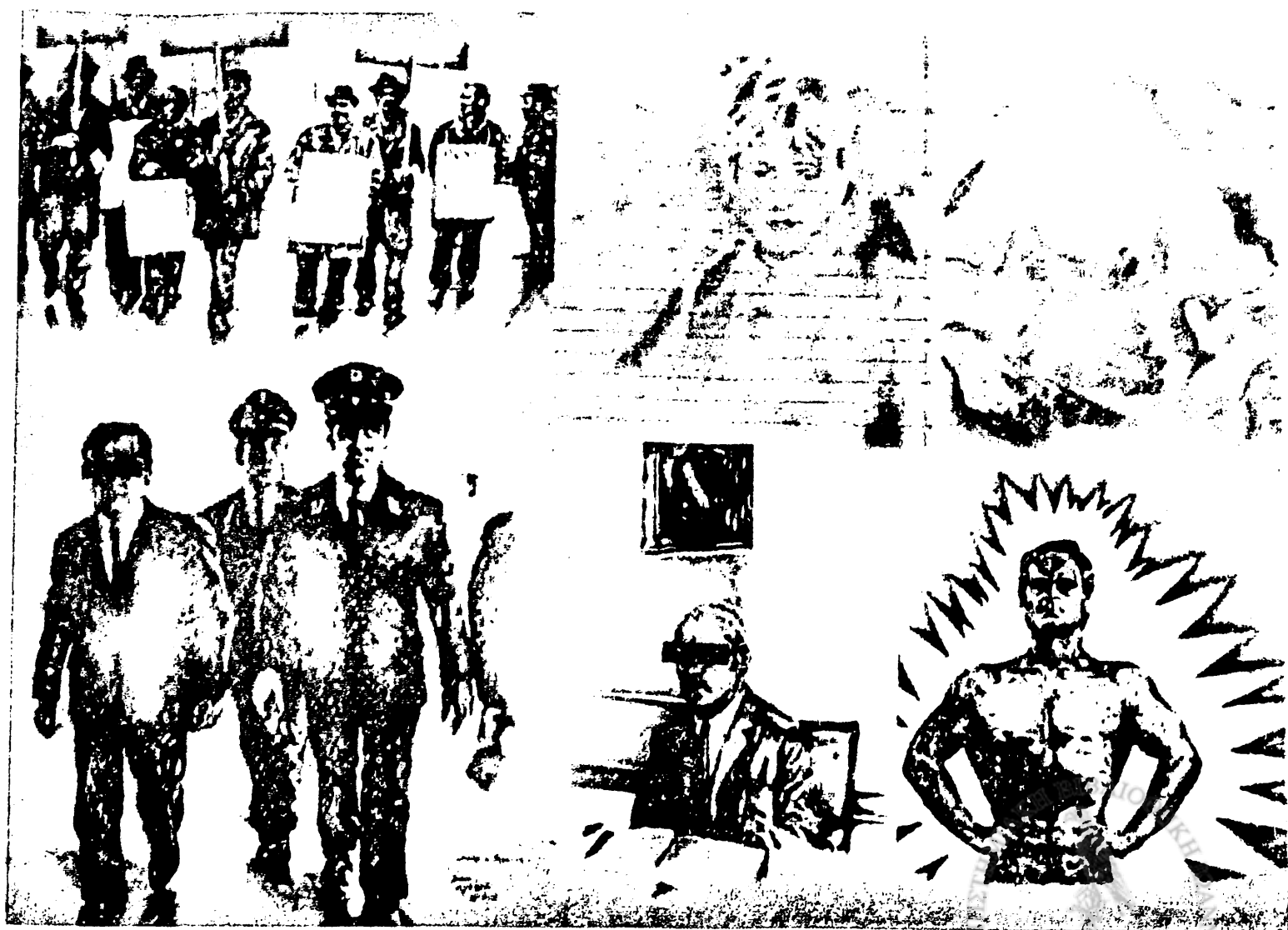
Εικ. 11. Γιάννης Ψυχοπαίδης: Καταναλωτική Κοινωνία, Γύψος μικτά υλικά 1974, 68 x 98 εκ. (Σχινά 1993, 1



Εικ. 12. Γιάννης Ψυχοπαίδης: Η Χειραφέτηση, Λάδι 1973, 55 x 105 εκ. (Σχινά 1993, 75). Ο υπερτονισμός του καταναλωτισμού και ο ρόλος της νοικοκυράς στο ελληνικό νοικοκυριό αποτελούν τα στοιχεία οικοδομήματος που αποδομείται με την αντιπαράθεση προς την «ασπρόμαυρη» πολίτευση οικογένειας.



Εικ. 13. Γιάννης Ψυχοπαίδης: Το Φιλί, Λάδι 1971, 65 x 119. (Σχινά 1993, 65).



κ. 14. Γιάννης Ψυχοπαίδης: Σημειώσεις στον Ρενουάρ, Σχέδιο 1971, 43 x 61 εκ. (Σχινά 1993, 93).
πρεσβειονισμός και σκηνές της καθημερινής ελληνικής προανωματικότητας την εποχή της δικτατορίας

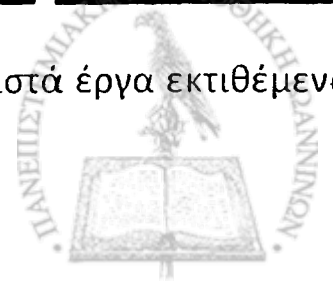


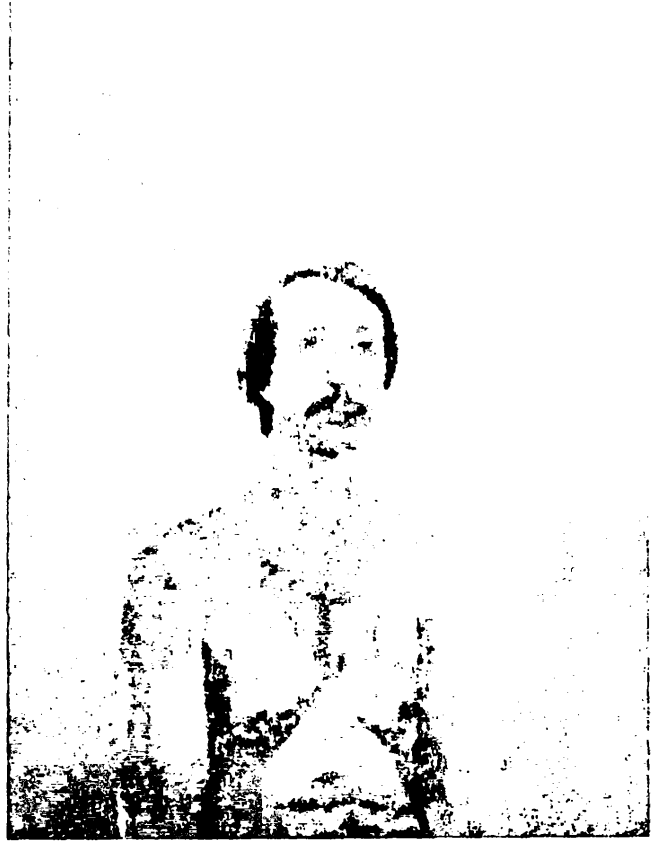


Χρόνης Μπότσογλου: Φρίζα '72, Τέμπερα και Ακρυλικό σε Χαρτί 1972, 70 x 900 εκ. (Τσέκου 2010)

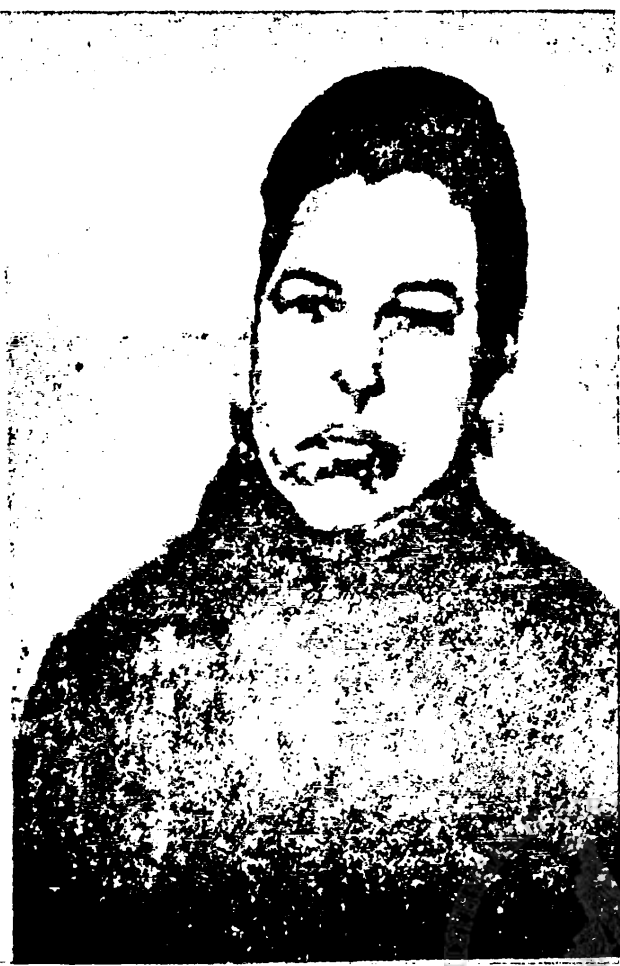


Διάφορες λεπτομέρειες της Φρίζας, οι οποίες αποτελούσαν 18 ξεχωριστά έργα εκτιθέμενα σε χώρο (Παπαδόπουλος 2008: ενότητα *Φρίζα '72*)





Χρόνης Μπότσογλου: Άντρας σε κίτρινο χώρο, Λάδι 1976, 80 x 60 εκ. Δείχνει τον ζωγράφο σε αλουμινόχαρτο, Λάδι 1979, 160 x 130 εκ. Χαρακτηριστικές σπουδές σώματος και προσώπου, τάση που ποτέ δεν τον εγκατέλειψε. Προέρχονται από τα χρόνια που κυρίως έζησε στην Αθήνα (Καμπουρίδης 1986, 72-73).



Χρόνης Μπότσογλου: Σπουδές Ελένης με μαύρα και κόκκινα, Τέμπρα 1966, 50 x 32 εκ. Ο ζωγράφος επιδόθηκε και σε απεικονίσεις της συζύγου του Ελένης, ήδη πριν από την ίδρυση του 1970 (Καμπουρίδης 1986, 19).



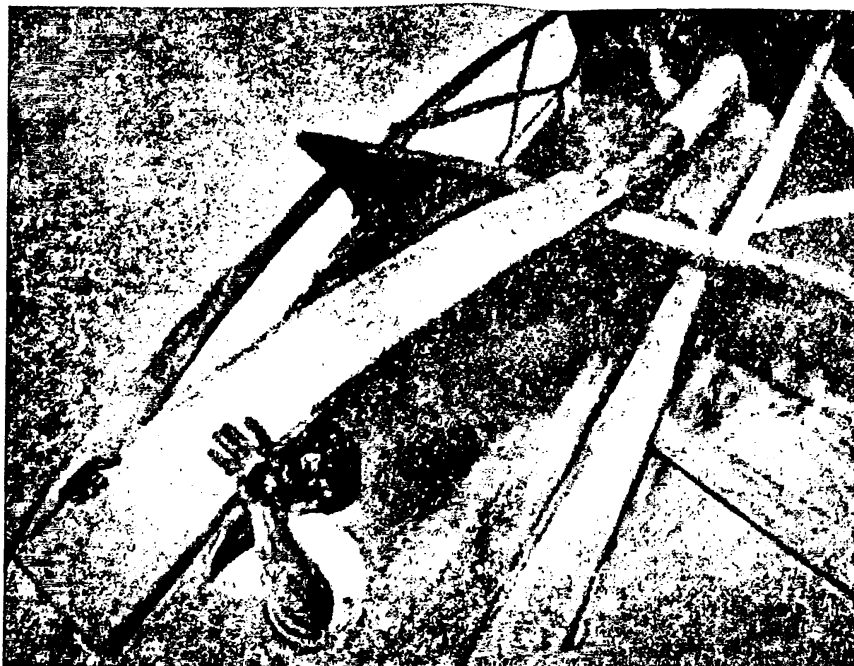
της Μπότσογλου: δύο δημιουργίες από το πολύπτυχο με τίτλο Νέκυια, χαρακτη-
 πόδοση των μορφών, που είναι ακίνητες, ταυτοχρόνως όμως κινούνται. Ανήκει
 90, ωστόσο συμπυκνώνει τάσεις που πάντοτε υπήρχαν στις αποδόσεις του σε
 τον καλλιτέχνη (Προέλευση εικόνων: Μαρωνίτης 2002, 71 και 81).



Εικ. 24. Χρόνης Μπότσογλου: Καμπινές, Λάδι 1964, 70 x 50 εκ.



Εικ. 25. Χρόνης Μπότσογλου: **Μόδα**, Λάδι 1968, 80 x 50 εκ. (Καμπουρίδης 198



Εικ. 26. Χρόνης Μπότσογλου: **Γιαπί**, Λάδι 1978, 120 x 160 εκ. Χαρακτηριστική δημιουργία τελευταία χρόνια της ενασχόλησής του με τον κοινωνικό χώρο, οπότε εκδήλωσε έντονες έργων «σοσιαλιστικού ρεαλισμού».



Εικ. 27. Χρόνης Μπότσογλου: ΜΕΤΡΟ Α', Ακρυλικό σε χαρτί 1970 (δίπτυχο), 65 x 50



Εικ. 28. Χρόνης Μπότσογλου: Ραπτομηχανή, Λάδι 1976, 170 x 110 εκ. (Καμ



Εικ. 29. Χρόνης Μπότσογλου: Λιοτρίβι Ι, Λάδι 1978, 70 x 100 εκ. (Καμπουρίδης 1986, 68).



Κυριάκος Κατζουράκης: Απόσπασμα από Δυστύγνια. (δεν έχουμε περισσότερες πληροφορίες





Εικ. 31. Κυριάκος Κατζουράκης: Οικογένεια, Ακρυλικό σε μουσαμά 1974 (Δίπτυχο), 104 x 234 (Παπανικολάου 2006, 295).





Κυριάκος Κατζουράκης: Το καφενείο του Βερμέερ II, Λάδι σε λινό 1976 (Χρυσανθακόπουλος 1979, 23).

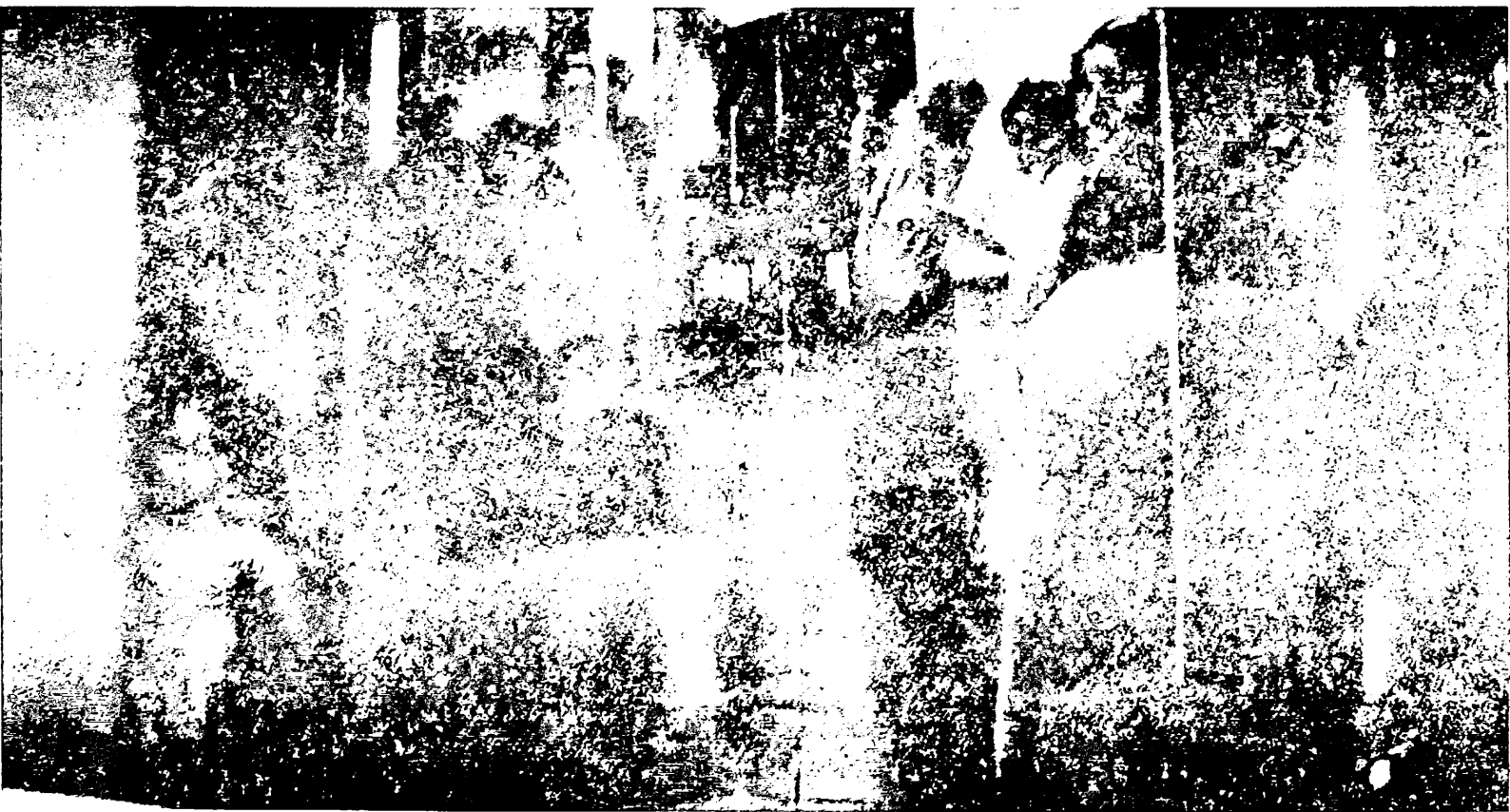


34. Κυριάκος Κατζουράκης: Εισόδη. 1977. 127 x 127 (Χρυσανθακόπουλος 1979, 23).



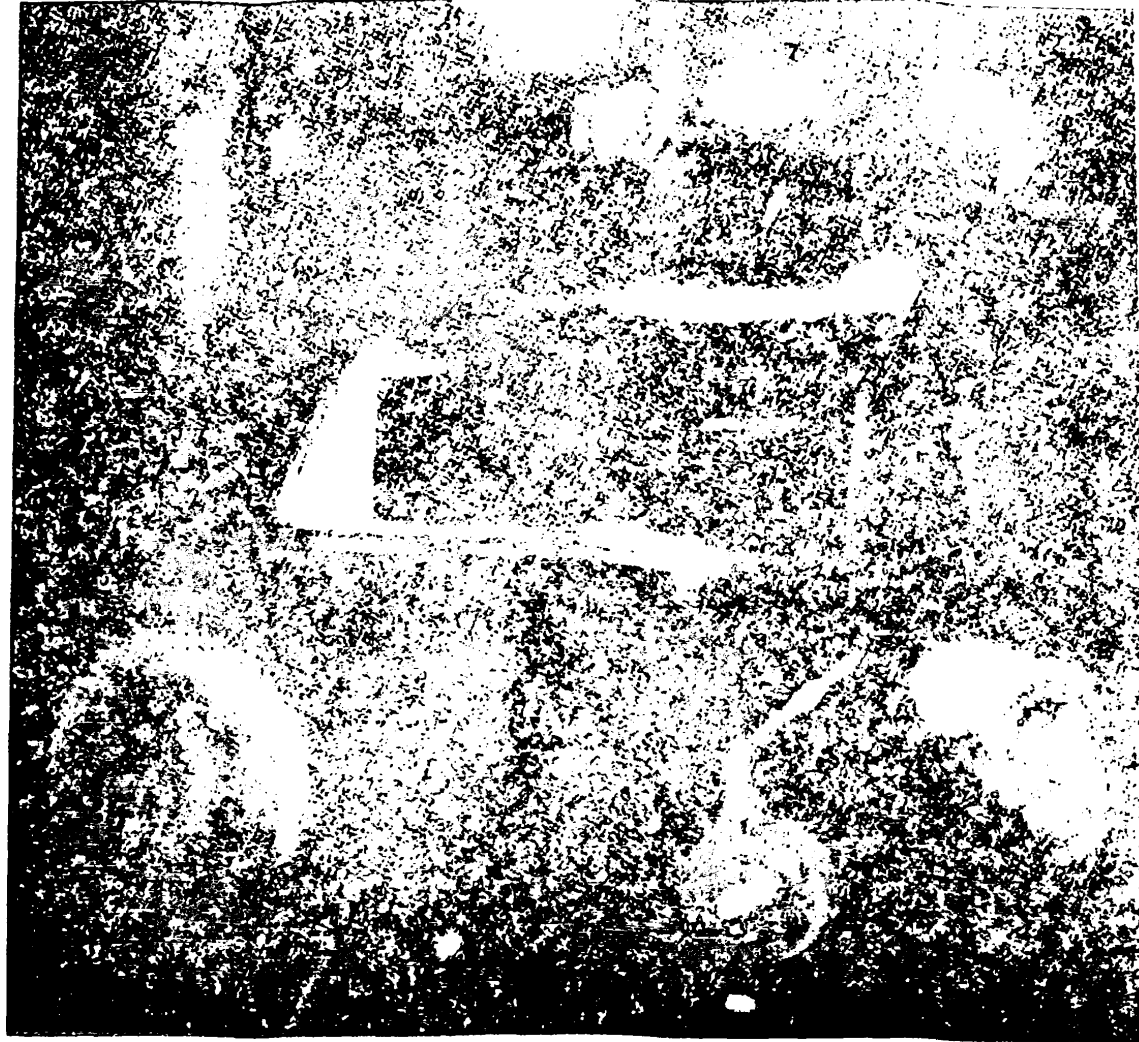


Εικ. 35. Κυριάκος Κατζουράκης: Ο Πολίτης, 1968 (δεν έχουμε περισσότερες πληροφορίες για το (Χατζηνικολάου 1988, 13).

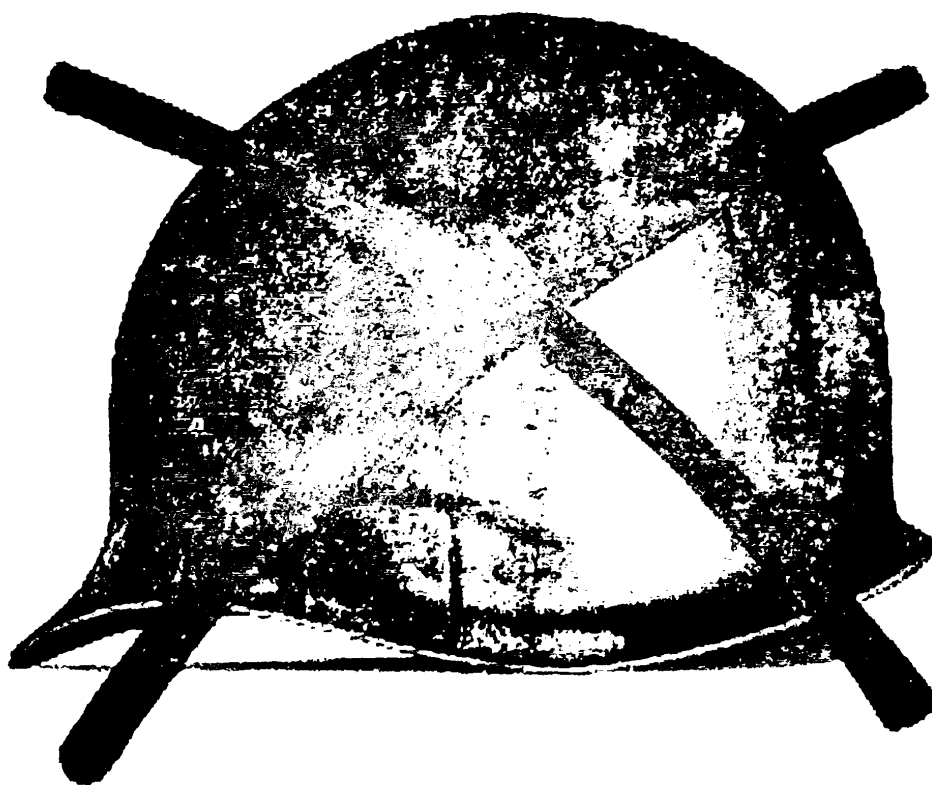


Εικ. 36. Κυριάκος Κατζουράκης: Σταθμός Λαρίσης II. Λάδι σε ξύλο 1987. 60 x 90 εκ. (Χατζηνικολάου 1988





Κατζουράκης: Νυχτερινό Ι, Ακρυλικό 1987, 140 x 140 εκ. (Χατζηνικολάου :



7. Κυριάκος Κατζουράκης: χαρακτηριστικό έργο πολιτικής στράτευσης αι
κτατορίας ([http://texnis-egkwmiio.blogspot.com/2010/04/blog-post 21.f](http://texnis-egkwmiio.blogspot.com/2010/04/blog-post_21.html)

