



MIGUEL FERNÁNDEZ BELMONTE

Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ

ΔΗΜΗΤΡΗ

ΠΕΡΔΙΚΙΔΗ

1 9 2 2 - 1 9 8 9

ΙΔΡΥΜΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ ΛΑΣΚΑΡΙΔΗ

— ΜΙΑ ΝΕΑ ΤΕΧΝΗ ΣΕ ΕΝΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Από το 1959, έως το 1967 δούλευα αφηρημένη ζωγραφική. Όμως η εποχή μας ζητά τον διάλογο και ο διάλογος δεν γίνεται με την αφηρημένη ζωγραφική. Η ζωγραφική δεν πρέπει να είναι, πλέον, ένα «φιλντισένιο κάστρο». Υπάρχει σήμερα μία τάση απομυθοποιήσεως του καλλιτέχνη. Κάποτε ο ζωγράφος ήταν ένα μυθικό πρόσωπο. Η εποχή μας τον θέλει άνθρωπο. Όλα τα σύγχρονα κινήματα λοιπόν, τοποθέτησαν την φιγούρα, τον άνθρωπο, στην τέχνη.<sup>107</sup>

Αυτό το εξωστρεφές όραμα γίνεται με συνεπή τρόπο, όχι ως απότομη αλλαγή. Εμφανίζονται φωτογραφίες του πολέμου του Βιετνάμ, χαμένα βλέμματα, που είναι του παρόντος, αλλά έχουν και έναν καθολικό χαρακτήρα.

Οι σημαντικές αυτές αλλαγές γίνονταν πλέον σε ένα διαφορετικό ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Στην Ισπανία, εκείνα τα χρόνια του '60, διαπιστώθηκε μια βιομηχανική και αστική ανάπτυξη και ξεκίνησε μια σταδιακή αλλαγή προς μια καταναλωτική κοινωνία: «Το 1960 μόνο 1 στα 100 σπίτια είχε τηλεόραση στην Ισπανία, μόνο 4 στα 100 είχαν ψυγείο και επίσης 4 στα 100 είχε αυτοκίνητο. Το 1969 τα 62 στα 100 σπίτια είχαν τηλεόραση, 63 στα 100 ψυγείο και 24 στα 100 αυτοκίνητο».<sup>108</sup>

Ωστόσο, στις αρχές της δεκαετίας του '60, η Ισπανία ήταν ανάμεσα στις φτωχότερες χώρες της Ευρώπης και γινόταν μαζική μετανάστευση εργατών ειδικά προς τη Γερμανία, τη Γαλλία, την Ελβετία, το Βέλγιο και την Ολλανδία.

Οι κοινωνικές αλλαγές της δεκαετίας του '60 ήταν πολύ σημαντικές διότι, μαζί με την ανάπτυξη μιας καταναλωτικής κοινωνίας και το οικονομικό άνοιγμα, τη δημιουργία της κοινωνικής ασφάλισης το 1963 και την εσωτερική μετανάστευση προς τις μεγάλες πόλεις (Μαδρίτη, Βαρκελώνη, Μπιλμπάο), αυξήθηκε ο τουρισμός (6 εκατομμύρια το 1960) και ο έλεγχος της παιδείας πέρασε από την Εκκλησία στο κράτος. Η κατάσταση αυτή, παρά τη λογοκρισία και την καταστολή, διευκόλυνε το πολιτιστικό άνοιγμα και τη διάδοση άλλων τρόπων σκέψης και δράσης.

Πράγματι, εκείνα τα χρόνια οι αντιδράσεις κατά του καθεστώτος εντάθηκαν, με τις φοιτητικές διαδηλώσεις στα πανεπιστήμια, τις απεργίες, τις διεκδικήσεις των Βάσκων εθνικιστών (η πιο ακραία έκφραση των οποίων ήταν η δημιουργία της τρομοκρατικής οργάνωσης ETA το 1959) και των

107. Κ. Δ. Λιναρδάτος, «Μεθαύριο η έκθεση Δημήτρη Περδικίδη», *Τα Νέα*, 20.11.1971.

108. J. M. Jover Zamora, G. Gómez-Ferrer, J. P. Fusi Aizpúrua, *España: sociedad, política*, σ. 763.

Καταλανών, επίσης εθνικιστών. Υπήρχε μια σχετική μείωση της λογοκρισίας με τον νόμο του Τύπου του 1966, και το 1971 η Εκκλησία απολογήθηκε για τον μη συμφιλιωτικό ρόλο της κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου.

«Επί των δεκαετιών του '60 και '70 η κοινωνική και πολιτιστική βάση του φρανκισμού φθειρόταν συνεχώς, αν και παρέμενε η πολιτική δικτατορία».<sup>109</sup>

Παρά τις μεγάλες αλλαγές, τα πολιτικά κόμματα συνέχιζαν να μην υπάρχουν, συνεχιζόταν η καταπίεση (ειδικά επί της κυβέρνησης του Carrero Blanco από το 1969 μέχρι το 1973) και οι εκτελέσεις, και αυξήθηκε ο ριζοσπαστισμός των εξτρεμιστών του καθεστώτος. Οι αντιφάσεις ήταν όλο και μεγαλύτερες: «Η Ισπανία ήταν ένα καθολικό Κράτος στο οποίο η Εκκλησία καταδίκασε το καθεστώς, ένα Κράτος που απαγόρευε τις απεργίες και στο οποίο γίνονταν χιλιάδες από αυτές, ένα Κράτος αντιφιλελεύθερο που έψαχνε κάποια δημοκρατική νομιμοποίηση, ένα Κράτος του οποίου η ιδεολογία, όπως έλεγε ο Fernández Miranda το 1971, ήταν ένας "εθνικός κεντρομόλος σοσιαλισμός" και που είχε, ωστόσο, μετατρέψει την Ισπανία σε μια καπιταλιστική κοινωνία».<sup>110</sup>

Οι αρχές του '60 στην Ελλάδα, όταν ο Περδικίδης έκανε την πρώτη ατομική έκθεσή του στην Αθήνα, ήταν μια περίοδος πολιτικής ευθραυστότητας, με την κυβέρνηση του Γιώργου Παπανδρέου το 1964 και τη διαφωνία με τον βασιλιά Κωνσταντίνο Β΄ σχετικά με την πρότασή του να γίνει εκτός από πρωθυπουργός και υπουργός Άμυνας, ώστε να μπορεί να έχει τον έλεγχο του στρατού. Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής πήγε στο Παρίσι και η κυβέρνηση ξεκίνησε μια σειρά μεταρρυθμίσεων, οι οποίες ανακόπηκαν από τη δικτατορία των συνταγματαρχών από το 1967 έως το 1974.

Η δικτατορία οργανώθηκε σε πυραμιδοειδές σχήμα, με τους συνταγματάρχες Παπαδόπουλο, Παττακό και Μακαρέζο στην κορυφή, στη συνέχεια μια επιλεγμένη ομάδα αξιωματικών σε σημαντικές θέσεις και μια βάση που συγκρότησε το λεγόμενο Επαναστατικό Συμβούλιο. Συνελήφθησαν οι πολιτικοί ηγέτες, οι υψηλόβαθμοι στρατιωτικοί που ήταν υπέρ της νομιμότητας και επιβλήθηκε στενός έλεγχος στα μέσα ενημέρωσης. Ο βασιλιάς δέχτηκε τη συγκρότηση της κυβέρνησης και δεν αντιστάθηκε στις νομικές αλλαγές, που επέτρεψαν τη λογοκρισία και την καταπίεση σε όλα τα επίπεδα, με μοναδικό στόχο να διατηρηθούν οι πραξικοπηματίες στην εξουσία. Μπορούσαν να κάνουν συλλήψεις χωρίς χρονικό όριο, συγκροτήθηκαν στρατιωτικά δικαστήρια, διαλύθηκαν τα συνδικάτα, οι απεργίες κηρύχθηκαν παράνομες, η τηλεόραση, το ραδιόφωνο και ο Τύπος λογοκρίθηκαν.

109. S. G. Payne, *El primer franquismo*, σ. 139.

110. J. M. Jover Zamora, G. Gómez-Ferrer, J. P. Fusi Aizpúrua, *España: sociedad, política*, σ. 790.

Οι νέοι ήταν υποχρεωμένοι να κόψουν τα μαλλιά τους, να πηγαίνουν στην Εκκλησία και απαγορεύτηκε το χαβιάρι και η μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, διότι κρίθηκαν κομμουνιστικά. «Οι περισσότεροι αριστεροί κρατούμενοι εκτοπίστηκαν σε ερημικά νησιά του Αιγαίου: πρώτα στη Λέρο και αργότερα στη Γυάρο».<sup>111</sup> Το ασφυκτικό αυτό κλίμα ελέγχου δεν προκάλεσε ενιαία αντίδραση, διότι η μοναδική ομάδα που είχε την εμπειρία μιας οργανωμένης αντίστασης, το ΚΚΕ, είχε υποφέρει από εσωτερικούς διαχωρισμούς μετά τον Εμφύλιο.

Η αντίσταση βασίστηκε σε ατομικές πρωτοβουλίες που επιτρέπονταν έως έναν βαθμό από τη χούντα, με την προϋπόθεση να μην οδηγήσουν σε συγκεκριμένες πράξεις ή στη δημιουργία οργανώσεων. «Στους περισσότερους κοινωνικούς χώρους, η πρωτοβουλία ανήκε περισσότερο στα άτομα παρά στις οργανώσεις. Αυτό ισχύει ιδιαιτέρως για τους δικηγόρους, τους δημοσιογράφους, τους συγγραφείς, τους καλλιτέχνες, τους πθοποιούς, τους δασκάλους, τους ιερωμένους».<sup>112</sup>

Σε διεθνές επίπεδο δεν υπήρχε καμία συγκεκριμένη αντίδραση κατά της δικτατορίας, ειδικά, όταν την περίοδο 1971-1972 οι ΗΠΑ ξεκίνησαν τις διαπραγματεύσεις για τη χρήση διαφόρων λιμανιών της Ελλάδας από τον στόλο τους, με στόχο τον καλύτερο έλεγχο της ανατολικής Μεσογείου και των χωρών κοντά στο Ισραήλ.

Καθ' όλη τη διάρκεια της δικτατορίας, έγιναν ρυθμίσεις με σκοπό να δείξουν ένα άνοιγμα, μια μετάβαση προς ένα δημοκρατικό σύστημα, ενώ στην ουσία λαμβάνονταν παράλληλα μέτρα που ενίσχυαν την εξουσία του Παπαδόπουλου και την καταπίεση. Στις 29 Ιουλίου του 1973, ο Παπαδόπουλος εκλέχτηκε πρωθυπουργός και τροποποίησε το σύνταγμα, ενώ οι στρατιωτικοί συνέχιζαν να ασκούν ασφυκτικό έλεγχο σε όλα τα επίπεδα της δημόσιας ζωής.

Το ίδιο έτος έγιναν διάφορες φοιτητικές διαδηλώσεις, με επίκεντρο το Πολυτεχνείο της Αθήνας, που, αν και δεν προκάλεσαν την πτώση της δικτατορίας, την επιτάχυναν και έγιναν σύμβολο αντίστασης, ξεκαθαρίζοντας ότι η χούντα δεν είχε τη λαϊκή υποστήριξη.

Οι εσωτερικές διαμάχες για την εξουσία, ανάμεσα στον Παπαδόπουλο και τον Ιωαννίδη, η προσπάθεια ανατροπής της κυπριακής κυβέρνησης και η τουρκική αντίδραση σε αυτήν με την εισβολή σε μέρος του νησιού, καθώς και η λιγοστή διεθνής και κοινωνική υποστήριξη προκάλεσαν το τέλος της δικτατορίας στις 23 Ιουλίου του 1974.

---

111. C. M. Woodhouse, *Η άνοδος και η πτώση των συνταγματαρχών*, Ελληνική Ευρωεκδοτική, Αθήνα, σ. 57.

112. Στο ίδιο, σ. 63-64.

«Ο απερίσκεπτος εθνικισμός των στρατιωτών που είχε προκαλέσει την τουρκική εισβολή στην Κύπρο είχε φέρει την Ελλάδα και την Τουρκία στα πρόθυρα του πολέμου, προκαλώντας μια επιδείνωση χωρίς προηγούμενο στις δημοτικές αρχές».<sup>113</sup>

#### \_\_\_ Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑ

Στο πλαίσιο της δικτατορίας των συνταγματαρχών, έχουν ιδιαίτερη σημασία μερικές εκθέσεις που έκανε ο Περδικίδης στις αρχές του '70, το 1970 στο «Χίλτον» της Λευκωσίας και το 1971 στο «Χίλτον» της Αθήνας. Επιπλέον, έκανε εκθέσεις στην γκαλερί «Ivan Spence» (1970) στην Ιμπίθα, στην γκαλερί «Seiquer» στη Μαδρίτη και στο Γαλλικό Ινστιτούτο στην Αθήνα (1971), το 1972 στην γκαλερί «Vandrés» στη Μαδρίτη και το 1973 στην γκαλερί «Nova» στη Βαρκελώνη και στην γκαλερί «Seiquer» στη Μαδρίτη, το 1974 στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, το 1975 στην γκαλερί «Ynguanzo», το 1976 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Λανθαρότε, το 1977 στην γκαλερί «Δεσμός» στην Αθήνα και το 1979 και το 1980 στην γκαλερί «Ynguanzo» στη Μαδρίτη.

Στις αρχές του '70, ο ζωγράφος Βασίλης Σολιδάκης πήγε στη Μαδρίτη ακολουθώντας τη συμβουλή του καθηγητή σχεδίου του, του Θεόδωρου Δρόσου. Εκεί ήρθε σε επικοινωνία με την πρεσβεία της Ελλάδας και του έδωσαν τα τηλέφωνα του Παπαγεωργίου και του Περδικίδη (εκείνη την ημέρα δεν ήταν η Σοφία στην πρεσβεία). Το σπίτι του Περδικίδη ήταν κοντά στο ξενοδοχείο του και αποφάσισε να τον επισκεφτεί.

Η περιγραφή της συνάντησης αυτής μπορεί να δώσει μια ιδέα της τότε ζωής του Περδικίδη:<sup>114</sup> ο Σολιδάκης πήγε να τον δει στον έκτο όροφο, αλλά εκεί συνάντησε την Ελένη, η οποία τον ενημέρωσε ότι ο Δημήτρης δούλευε στον τέταρτο όροφο, όπου βρισκόταν το εργαστήριό του. Όταν άνοιξε η πόρτα, το πρώτο που είδε ήταν ένα στήθος, και μετά τον γιγαντιαίο Δημήτρη που τον ρώτησε από πού ήταν, καλώντας τον μέσα ενθουσιασμένος, μαθαίνοντας για την κρητική καταγωγή του. Στο εργαστήριο ο Δημήτρης τού έδειξε τον τεράστιο σκύλο του, τη Μίσκα, ράτσας Αγίου Βερνάρδου, μια κρητική λύρα, και του προσέφερε κρασί.

Η άμεση και ειλικρινής αυτή επαφή, μαζί με τις θεωρητικές και πρακτικές γνώσεις του Δημήτρη, προσέλκυσαν τον Σολιδάκη στη Μαδρίτη μερικές

113. R. Clogg, *Historia de Grecia*, Cambridge University Press, Ισπανία, 1998 (*A concise history of Greece*, 1992), σ. 161.

114. Συνέντευξη από τον Βασίλη Σολιδάκη, 3.3.2012, Αθήνα, σε Μ. Fernández Belmonte, *Το έργο του καλλιτέχνη*, Παράρτημα 4.

φορές. Η σχέση που διαμόρφωσαν ήταν περισσότερο φιλική, παρά δασκάλου-μαθητή.

Δεν είναι τυχαίο ότι γύρω στο 1967, όταν ξεκίνησε η χούντα στην Ελλάδα, για τον Περδικίδη ολοκληρώνεται πλέον η μετάβαση προς μια πιο συνειδητά διαμαρτυρούμενη τέχνη. Ο προβληματισμός πάνω στην τέχνη και στον ρόλο του καλλιτέχνη απέναντι στην κοινωνία έφερε το έργο του Περδικίδη κοντά σε εκείνο των Juan Genovés, Gastón Orellana και José Paredes Jardiel.

Το γκρουπ αυτό έλεγε: «Είμαστε καλλιτέχνες, βιοτέχνες. Είμαστε άνθρωποι και σαν άνθρωποι αντιμετωπίζουμε μια καταπίεση που πηγάζει από το καθεστώς της χώρας μας». Το ίδιο αισθάνθηκα κι εγώ την ημέρα που γίνθηκε η δικτατορία στην Ελλάδα. Προχώρησα στο γκρουπ αυτό. Σε κείνα τα έργα μου, δεν έπαιρνα τον ρόλο του δήμιου, αφηγόμενα φωτογραφικά, ψυχρά, κρύα. Είχα διαβάσει τον Μπρεχτ. Έκανα τελείως μια Μπρεχτική εργασία. Με είχε επηρεάσει πολύ και ο Πήτερ Βάις.<sup>115</sup>

Ο δραματουργός Peter Weiss, που έγινε μέλος του κομμουνιστικού κόμματος της Σουηδίας το 1968, ήταν ανοικτά μαχητής κατά του πολέμου του Βιετνάμ. Ένα από τα πιο αναγνωρισμένα έργα του, το «Marat/Sade», είναι βασισμένο στα θεατρικά έργα που έκανε ο Sade με τους ασθενείς του ψυχιατρείου του Σαρεντόν, και πιο συγκεκριμένα στο έργο για τον ιστορικό χαρακτήρα Marat. Η πρεμιέρα έγινε το 1964 στο Βερολίνο και στη Μαδρίτη το 1968.

Στο έργο υπάρχουν σημεία που θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε με εκείνον τον ήρεμο, αποστασιοποιημένο και μαρτυρικό χαρακτήρα που έψαχνε να δώσει ο Περδικίδης στα έργα της ίδιας περιόδου, κατά την οποία το έργο «Marat/Sade» έκανε πρεμιέρα στη Μαδρίτη.

Sade

Καταδικάζουμε χωρίς κανένα πάθος·

δεν υπάρχουν πλέον όμορφοι ατομικοί θάνατοι αποδομένοι ως θέαμα· μένει μόνο μια θανατηφόρα ρουτίνα, ανώνυμη, μέσα από την οποία μπορούν να οδηγηθούν ολόκληροι λαοί με έναν ψυχρό υπολογισμό μέχρι την ημέρα που, επιτέλους, όλη η ζωή θα εξοντωθεί.<sup>116</sup>

115. Συνέντευξη του Δημήτρη Περδικίδη στον Χρήστο Θεοφίλη, *Αλεξίσφαιρο*, 1985(·), σ. 50.

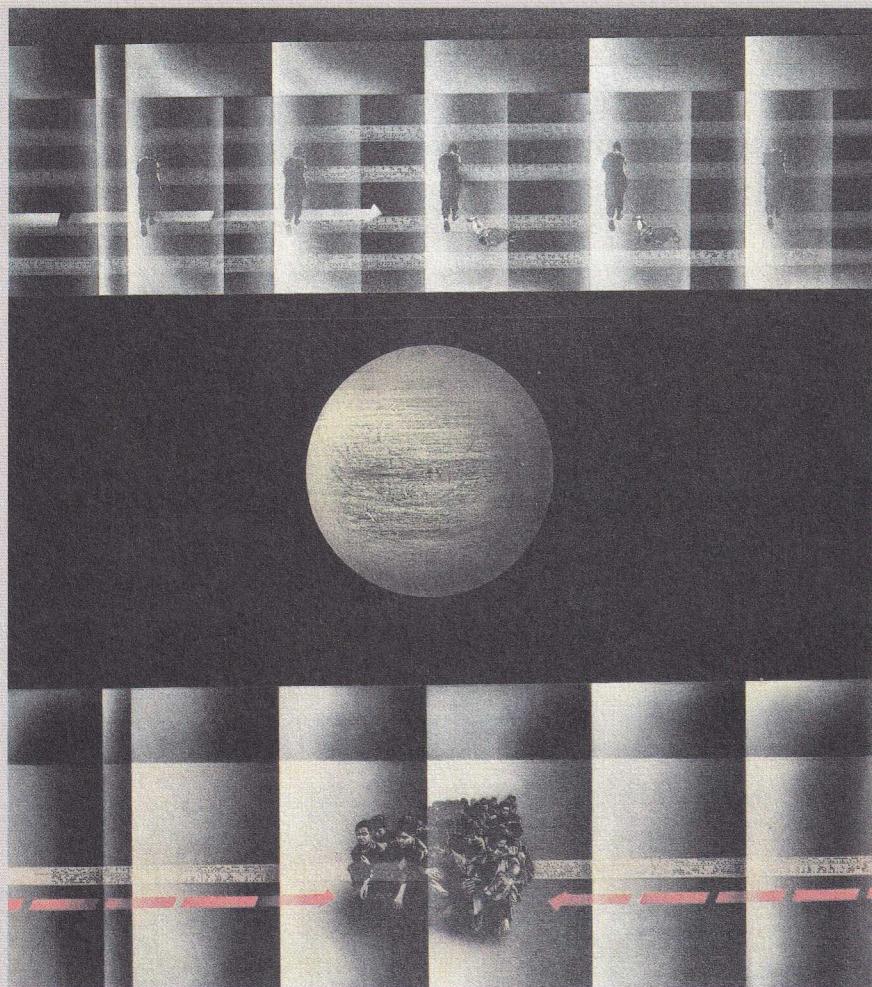
116. Peter Weiss, *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representado por el grupo teatral de la casa de salud de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade*, μτφ. Alfonso Sastre, Grijalbo, Βαρκελώνη, 1969, σ. 22.

Η απόσταση αυτή από την πραγματικότητα στην οποία τοποθετείται ο καλλιτέχνης, για να θέσει έναν προβληματισμό και να ψάξει, με τον τρόπο αυτόν, την ανάμειξη και τον στοχασμό του κοινού, είναι ένα στοιχείο με έντονη παρουσία στο έργο του Bertold Brecht. Στα έργα του Γερμανού δραματουργού, το θέατρο μεταμορφώνεται σε έναν χώρο συνάντησης και στοχασμού, στον οποίο αναζητείται η συμμετοχή του παρατηρητή. Αντί για την ταύτιση με τους ηθοποιούς και την κάθαρση με την επίλυση της διήγησης, μέσα από το έργο υπογραμμίζεται ότι αυτό που παρακολουθεί ο παρατηρητής είναι μια αναπαράσταση της πραγματικότητας και, επομένως, δεκτική αλλαγών. Με τον τρόπο αυτόν δίνεται η ευκαιρία στο κοινό να εντοπίσει τα κοινωνικά προβλήματα και να αποκτήσει συνείδηση της ικανότητάς του να τα αντιμετωπίσει.

Μαζί με τη σκοπιμότητα, αλλάζει στα έργα του Περδικίδη και η αντίληψη του χώρου. Από το 1967 η δομική εκφραστικότητα μεταλλάσσεται σε έργα με έναν αέρινο χώρο, όπως εκείνον που διέσχισε ο άνθρωπος το 1969 για να φτάσει στη Σελήνη. Σε εκείνο τον άυλο χώρο διατηρείται η σύνθεση του κύκλου και του ορθογωνίου, αλλά εμφανίζεται, όπως είδαμε, το κοινωνικό υποκείμενο. Μοναχικό απέναντι στην ταχύτητα των πολλαπλών κατευθύνσεων, συγκρατημένο και ευάλωτο, είναι ένα υποκείμενο που υποφέρει ή έχει πεθάνει, που δηλώνει με την παρουσία του την ύπαρξη της κοινωνικής βίας. Για παράδειγμα, στο έργο χωρίς τίτλο του 1972 (ΕΙΚ. 66), ένα τσούρμο Βιετναμέζων στριμώνχεται σε έναν στενό χώρο με εκφράσεις πόνου στα πρόσωπά τους, ενώ στο επάνω μέρος ένας άνδρας ανάσκελα σέρνει έναν δεμένο κρατούμενο, πιθανόν ήδη πεθαμένο. Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έργο του 1973, στο οποίο η εικόνα του δολοφονημένου Che Guevara εγγράφεται σε έναν κύκλο που, αντί για μια απλή γεωμετρική σύνθεση, στην πραγματικότητα αναπαριστά το στόχαστρο του όπλου (ΕΙΚ. 67).

Έκδηλη στα έργα αυτά είναι η επανάληψη, η διάταξη σε σειρά (όπως για παράδειγμα ένα έργο του 1975 (ΕΙΚ. 68) που απεικονίζει ένα παιδί που λιμοκτονεί) και το νόημά τους μπορεί να αποκτήσει έναν καθολικό χαρακτήρα. Είναι έργα που ανήκουν σε έναν χρόνο σύγχρονο, αποσπασματικό, σε λήψεις (όπως και στα έργα της «Equipo Crónica», του Eduardo Arroyo και του Alberto Corazón).

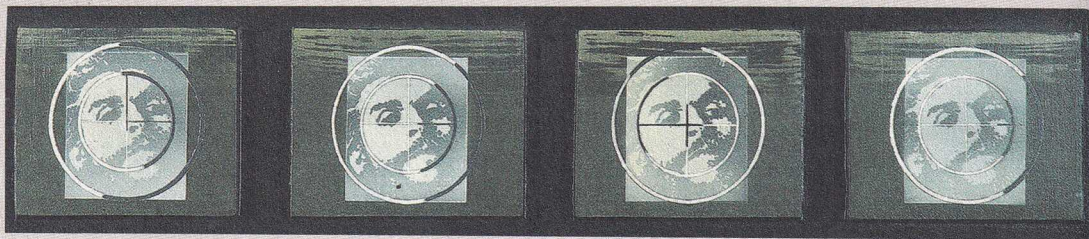
«Οι επιδράσεις του χρόνου και της κίνησης παράγονται συνήθως με μέσα κινηματογραφικής προέλευσης, μέσω διαχωρίσεων του κάδρου σε διαφορετικά μέρη που αντιστοιχούν σε διαφορετικές φάσεις του ίδιου διηγημένου γεγονότος. Το γεγονός παράγεται σε καθένα από τα στιγμιότυπα και όλα τους το εξηγούν συνολικά. Στην Ισπανία ξεχώρισε η πρωταρχική χρήση από τον Genovés και την «Equipo Crónica», ύστερα από τον Περδικίδη και



ΕΙΚ. 66

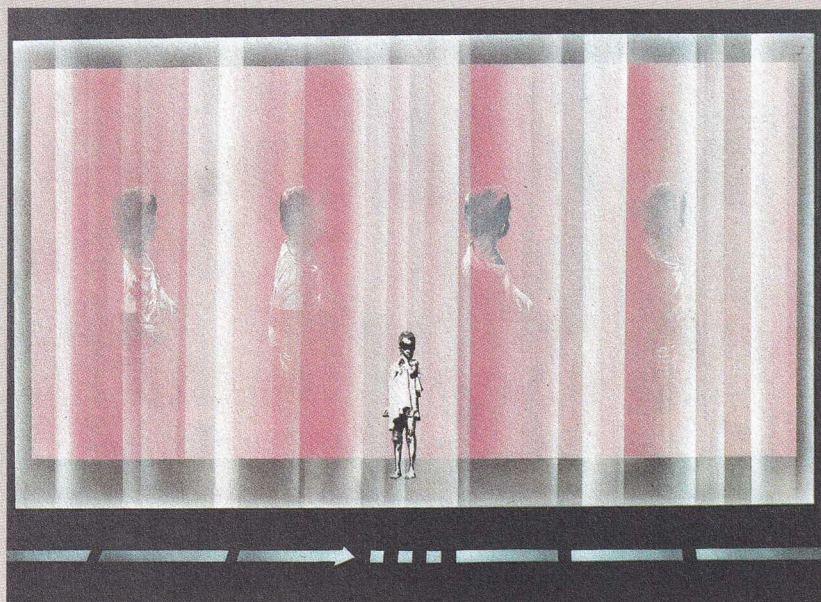
Χωρίς τίτλο, 1972, μεικτή τεχνική  
σε ξύλο, 155x141 εκ.,  
Ιδιωτική συλλογή.





ΕΙΚ. 67

Χωρίς τίτλο, 1973, μεικτή τεχνική σε ξύλο,  
30×104 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



ΕΙΚ. 68

Χωρίς τίτλο, 1975, μεικτή τεχνική σε ξύλο,  
85×116 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



ΕΙΚ. 69

Χωρίς τίτλο, 1967, μεικτή τεχνική σε ξύλο,  
70x60 εκ., Ιδιωτική συλλογή.

άλλους, στη Γερμανία από τον K. Brehmer και άλλους». <sup>117</sup> Στον Περδικίδη, η ρυθμική αυτή επανάληψη (συμπληρωματικά υπενθυμίζουμε ότι ήταν μουσικός) τονίζει την επιθετικότητα των γεγονότων, στα οποία εστιάζει την προσοχή του, ενώ δείχνει έναν ιδιαίτερο δυναμισμό στην εικόνα ως σύνθεση.

Οι τίτλοι μερικών έργων της περιόδου αυτής, από την έκθεση στην Αθήνα το 1971, δίνουν μια ιδέα του χαρακτήρα αυτού, φανερά μαχητικού, που αναδεικνύει και καθιστά πιο πρωτοφανή την καινούργια πραγματικότητα της καταναλωτικής κοινωνίας: *Και ανοίγει πίσω μου το χάος, Θα υπολογίσουν μηχανικά μέχρι και το χαμόγελό μου, Εφιάλης πάνω σε φόντο καφέ σκούρο*. Από τη μια μεριά, η ποπ αρτ, η οικειοποίηση των κωδικών της διαφήμισης, των κόμικς και των μέσων επικοινωνίας, και από την άλλη μεριά το έργο των Juan Genonés, Rafael Canogar, «Equipo Crónica», Somoza αποτέλεσαν αναμφισβήτητα ερεθίσματα για τον Περδικίδη, τα έργα του οποίου γίνονται αντιληπτά τότε ως σύμβολα μαρτυρίας και διαμαρτυρίας. Για παράδειγμα, σε ένα έργο χωρίς τίτλο (ΕΙΚ. 69), βλέπουμε το μισάνοιχτο στόμα ενός προβληματισμένου παιδιού από την Αφρική δίπλα σε απόκομμα εφημερίδας που γράφει «άτομο που διασκεδάζει σε βάθος».

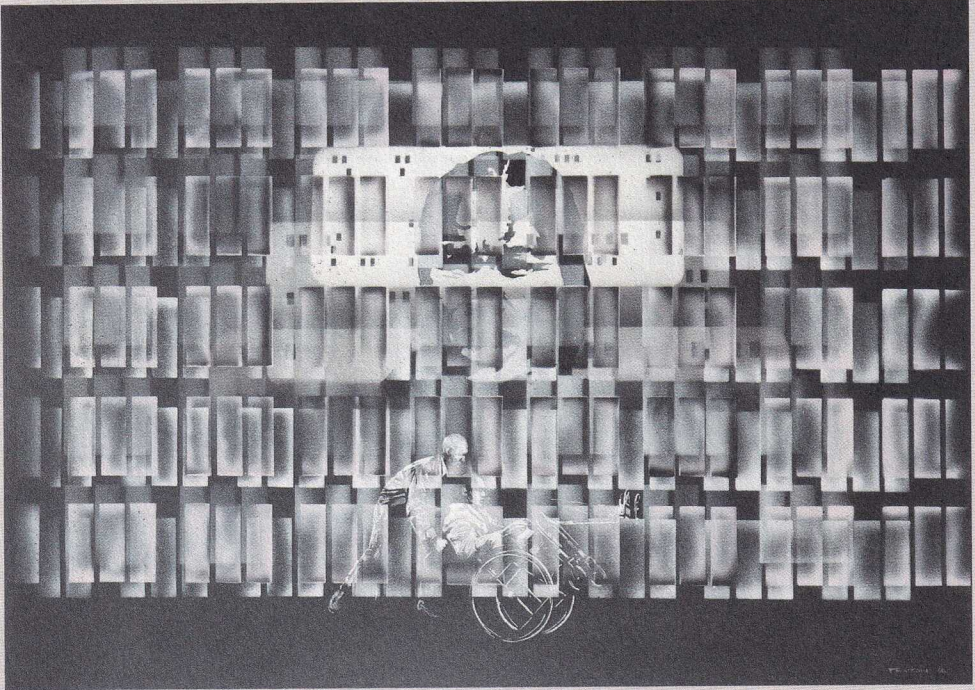
Σε άλλο έργο χωρίς τίτλο (ΕΙΚ. 70), ένας άνθρωπος σε καρτοσάκι μεταφέρεται σε έναν μαύρο χώρο, απέναντι από μια σειρά επαναλαμβανόμενων ορθογωνίων, μιας πόλης άσπρων τετραγωνιδίων, κτιρίων ή παραθύρων, κομμάτια μιας αλυσίδας συναρμολόγησης στην οποία ο άνθρωπος δεν έχει λόγο ύπαρξης. Και πάνω από εκείνο το φόντο, σε γκρι, εμφανίζεται η φιγούρα της απελπισίας και της οργής με μισάνοιχτο στόμα. Τη φιγούρα αυτή την είχε χρησιμοποιήσει ο Περδικίδης σε έργο του 1971 και ταυτίζεται με τη φωτογραφία της μικρής Βιετναμέζας που ουρλιάζει, έπειτα από επίθεση με ναπάλμ στον πόλεμο του Βιετνάμ. <sup>118</sup>

Ο πόλεμος του Βιετνάμ προκάλεσε μεγάλες αντιρρήσεις, και ήταν πολλοί οι καλλιτέχνες που κατήγγειλαν τον ρόλο των ΗΠΑ σε αυτόν. Στην περίπτωση του Περδικίδη η τοποθέτηση αυτή εκδηλώνεται σε έργα όπως εκείνο, χωρίς τίτλο, του 1972 (ΕΙΚ. 71), όπου πάνω στη σημαία των ΗΠΑ εισάγεται η φιγούρα του Βιετναμέζου μοναχού Thich Quang Duc που αυτοπυρπολήθηκε το 1963, διαμαρτυρούμενος για τη δίωξη των βουδιστών μοναχών από την κυβέρνηση του Νότιου Βιετνάμ του Nao Dinh Diem.

Στο έργο με τίτλο *Kissinger* (ΕΙΚ. 72) υπάρχει επίσης αυτή η κριτική προσέγγιση σε σχέση με την εξωτερική πολιτική των ΗΠΑ, με την εικόνα του

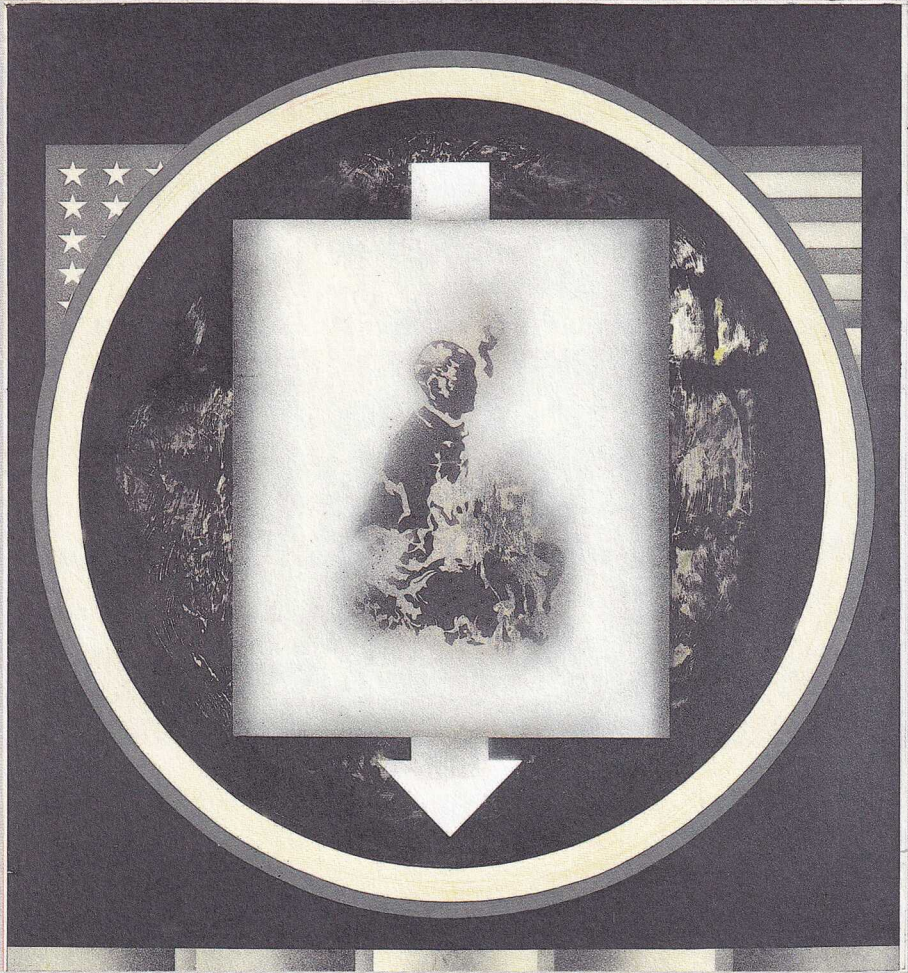
117. S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2009 (1972), σ. 70.

118. Nick Ut, *The Terror of War*, Associated Press, 8.6.1972.



ΕΙΚ. 70

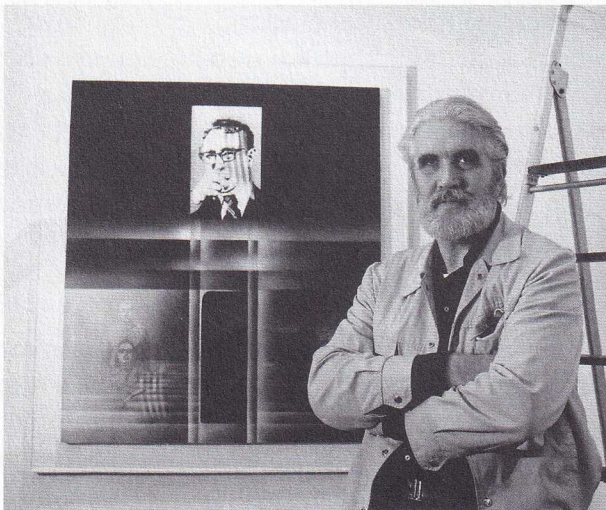
Χωρίς τίτλο, 1972, μεικτή τεχνική  
σε ξύλο, 80×100 εκ., Ιδιωτική συλλογή.



ΕΙΚ. 71

Χωρίς τίτλο, 1972, μεικτή τεχνική σε ξύλο,  
160x150 εκ., Ιδιωτική συλλογή.

Kissinger, υπουργού Εξωτερικών των κυβερνήσεων του Richard Nixon και του Gerald Ford, να δείχνει απειλητικά με μια χειρονομία εντολής, και με τη σημαία της χώρας του τοποθετημένη πάνω στο πρόσωπό του και από κάτω τον δικτάτορα Pinochet (στην εξουσία στη Χιλή από το 1973) ξανά με μια αχνή εικόνα της σημαίας από πίσω. Το έργο αντικατοπτρίζει τις καταγγελίες κατά του Kissinger ως υπεύθυνου για την ανάμειξη της CIA στη δημιουργία διαφόρων λατινοαμερικανικών δικτατοριών, όντας επικεφαλής της εξωτερικής πολιτικής των ΗΠΑ. Και σε άλλα έργα του υπάρχει μια άμεση αναφορά στις ΗΠΑ, μερικές φορές μέσω σειρών αστεριών που παραπέμπουν στη σημαία και εικόνων από ελικόπτερα πολέμου, στρατιώτες και εκρήξεις βομβών.



ΕΙΚ. 72

Ο Δ. Περδικίδης μπροστά στο έργο του *Kissinger* (1976, μεικτή τεχνική σε ξύλο, συλλογή Έπης και Μάνου Παυλίδη), φωτογραφία, Αρχείο της οικογένειας Περδικίδη.

Το 1974 το φόντο αποτελείται μερικές φορές από διάτρητες ταινίες υπολογιστών ως δείγμα ενός συστήματος και μιας μηχανικής αυστηρότητας που αφήνουν τον άνθρωπο μοναχικό, εγκαταλελειμμένο, αναζητώντας τον λόγο ύπαρξής του.

Το στοιχείο αυτό δείχνει την ευαισθησία και την ενημέρωση του Περδικίδη σε σχέση με την ευρύτερη πολιτική και κοινωνική επικαιρότητα (είναι απαραίτητο να θυμηθούμε επίσης ότι ενδιαφερόταν πάντοτε για την τεχνολογία), αλλά και τις σκέψεις του σχετικά με τη θέση του ανθρώπου απέναν-

ντι στην πραγματικότητά του. Δηλαδή, η διαίτηρη ταινία που συνδέεται με τη χρήση των υπολογιστών δεν είναι απλώς ένα σύγχρονο διακοσμητικό στοιχείο που εισάγεται στη σύνθεση, αλλά δείχνει τον έλεγχο που ασκείται πάνω στο υποκείμενο, την ψυχρότητα και την απανθρωπιά που αυτό πρέπει να αντιμετωπίσει, την αντικατάσταση του ατόμου από τον αριθμό (ΕΙΚ. 73).

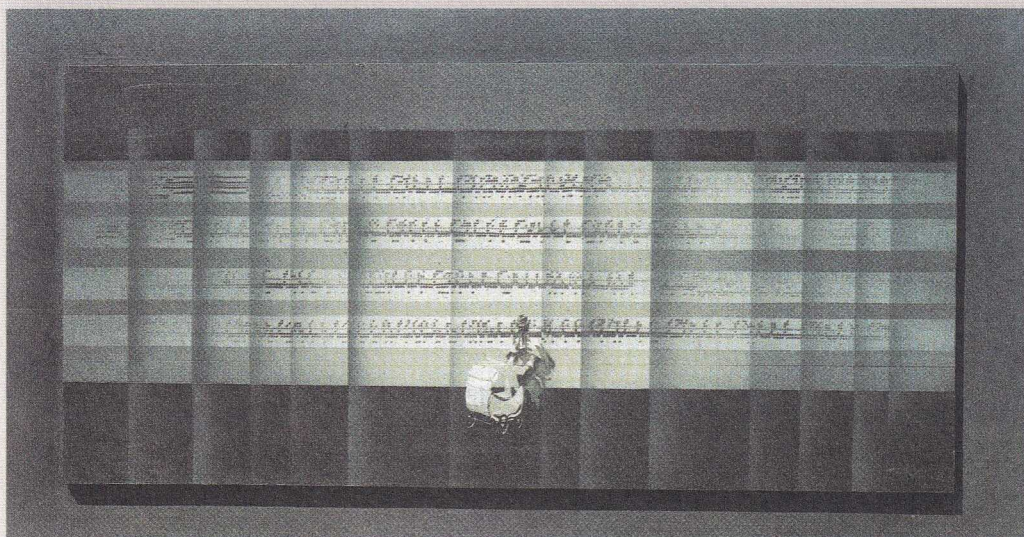
Αυτό που περιμένει τον άνθρωπο είναι ένα κενό, είναι το μέλλον όπως αποτυπώνεται σε ένα έργο χωρίς τίτλο (ΕΙΚ. 74), στο οποίο κάτω από το απόκομμα εφημερίδας, όπου διακρίνονται οι λέξεις «Το μέλλον», δεν υπάρχουν παρά κάποιες βαλίτσες που επαναλαμβάνονται, ίσως σημάδι της μετανάστευσης, χωρίς όμως να διακρίνεται η παρουσία του ανθρώπου.

Σχετικά με την εισαγωγή εικόνων από τον Τύπο της εποχής στα έργα του της δεκαετίας του '70, πολλές φορές ο καλλιτέχνης έπαιρνε μια φωτογραφία, την αντέγραφε με σχέδιο (έβαζε ένα διάφανο χαρτί από πάνω, υπογράμμιζε με ένα πενάκι Rotring το περίγραμμα και τις σκιές και μετά έβαζε από πάνω στρατσόχαρτο, για να το περάσει στον καμβά) και το τελείωνε με το πινέλο, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτόν την ψευδή εντύπωση του κολάζ.

Η συνεχής αυτή χρήση της ζωγραφικής και ο σεβασμός προς τον καμβά και την επιφάνεια δείχνουν έναν καλλιτέχνη που αγαπούσε το χειροποίητο στοιχείο, την άμεση επαφή με τα υλικά. Κάποιες φορές έκαιγε και την μπογιά με φλόγιστρο, ψάχνοντας πάντα την απόκτηση ενός ευρύτερου εκφραστικού λεξιλογίου.

Ο Περδικίδης διάλεγε προσεκτικά τις εικόνες που ήθελε να χρησιμοποιήσει. Μπορούμε να παρατηρήσουμε τις επιλογές του στη σειρά φωτογραφιών στο Αρχείο της οικογένειας Περδικίδη στη Μαδρίτη.

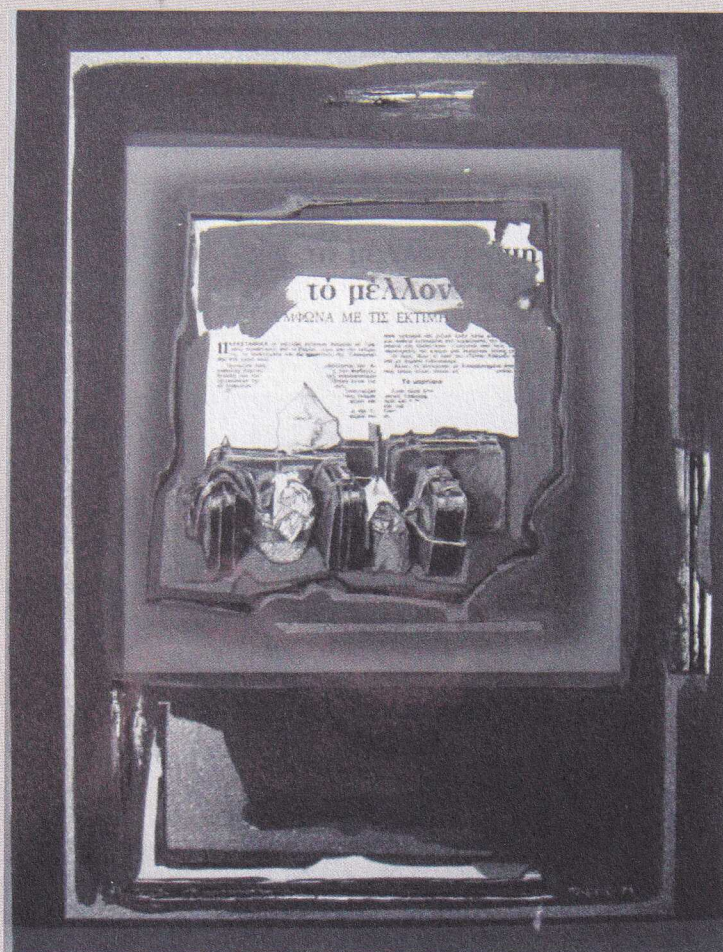
Βλέπουμε, για παράδειγμα, τις φωτογραφίες του Kissinger και του Pinochet (ΕΙΚ. 75-76), ενός πεινασμένου παιδιού από την Αφρική (ΕΙΚ. 77), από τον πόλεμο του Βιετνάμ και την Καμπότζη, της σημαίας των ΗΠΑ (ΕΙΚ. 78) και μιας ματωμένης ελληνικής σημαίας στην πύλη του Πολυτεχνείου (ΕΙΚ. 79), εικόνες που εισήγαγε στα ζωγραφικά έργα του.



ΕΙΚ. 73

Χωρίς τίτλο, 1974, μεικτή τεχνική σε ξύλο,  
Ιδιωτική συλλογή.





ΕΙΚ. 74

Φωτογραφία έργου, Αρχείο της οικογένειας Περδικίδη.



ΕΙΚ. 75-79

Φωτογραφίες από δημοσιεύματα του Τύπου τραβηγμένες από τον Δ. Περδικίδη, Αρχείο της οικογένειας Περδικίδη.

— Η ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ

Ένα από τα σχέδια για το οποίο ο Περδικίδης είχε περισσότερες προσδοκίες να αναγνωριστεί στην πατρίδα του εκείνη την περίοδο ήταν η συνεργασία με τον Γιάννη Ρίτσο σε μια εικονογραφημένη έκδοση της *Ρωμιοσύνης*, έργο που επιμελήθηκε η τεχνοκρίτικος Μαρία Κοτζαμάνη. Δεν ήταν απλώς μια συνεργασία ανάμεσα σε δύο καλλιτέχνες, ενός λογοτέχνη και ενός εικαστικού, αλλά η ένωση δύο ανανεωμένων και σύγχρονων οραμάτων για την ελληνική ταυτότητα και το παραγμένο παρόν.

Η ειδική σχέση που αναπτύσσεται με εκείνες τις συνεργασίες μεταξύ δημιουργών έχει πολλά προηγούμενα, όπως η συνεργασία του Μόραλη με τον Σεφέρη, του Τσαρούχη με τον Ελύτη, το έργο της Μπίας Ντάβου και η προσωπική της προσέγγιση στην *Οδύσσεια* του Ομήρου κ.λπ.

Ο Περδικίδης συναντήθηκε με τον Γιάννη Ρίτσο το 1974,<sup>119</sup> όταν ο ποιητής ήταν ευρέως αναγνωρισμένος σε εθνικό και διεθνές επίπεδο.

Ο Ρίτσος (Μονεμβασιά 1909-Αθήνα 1990), ως γνωστό, από μικρή ηλικία είχε μια ζωή γεμάτη τραγικά γεγονότα. Η οικογένειά του έχασε την κληρονομιά της και ρημάχτηκε από την αρρώστια και τον θάνατο. Αποτελούσε ένα από τα ενεργά μέλη της αριστεράς, καθώς το 1934 έγινε μέλος του ΚΚΕ, συμμετείχε στην Αντίσταση με το ΕΑΜ, εξορίστηκε μεταξύ 1948 και 1952 στη Λήμνο, στη Μακρόνησο και στον Αϊ-Σιράτη, ενώ το 1956 επισκέφτηκε τη Σοβιετική Ένωση. Το 1967 εξορίστηκε στη Γυάρο και στη Λέρο, την ίδια δηλαδή χρονιά που η δικτατορία των συνταγματαρχών έκανε έναν κατάλογο με τα απαγορευμένα έργα, ανάμεσα στα οποία ήταν και ολόκληρη η λογοτεχνική παραγωγή του.

Τα χρόνια μετά τη χούντα ήταν χρόνια αναγνώρισης για το έργο του Ρίτσου. Το 1975 βραβεύτηκε με το βραβείο Georgi Dimitrov στη Βουλγαρία και το βραβείο Alfred de Vigny στο Παρίσι. Αναγορεύτηκε επίτιμος διδάκτορας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και προτάθηκε για το βραβείο Νόμπελ. Το 1976 πήρε τα βραβεία Etna-Taormina και Seregno-Briaña και το 1977 το βραβείο Lenin.<sup>120</sup>

Η λογοτεχνική παραγωγή του ήταν μεγάλη, με πολυάριθμες συλλογές ποιημάτων, θεατρικά έργα και μεταφράσεις. Γόνιμος συγγραφέας, αναγνωρίζεται ως ένας από τους ανανεωτές της σύγχρονης ελληνικής ποίησης που

119. Μ. Κοτζαμάνη, *Δημήτρης Περδικίδης*, κατάλογος έκθεσης, ΜΜΣΤ, Εκδόσεις Ίτανος-Ίδρυμα Κωστόπουλος, Ηράκλειο, 2001, σ. 275-276.

120. Λ. Πολίτης, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1989. [www.ekebi.gr](http://www.ekebi.gr).

κατάφερε να απελευθερωθεί από την παραδοσιακή αισθητική και να κινήσει τον ποιητικό κόσμο του σε καινούργιους εκφραστικούς ορίζοντες.<sup>121</sup>

Το 1945, την ίδια χρονιά που συνάντησε στα Τρίκαλα τον Άρη Βελουχιώτη, άρχισε να γράφει τη *Ρωμοσύνη*, η οποία εκδόθηκε συμπεριλαμβανόμενη στο έργο του *Αγρύπνια* το 1954 και για πρώτη φορά μόνη της το 1966 (τον Ιανουάριο της ίδιας χρονιάς τη μελοποίησε ο Θεοδωράκης).

Η έκδοση της *Ρωμοσύνης* σε συνεργασία με τον Περδικίδη δημοσιεύτηκε το 1976 (Αθήνα, Κέδρος), με δέκα μεταξοτυπίες. Ήταν ένα μεγάλο άλμπουμ που σε χωριστά φύλλα είχε τα ποιήματα του Ρίτσου και τις μεταξοτυπίες του Περδικίδη (ΕΙΚ. 80-89). Ωστόσο, η έκθεση, στην οποία παρουσιάστηκε το έργο, είχε μικρή αποδοχή, ενώ απουσίασαν σημαντικοί εκπρόσωποι της αριστεράς. Οι φίλοι του Περδικίδη αγόρασαν αντίτυπα για να τον βοηθήσουν να καλύψει τα έξοδα της έκθεσης. Ο Δημήτρης αισθάνθηκε απογοητευμένος με το αποτέλεσμα και δεν συνεργάστηκε ξανά με άλλον καλλιτέχνη. Ο ίδιος δήλωσε: «Η *Ρωμοσύνη* του Ρίτσου πολύ μου στοίχισε τόσο ηθικά όσο και οικονομικά».<sup>122</sup>

Αργότερα, το 1979, εκδόθηκε στην Ισπανία από τις εκδόσεις Visor η *Ρωμοσύνη* με τίτλο *Grecidad y otros poemas* σε μετάφραση της Ελένης Περδικίδη, εικόνες του Δημήτρη Περδικίδη και πρόλογο του Manuel Fernández Galiano.

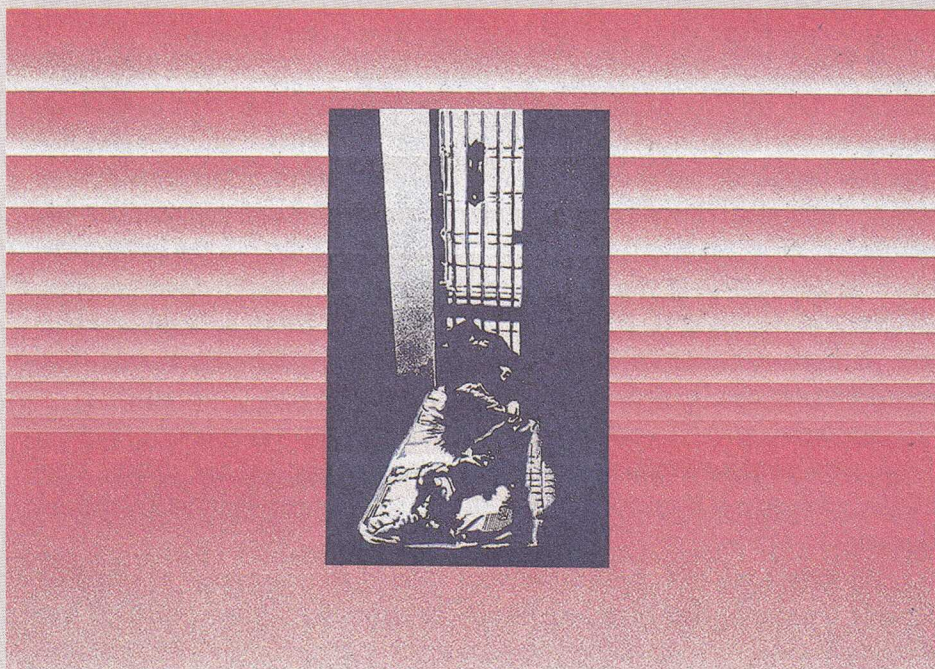
Πρόκειται για την πρώτη ισπανική έκδοση του έργου και μία από τις πρώτες αναφορές στο έργο του Ρίτσου σε ισπανική γλώσσα μαζί με την *Antología: 1936-1971*, σε έκδοση του Δημήτρη Παπαγεωργίου, Plaza&Janés στη Βαρκελώνη επίσης το 1979.

Προηγουμένως, μεταξύ του 1967 και του 1969, ο Δημήτρης Παπαγεωργίου έκανε μια συλλεκτική έκδοση των 199 αντίτυπων της *Σονάτας του σεληνόφωτος* (*Sonata al claro de Luna*) του Ρίτσου με δική του μετάφραση και επιμέλεια του ποιητή José Hierro και το 1974 έκανε άλλη εικονογραφημένη έκδοση των 18 *λιανοτράγουδων της πικρής πατρίδας* (18 *Canciones llanas de la amarga tierra*).

Το 1975 βγήκε η μελοποιημένη εκδοχή της *Ρωμοσύνης* του Μίκη Θεοδωράκη (στο άλμπουμ *Libre* από την Columbia, Carnaby), την ίδια χρονιά στην οποία ο Ρίτσος δημιούργησε το ποίημα «Τραγούδι για τους πέντε», για τους εκτελεσμένους από το φρανκικό καθεστώς στις 27 Σεπτεμβρίου. Η συλλογή ποιημάτων *18 λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας* (18 *Canciones llanas de la amarga tierra*) στην έκδοση του Παπαγεωργίου έγινε έμπνευση για

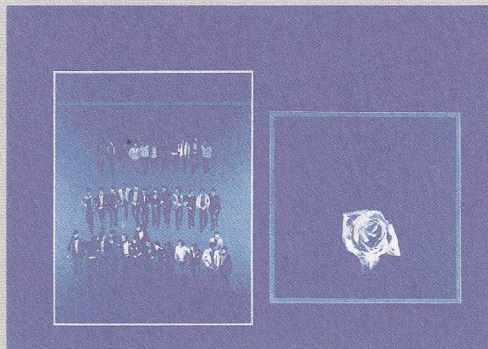
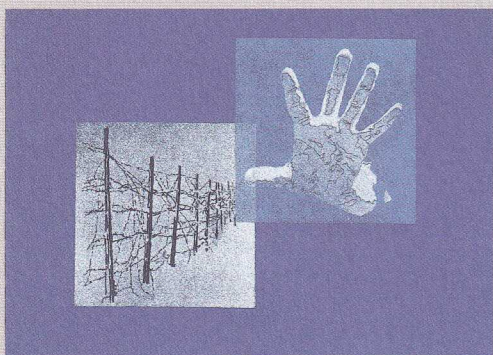
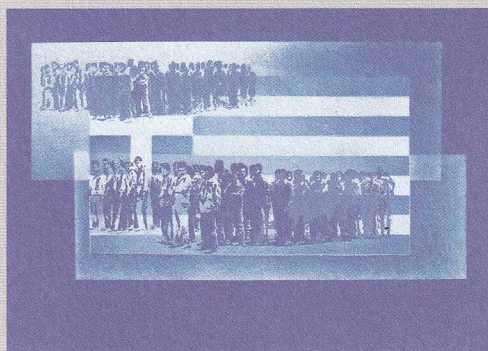
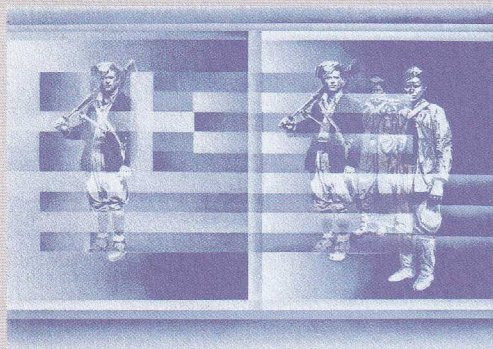
121. A. Villar Lecumberri, *Literatura griega contemporánea*, Sial, Μαδρίτη, 2009.

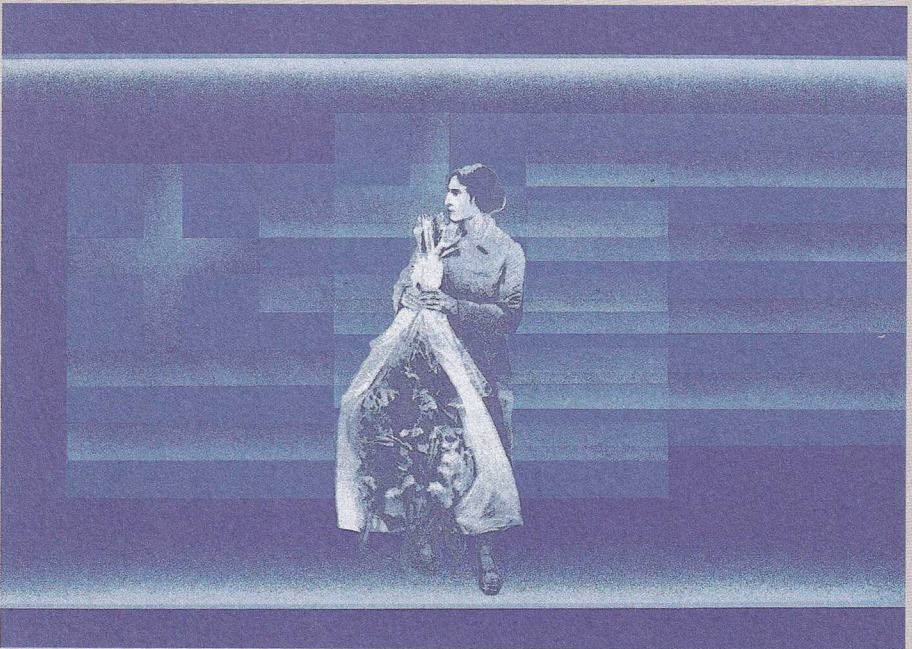
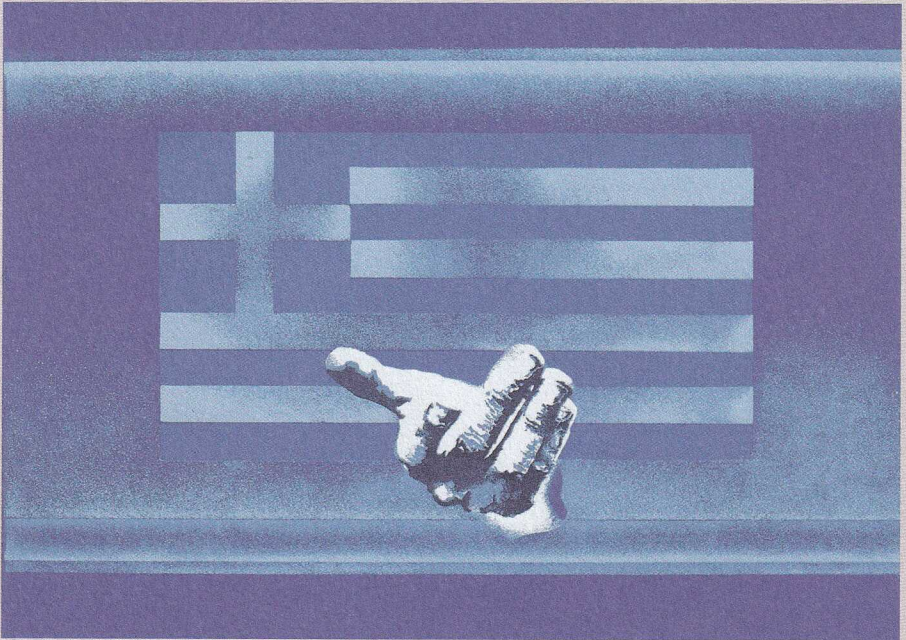
122. Γράμμα του Δημήτρη Περδικίδη προς τον Βασίλη Σολιδάκη, 26.4.1979, σε M. Fernández Belmonte, *Το έργο του καλλιτέχνη*, Παράρτημα 3.

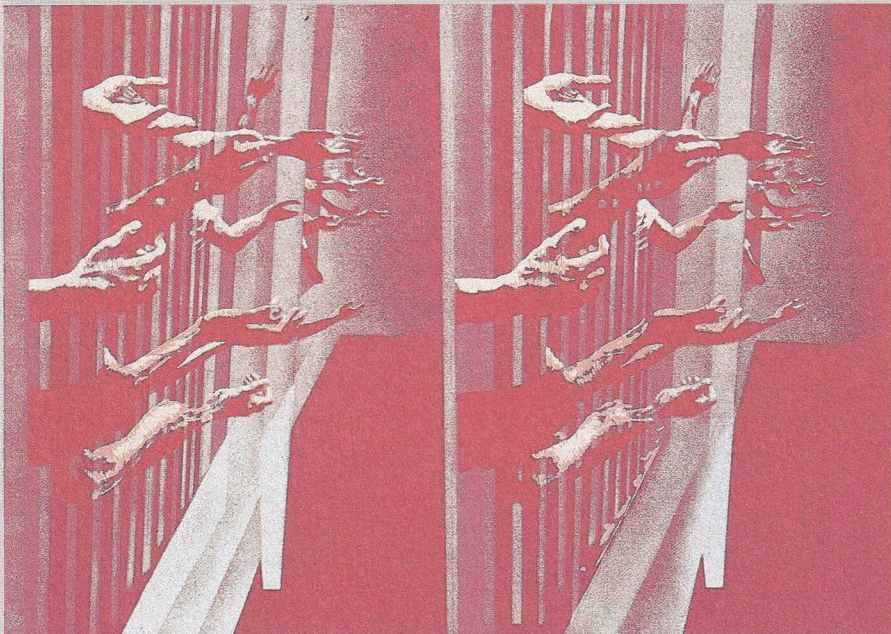
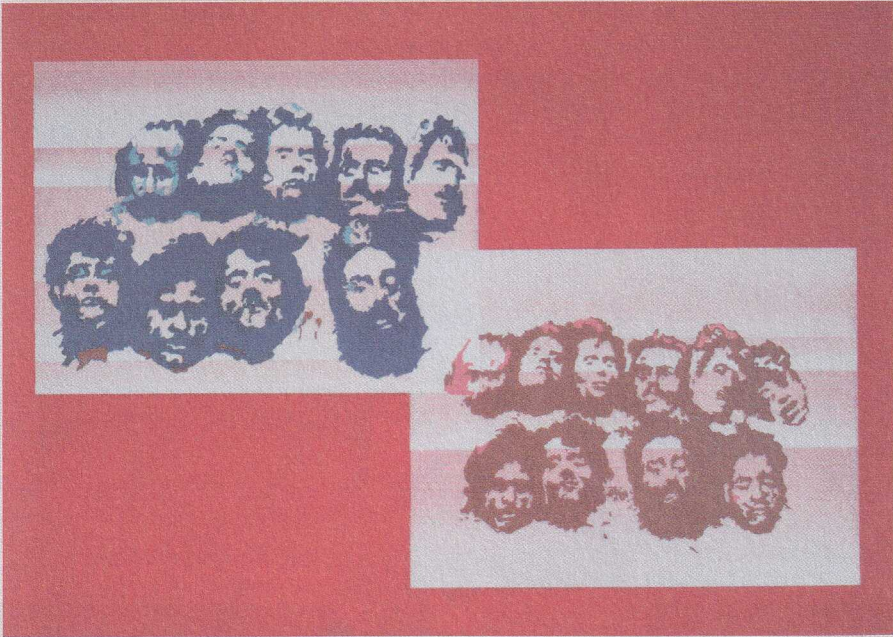


ΕΙΚ. 80-89

Ρωμιούση, 1976, σειρά δέκα μεταξοτυπιών του αντίτυπου  
61/100 της έκδοσης, 50,5×71 εκ., δωρεά Ντενίζ  
και Λεωνίδα Περγικίδη, Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη.











τον σκηνοθέτη Francisco Aguirre, που έκανε την ομώνυμη ταινία μικρού μήκους που παίχτηκε για πρώτη φορά το 1978.

Οι εκδόσεις του Παπαγεωργίου, αληθινά έργα τέχνης, είχαν λόγω των γνωρισμάτων τους και του κόστους, πολύ περιορισμένη διάδοση, αφού δεν ήταν εύκολα εμπορεύσιμο είδος.<sup>123</sup> Τα έργα του Περδικίδη για τη *Ρωμοσύνη* προστέθηκαν σε εκείνα του συμπατριώτη του στην προώθηση του έργου του ποιητή στην Ισπανία.

Ο ίδιος ο Ρίτσος είχε σχολιάσει σχετικά με την έκθεση του Περδικίδη στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών το 1974 τα παρακάτω:

Βλέποντας τους πρόσφατους πίνακες του Περδικίδη ξαναέζησα το άγχος, την αγωνία και τον αγώνα μιας εποχής – της δικής μας, αλλά και κάθε εποχής. Εδώ, η χρονογραφική, εφημεριδογραφική, φωτογραφική καθημερινότητα συναντάται με το αιώνιο, εξουδετερώνοντας κάθε στοιχείο ανεκδοτολογικό ή εμπρόθετο και ξεπερνώντας τον κίνδυνο του συνθηματικού ή συμβολικού. Η αρτιότητα της τεχνικής, η αυστηρή κυριαρχία των εκφραστικών μέσων (αποτέλεσμα μεγάλης έρευνας, άσκησης, εμπειρίας και ακαταδάμαστου μόχθου – τελικά αποκρυμμένου) επιβάλλει μια τέτοια πειθαρχία στον πίνακα, ώστε όλα τα «μέρη», όλες οι λεπτομέρειες του «θέματος» (πάντοτε ανθρωποκεντρικό) να συγκλίνουν σε μιαν ενότητα και συμμετρία τόσο λιτή και «φυσική» που το συνειδητά τραγικό να περνάει με ακριβόλογα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, στο δήθεν μηχανικά διακοσμητικό και απ' αυτό στο δωρικά μνημειακό – ένα μνημειακό χωρίς έμφαση, διόλου πομπώδες. Έτσι, ο Περδικίδης, παρ' όλη την επίδραση της ισπανικής σχολής, παραμένει Έλληνας.

Η κραυγή, μόλις ακουσμένη, διαλύεται μέσα σε όλη τη σιωπή των προσεκτικά και στέρα δουλεμένων μεταλλικών χρωμάτων και γεμίζει τον πίνακα. Συγκλίνουσες ή αποκλίνουσες γραμμές, διάστικτες ταινίες ηλεκτρονικών εγκεφάλων, επάλληλες ή ρυθμικά διασταυρωμένες ραβδώσεις, κύκλοι, τόξα που φεύγουν ή στυλώνονται δείχνοντας, υποδεικνύοντας, καταγγέλλοντας, ερευνώντας το γνωστό, το άγνωστο, το ορισμένο, το αόριστο, τον αθώο, τον ένοχο, εσένα, εμένα, εκείνους – επαναλήψεις, επαναλήψεις (της ιστορίας; της μοίρας; του ανθρώπινου σφυγμού;) μέσα σ' ένα μυστικό φωτισμό «αποσιώπησης και ομολογίας» σαν μέσα από κλεισμένες γρίλιες, σαν από κιγκλιδώματα φυλακών ή παλιών πύργων, σαν από τζάμια εκκλησιών – επαναλήψεις που προσεγγίζουν της επωδής των ψαλμών, τις χειρονομίες μιας λειτουργίας.

123. A. Papageorgiu, *Vida y obra de Dimitris*, σ. 99.

Αδελφική συμμετοχή, σιωπηλή κατανόηση, οδύνη, πάθος κ' εποπτική αυτοκυριαρχία. Και διαμαρτυρία, ναι. Αλλά κ' εκστατική παραδοχή της ζωής και της τέχνης – μια τελική κατάφαση. Και πάνω απ' όλα, η ανυποχώρητη μπροστά στο ανέκφραστο η στο μάταιο εργασία, η απτόνη, πεισματική και υπερήφανη – αυτή, που, κατά τη λειτουργία της, φέρνει τον αγωνιζόμενο τεχνίτη κατάντικρυ στον εαυτό του και στον κόσμο, κατάντικρυ στη μοίρα και, κάποτε, όσο πρόσκαιρα, πάνω απ' τη μοίρα – μοναδική νίκη του ανθρώπου.

Αυτή ακριβώς την αίσθηση της νίκης του ανθρώπου πάνω στο δράμα του μας δίνει, όπως κάθε αληθινή τέχνη, η τέχνη του Περδικίδη.

Γ' αυτό, αποκρινόμενος στη βαθύτατα ανθρώπινη και αισθητική συγκίνηση που μου χάρισε το έργο του, ένιωσα την ανάγκη να του αφιερώσω «εκ των υστέρων» ένα απόσπασμα απ' τη «Γκραγκάντα», θαρρώντας πως κάποια θεμελιακή συγγένεια δένει τους πίνακες αυτούς μ' αυτούς τους στίχους:

Είδα τη γη χιλιοτρύπητη σαν το φεγγάρι  
 είδα τα σπύλια, τα δέντρα, τους ανθρώπους χιλιοτρύπητους  
 είδα και τα σίδερα σκοτωμένα  
 φώναξα όχι, όχι, όχι,  
 άκουσα τη φωνή μου, τρόμαξα  
 φώναξα πάλι, ξανατρόμαξα, σώπασα  
 σώπασα, πέθανα. Όχι, όχι –ξανάπε–  
 δεν μπορώ να πεθάνω, νά ο σφυγμός μου,  
 επάνω στο βουνό είναι ένα πουλί πολύ μεγάλο  
 έχει έναν κρίκο νικελένιο στο δεξί του πόδι  
 στο ράμφος του κρατάει τη κτένα μου και τ' όνομά μου.

Γιάννης Ρίτσος (Αθήνα, Μάρτιος 1974).<sup>124</sup>

Για εκείνη την έκθεση ο Περδικίδης δήλωνε:

Χρόνια τώρα μάζευα υλικό για να κάνω μια σειρά έργων που να αναφέρονται στη γενιά της Αντίστασης –απ' την Κατοχή ως τον εμφύλιο σπαραγμό– που είχα την τύχη και την τιμή να ζήσω από κοντά. Θα έλεγα πως ήταν μια ανάγκη εσωτερική, ένα χρέος προσωπικό απέναντι στην τυραννισμένη αυτή γενιά. [...] Τα έργα αυτά, τα είχα σκεφτεί σαν σχόλια

124. Έντυπο ατομικής έκθεσης, Αρχείο Τώνη Σπυτέρη, φάκελος Περδικίδη, αριθμός 36-38, Τελλόγλειο Ίδρυμα.

εικονοπλαστικά της «Ρωμιούσνης» του φίλου μου Γιάννη Ρίτσου – ενός έργου που για μένα αποτελεί θεμέλιο και βάση της νεώτερης ιστορίας μας. Θέλω να πω μ' αυτό –για να μην δημιουργηθούν παρανοήσεις– ότι δεν επεδίωξα να ερμηνεύσω λογοπλαστικά το Ποίημα, αλλά ότι το δέχτηκα σαν ερέθισμα που ξεκινάει από τα ίδια βιώματα.<sup>125</sup>

Το αρχειακό και φωτογραφικό υλικό για την Αντίσταση αποκτάει μια άλλη διάσταση γεμάτη δύναμη και μνημειώδη χαρακτήρα ενσωματωμένο στα έργα του Περδικίδη, όπως στο έργο του 1974 με το αποκεφαλισμένο κεφάλι ενός αντάρτη του Ελληνικού Στρατού.

Η μνήμη και η παρουσία του παρελθόντος ως στοιχείου της σύγχρονης πραγματικότητας είναι το χαρακτηριστικό που ενώνει το ζωγραφικό και το λογοτεχνικό έργο του Περδικίδη και του Ρίτσου επίσης στην έκδοση της *Ρωμιούσνης* του 1976.

«Για να είμαστε πιο ακριβείς, η “δημοτική φαντασία” του Ρίτσου, και η δυναμική γλώσσα που την εκφράζει, ανακαλύπτει ή υποδηλώνει την αποκάλυψη εκείνου που υπάρχει κιόλας, αποκαλύπτει έναν μνημονικό χρόνο μέσα στον οποίο, όλες οι “εποχές” της Ελληνικής Ιστορίας είναι συνεχώς παρούσες, έναν χρόνο όπου τα κομμάτια του καιρού, τα θραύσματα της Ελληνικής Ιστορίας –η εικόνα των Κλεφτών της Τουρκοκρατίας και της Ελληνικής Επανάστασης, των Ακριτών φρουρών των βυζαντινών θεμάτων, των Ομηρικών πολεμιστών– αναδύονται μέσα από μian υποσυνείδητη φυλετική μήτρα, επιτυγχάνοντας την ταύτιση και τη συνέχεια με τη σύγχρονη εικόνα – των ανταρτών της αντίστασης. Η δημοτική φαντασία του Ρίτσου με άλλα λόγια, μεταμορφώνει μια σειρά από νεκρά παρελθόντα σε μια ζωντανή παρουσία, που φυσικά θα πρέπει να την αντιληφθεί κανείς συγχρονικά».<sup>126</sup>

Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με μια πολυεπίπεδη μνήμη. Οι αντάρτες, η ελληνική σημαία (που εμφανίζεται στις πέντε από τις δέκα εικόνες), το μπλε, το μαύρο, το λευκό και το κόκκινο, δεν είναι απλώς στοιχεία στιγμών μιας διήγησης, αλλά αποκτούν μια δύναμη που παραπέμπει σε διαχρονικά σύμβολα αντίστασης. Για παράδειγμα, σε μια από τις εικόνες (ΕΙΚ. 82), το γραμμικό και λαβυρινθώδες σχέδιο που κάνει το μεταλλικό σύρμα επαναλαμβάνεται στην παλάμη του ανοικτού χεριού.

125. Γ. Πηλίκος, «Η ζωγραφική του Περδικίδη “σχολιάζει” τον Γιάννη Ρίτσο», *Τα Νέα*, 13.1.1977, Αρχείο Τώνη Σπητέρη, φάκελος Περδικίδη, αριθμός 187, Τελλογλειο Ίδρυμα.

126. W. V. Spanos, «Το ύφος ως ιστορική μνήμη στη Ρωμιούσνη του Γιάννη Ρίτσου», μτφ. Ρούλα Κακλαμανάκη, σε *Γιάννης Ρίτσος. Μελέτες για το έργο του*, Αθήνα, Διογένης, 1975, σ. 83-84, 89-90, 94, 101-102.

Η μνήμη του Ρίτσου είναι ταυτοχρόνως ιστορική και μυθολογική, επική και λυρική<sup>127</sup> και αυτή την πολυεπίπεδη σημασία τη συναντάμε και στις μεταξοτυπίες του Περδικίδη, στις οποίες καταφέρνει να αποδώσει το ύφος των ποιημάτων αποφεύγοντας τις αυστηρά περιγραφικές λύσεις.

