

ΙΔΡΥΜΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ ΛΑΣΚΑΡΙΔΗ
AIKATERINI LASKARIDIS FOUNDATION

PERDIKIDIS



Las Flores del Inferno¹

*Αν δεν υπήρχε η τέχνη, θα κυριαρχούσε
μόνο ο λόγος της άρχουσας τάξης.*

Δημήτρης Περδικίδης

Στα ίχνη της πρωτοπορίας

Η δεκαετία του '50 είναι η εποχή κατά την οποία συγκροτείται ο νεότερος ελληνικός μύθος: ό,τι έκτοτε αγαπούν οι ξένοι ως Ελλάδα, ό,τι οι Έλληνες αναπολούν ως χαμένο παράδεισο βλέποντας τις παλιές ασπρόμαυρες κινηματογραφικές ταινίες. Μια Ελλάδα ακόμη παρθενική, με αίσθηση του μέτρου, με γνώση του περιττού, στην οποία η φτώχεια, η δυσχέρεια και οι δυσκολίες μετατρέπονται σε αισθητική. Μια Ελλάδα περιορισμένων διαστάσεων, πλημμυρισμένη, λογχισμένη καλύτερα, από ένα έντονο, βασανιστικό φως. Την κινηματογραφική της εικόνα θα αποδώσει ο Μιχάλης Κακογιάννης στην ταινία *Στέλλα* με τη Μελίνα Μερκούρη, που προβάλλεται το 1955. Η «χαρισάμενη» εποχή, όπως θα έλεγε ο Κοσμάς Πολίτης, αποκτά το σύμβολό της. Η *Στέλλα*, παρότι βραβεύεται στο φεστιβάλ Καννών και ένα χρόνο αργότερα αποσπά τη χρυσή σφαίρα καλύτερης ξένης ταινίας, δεν θα αποφύγει τα βέλη του κοινωνικού συντηρητισμού που εκτοξεύονται, μάλιστα και από την Αριστερά. «Η χυδαιότητα και η ξετσιπωσιά παρουσιάζονται σαν ηρωισμός. Η μαγκιά και το σερτιλίκι, σαν παλικαριά. [...] Η αισθητική συνταύτιση του Κακογιάννη με τον θιασώτη των μπουζουκιών και συνθέτη του *Καταραμένου φιδιού* Μάνο Χατζηδάκι είναι το λιγότερο αποκαρδιωτική», γράφει τότε ο Αντώνης Μοσχοβάκης στην *Επιθεώρηση Τέχνης*.

Τα τραύματα, ωστόσο, του εμφυλίου είναι ακόμη νωπά. Η δίκη και η εκτέλεση του Μπελογιάννη συμβαίνει την περίοδο που ο τότε πρωθυπουργός Νικόλαος Πλαστήρας επιχειρούσε να επιβάλει πολιτική εθνικής συμφιλίωσης. Οι διεθνείς κινητοποιήσεις και εκκλήσεις, παρ' ό,τι τελικά δεν απέδωσαν, έκαναν ακόμα και τον Πάμπλο Πικάσο να εμπνευστεί ένα διάσημο σκίτσο από την εικόνα του «Ανθρώπου με το γαρύφαλλο».

Στα μέσα της δεκαετίας του '50 ο Νάσερ καταλαμβάνει την εξουσία στην Αίγυπτο, αλλά οι εθνικοποιήσεις που επιβάλλονται δημιουργούν ανυπέρβλητα προβλήματα στην ελληνική παροικία που ομαδικά αποχωρεί. Επίσης, λίγο μετά την πρωθυπουργοποίηση του Καραμανλή, ξεσπά το πογκρόμ εναντίον των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης. Μετά τη Σμύρνη, δύο άλλες πανάρχαιες κοσμοπολίτικες εστίες του Μείζονος Ελληνισμού, η Αλεξάνδρεια κι η Πόλη απορφανίζονται από το ελληνικό στοιχείο.

Η Ελλάδα, αν και υπήρξε κομμάτι της ευρύτερης εξέλιξης των πλαστικών τεχνών, έστω ως απόηχος των ανακατατάξεων ή των εικαστικών εξελίξεων σε διεθνές επίπεδο, εντούτοις διατήρησε και διατηρεί σημαντικούς πυρήνες αυτονομίας και ιδιαιτερότητας. Επιπλέον, ανέδειξε μερικές ατομικές περιπτώσεις δημιουργών, οι οποίοι και ως καλλιτεχνική έρευνα και ως καλλιτεχνική ποιότητα ξεπέρασαν τα στενά

1. Από το αφιέρωμα του Millares στον Pollock (*Homenaje a Pollock*, 1958)

γεωγραφικά μας όρια, αλλά και γενικότερα τα όρια ή τις ανάγκες μιας τοπικής ιστορίας της τέχνης. Όσοι μελετούν την ευρωπαϊκή περιφέρεια, συχνά ερμηνεύουν τα ποικίλα φαινόμενα της περιφέρειας αυτής με βάση κάποιο δεδομένο «μοντέλο» που εισάγεται άνωθεν, αναγνωρίζοντας όμως συνειδητά εξαιρέσεις ή και ανατροπές στους ισχύοντες κανόνες. Είναι άλλωστε σαφές ότι διαφορετική υπήρξε η εξέλιξη της τέχνης στις ανεπτυγμένες και διαφορετική στις υπό ανάπτυξη χώρες. Αυτή η κοινωνικοοικονομική παράμετρος δεν μπορεί να υποτιμηθεί. Υπ' αυτή την έννοια η λεγόμενη γενιά του '60, ήδη από τη θητεία της στην ΑΣΚΤ, είχε παρουσιασθεί αρκετά συμπαγής και με πολύ σαφείς στόχους. Η δύσκολη νεότητά της –Κατοχή, εμφύλιος, μετακατοχική «δημοκρατία»– τη σφυρηλάτησε ανάλογα και της εξήψε την επιθυμία να επιτύχει.

Λέγεται λοιπόν, συχνά με επίταση, πως αληθινά μοντέρνοι υπήρξαν οι εκπρόσωποι της γενιάς του '60, εφ' όσον αυτοί μόνοι διεκδίκησαν έναν ασυμβίβαστο διεθνισμό, απέρριψαν τον εθνοκεντρισμό ως φολκλόρ και αναζήτησαν τη δικαίωση της τέχνης τους εκεί που η τέχνη θάλλει: στο Παρίσι, τη Ρώμη, το Βερολίνο, τη Μαδρίτη, τη Βαρκελώνη, τη Νέα Υόρκη. Όμως και πριν από τη γενιά του Κεσσανλή ή του Παύλου υπήρξαν μεμονωμένες περιπτώσεις δημιουργών που «εξέδραμαν» έγκαιρα στα κέντρα των αποφάσεων και υπήρξαν καθ' όλα πρωτοποριακοί. Εννοώ τον Θανάση Τσίγκο, τον Γιάννη Γαϊτή, τον Γεράσιμο Σκλάβο, τον Βαλέριο Καλούτση, τον Μάριο Πράσινο, τον Μαγο, τον John Χριστοφόρου, τον Δημήτρη Περδικίδη, δηλαδή δημιουργούς που κατέθεσαν περισσότερο έργο και λιγότερο θόρυβο. Η ελληνική τέχνη μπορεί να μην είχε έναν Duchamp, δηλαδή έναν δημιουργό που να θέτει καίρια και αποκλειστικά τη διάσταση της τέχνης ως κοινωνικού γίνεσθαι, ούτε κι έναν Beuys που να επιδιώκει ρήξεις μέσα ακριβώς από το γλωσσολογικό αίτημα. Είχε όμως οξυδερκείς απολογητές της ιστορικής της παραδόσεως όπως ο Κόντογλου, ο Τσαρούχης ή ο Παπαλουκάς και δημιουργούς που θέλησαν να σπάσουν τον επαρχιώτικο απομονωτισμό τής εγχώριας παραγωγής μας και να διεκδικήσουν ένα διεθνές πρόσωπο (Τσίγκος, Σπυρόπουλος, Γαϊτής, Ακριθάκης, Κανιάρης, Χρύσα, Τάκις, Κεσσανλής, Κ. Ξενάκης κ.ά.). Οι περισσότεροι απ' αυτούς τήρησαν με συνέπεια τις ιδεολογικές τους αρχές και τα αισθητικά τους πιστεύω, παρά την ποικιλία των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποίησαν στη διάρκεια της διαδρομής τους.

Ας σημειωθεί εδώ πως ένας δημιουργός αυτής της γενιάς επέλεξε μια άλλη ευρωπαϊκή πρωτεύουσα, εκτός της Ρώμης ή του Παρισιού. Πρόκειται για τον Πειραιώτη Δημήτρη Περδικίδη που από το 1953 βρίσκεται στη Μαδρίτη, με υποτροφία της ισπανικής κυβερνήσεως, μετέχοντας στο αντιφρανκικό ρεύμα. Ο Περδικίδης, έντονα πολιτικοποιημένος, περνά από μια ζωγραφική των υλικών και της ματιέρας σε παραστάσεις με έντονα κριτικό χαρακτήρα. Το 1964 και το 1966 εκπροσωπεί μαζί με άλλους την Ισπανία στην Μπιενάλε της Βενετίας.

Το 1960 είναι χρονιά «κοσμοϊστορική» για όλη την τέχνη. Κατ' αρχήν είναι η χρονιά που εγκαινιάζεται η Μπραζίλια, μια πόλη που φτιάχτηκε από το μηδέν στο πουθενά, πάνω σε σχέδια του Όσκαρ Νιμάγιερ. Πρόκειται για πείραμα μοναδικό, με στόχο την κατασκευή μιας μεγα-πόλης που θα έρχεται από το μέλλον και δεν θα έχει καμιά σχέση με την παράδοση και την τοπική ιστορία. Θυμίζουμε πως ήδη από το 1946 ο Θανάσης Τσίγκος συνεργαζόταν με τον Νιμάγιερ πάνω σ' αυτό το πρότζεκτ.

Στο μεταξύ η Ελλάδα αλλάζει ραγδαία. Τα «στοιχεία της δεκαετίας του '60»² περιλαμβάνουν αυτούς

2. Στο ομότιτλο βιβλίο του Θανάση Βαλτινού η ζοφερή για την Ελλάδα δεκαετία καταγράφεται με πικρό χιούμορ, μέσα από επιστολές ξενιτεμένων, αποσπάσματα ραδιοφωνικών εκπομπών και εμβόλιμα γεγονότα της καθημερινότητας.

που ξενιτεύονται στα εργοστάσια της Γερμανίας και της μακρινής Αυστραλίας, ενώ όσοι μένουν είτε παραληρούν με το σπαρακτικό «αχ» του Καζαντζίδα είτε σιγοτραγουδούν μαζί με τον Μπιθικώση Ελύτη, Ρίτσο και Σεφέρη. Σε πολιτικοοικονομικό επίπεδο έχουν ξεπεραστεί τα προβλήματα από την υποτίμηση του νομίσματος το 1953 (κυβέρνηση Π. Τσαλδάρη) και έχουμε φθάσει στη συμφωνία των Αθηνών του 1961 που διαλαμβάνει τη σύνδεση της χώρας με την ΕΟΚ, η οποία όμως θα καθυστερήσει για είκοσι ολόκληρα χρόνια. Ο επερχόμενος εξευρωπαϊσμός, με άλλα λόγια, θα βρει την ελληνική ζωγραφική διαπλεκόμενη με τις προτάσεις και τις συγκρούσεις δύο δυναμικών γενιών, του '30 και του '60, αλλά θα διακοπεί δραματικά από τη Δικτατορία.

Τον Φεβρουάριο του 1967 στο μουσείο Rath της Γενεύης, δύο περίπου μήνες πριν την αποφράδα 21η Απριλίου, ο Πάνος Καραβίας παρουσιάζει την έκθεση «Art Hellénique Contemporain», με επιλογές αρκετά οξυδερκείς. Συμμετείχαν εκτός των άλλων ο Κανιάρης, ο Καραάς, ο Γαΐτης, η Τέρψη Κυριακού, ο Χρ. Λεφάκης, ο Μυταράς, ο Περδικίδης, ο Πηλαδάκης, η Σ. Πολυχρονιάδη, η Μαρία Σπέντζα, ο Τσόκλης, ο Λαμέρας, η Μυλωνά, ο Σκλάβος, η Σπητέρη-Βεροπούλου, ο Θόδωρος κ.ά. Είναι σαφές ότι ήδη από την εποχή αυτή αξιολογικά έχουν τοποθετηθεί τα πράγματα σχετικά με τις γενιές, τις επιμέρους επιδόσεις ή τους επιμέρους διαχωρισμούς όσον αφορά στις πλαστικές τέχνες. Το τοπίο θα συσκοτιστεί με την έλευση της Δικτατορίας.



ΙΔΡΥΜΑ
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ
ΛΑΣΚΑΡΙΔΗ