

Στη μνήμη του Ντένη Ζαχαρόπουλου (1952-2026)

Στις 3 Οκτωβρίου 2026 μάθαμε με βαθιά θλίψη τον θάνατο του ιστορικού και κριτικού τέχνης και διεθνούς επιμελητή Ντένη Ζαχαρόπουλου, μιας ξεχωριστής προσωπικότητας που με τις διεισδυτικές θεωρητικές του αναλύσεις, τη βαθιά γνώση της σύγχρονης εικαστικής σκηνής και την ενεργή του συμμετοχή στις καλλιτεχνικές και επιμελητικές διεθνείς και εγχώριες εξελίξεις από τη δεκαετία του 1970 και μετά, έβαλε το έντονο, το ιδιαίτερο στίγμα του στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης.

[1]

Είδα ότι σε γενικές γραμμές η διαχείριση της σχέσης του ανθρώπου με την εποχή του είναι μέρος της δουλειάς ενός πνευματικού ανθρώπου. Η ανατροπή [...] είναι ουσιαστικά η προσπάθειά μου να βρω τη θέση μου στον κόσμο και γι' αυτό συνεχώς μετακινούμαι, δεν μένω στο ίδιο πράγμα. Τα πράγματα δεν μπορεί να είναι στατικά.

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1952. Από πολύ νωρίς ασχολήθηκε με τη μουσική και σπούδασε στο Ωδείο Αθηνών μέχρι την αποφοίτησή του από το Γυμνάσιο της Λεοντείου Σχολής, το 1971. Την ίδια χρονιά, εν μέσω της δικτατορίας, πήγε στη Γαλλία, όπου σπούδασε φιλολογία και αισθητική στο Πανεπιστήμιο της Aix-en-Provence, ενώ συνέχισε τις σπουδές του στην École des hautes études en sciences sociales (EHESS) στο Παρίσι, με αντικείμενο την ιστορία και θεωρία της τέχνης, την κοινωνιολογία της τέχνης και τη σημαντική των αναπαραστατικών συστημάτων. Εκεί μαθήτευσε κοντά σε κορυφαίες προσωπικότητες της ιστορίας και θεωρίας της τέχνης, της φιλοσοφίας, της σημειολογίας και της κριτικής, όπως οι Jean Cassou, Gaëtan Picon, Roland Barthes, Christian Metz, Hubert Damisch και Louis Marin, αποκτώντας το 1976 ανώτατο δίπλωμα κοινωνικών επιστημών και το 1980 μεταπτυχιακό στην ιστορία και θεωρία της τέχνης.

[2]

Η «γαλλική σχολή» από την οποία προήλθα ήταν άλλου επιπέδου και είχε άλλες βάσεις και στοχεύσεις. Η σχέση μου με τον αγγλοσαξωνικό χώρο, αν και υπήρξε πάντα καλή, ήταν άλλης υφής. Για τη Γαλλία ήμουν τότε εξαγωγίμο προϊόν. Εκείνη την εποχή στη Γερμανία, στην Αγγλία και στις ΗΠΑ ανακάλυπταν τον Jacques Derrida, τον Lyotard και άλλους της γαλλικής διάνοησης. Ξαφνικά ήμασταν της μόδας!

Ακολούθησαν σημαντικές θέσεις στην ακαδημία και στον χώρο των μουσείων. Τις δεκαετίες του 1980 και του 1990 διδάξε σε διάφορα ευρωπαϊκά ιδρύματα, ξεκινώντας από την Ανώτατη Σχολή Εικαστικών Τεχνών της Γενεύης (1986-1991). Συνέχισε στο πρόγραμμα επιμελητικών σπουδών του

Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Le Magasin της Γκρενόμπλ και αργότερα στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα καλλιτεχνικών σπουδών της Rijksakademie van beeldende kunsten στο Άμστερνταμ, ενώ διετέλεσε επίσης επισκέπτης καθηγητής στην Hochschule für Gestaltung und Kunst της Βέρνης. Σημαντικός σταθμός υπήρξε η ανακήρυξή του σε επίτιμο καθηγητή της Ακαδημίας Καλών Τεχνών της Βιέννης (1992–1996), όπου είχε αναλάβει ήδη από το 1991 τη διεύθυνση του Ινστιτούτου Σύγχρονης Τέχνης.

[3]

Η πρώτη μου θέση για διδασκαλία ήταν στη Γενεύη [...] Στο πρώτο μάθημα ζήτησα από τη Σχολή να μου παραχωρήσει ένα δωμάτιο για ένα εξάμηνο και έφερα από το Παρίσι μια βαλίτσα με 400 φωτογραφίες –όλες από το 1967 μέχρι το 1972 από 1314 καλλιτέχνες περίπου– τις οποίες άδειασα χύμα σε ένα τραπέζι και τους είπα: «Παιδιά μου, έχουμε ένα εξάμηνο να τις ταυτοποιήσουμε». Ήταν σαν να ξεκινάμε μια ανασκαφή στην έρημο, δίχως κανένα στοιχείο.[...] Στο επόμενο εξάμηνο διαβάζαμε κείμενα καλλιτεχνών. Αυτοί οι φοιτητές έγιναν καταπληκτικοί καλλιτέχνες, με αγάπη για την τέχνη. Έμαθαν να παρατηρούν και τα έργα και τον χώρο. Ήταν μια ρήξη με τον τρόπο που διδάσκονταν μέχρι τότε οι καλλιτέχνες. Βοήθησε πολύ και το γεγονός ότι είχα σπουδάσει μουσική, είχα μεγαλώσει μέσα στο θέατρο και με απασχόλησε μεθοδολογικά η ιστορία της τέχνης ως μέρος της γενικής ιστορίας του πολιτισμού και της σκέψης και από την άλλη γύριζα ανά τον κόσμο για να είμαι δίπλα στους καλλιτέχνες.

Στα 30 και πλέον χρόνια της διαμονής του στο εξωτερικό κατείχε καίριες διευθυντικές θέσεις σε σημαντικά μουσειακά και καλλιτεχνικά ιδρύματα, ενώ ανέλαβε θεσμικούς και συμβουλευτικούς ρόλους στα Υπουργεία Πολιτισμού και Εξωτερικών της Γαλλίας και στο Υπουργείο Πολιτισμού της Ισπανίας, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση πολιτιστικής πολιτικής.

[4]

Η σκέψη μου άφηνε κατά μέρος πρώτ' απ' όλα τις εθνικότητες και τους εθνικισμούς. Ζούσα στον διεθνισμό του μοντερνισμού, κίνητρό μου ήταν πάντοτε η κριτική στα θεσμικά πράγματα και ταυτόχρονα η δημιουργία μέσα από τους σοβαρότερους θεσμούς. Είδα τους καλλιτέχνες και τις καλλιτέχνιδες στο εξωτερικό να ασκούν δριμεία κριτική, να τα σούρνουν, στα μουσεία των χωρών τους, στις ιδεολογίες και τα πακεταρίσματα των ιδεολογιών και τον καθένα να υποστηρίζει το έργο και την προσωπικότητά του (...)

Στο να βιώσω αυτόν τον διεθνισμό με βοήθησαν και τα νυχτερινά τρένα στην Ευρώπη. Κοιμόμουν στο Άμστερνταμ, ξυπνούσα στο Βερολίνο, το Ντόσελντορφ, κάθε δυο μέρες πήγαινα και κάπου αλλού. Ο καθένας είχε να σου δείξει τον τόπο του, τη γειτονιά, τους φίλους, τους γονείς, όχι την καταγωγή ή την εθνικότητά του.

Ανέλαβε την επιμέλεια πλήθους εκθέσεων σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης και των ΗΠΑ, εδραιώνοντας τη διεθνή του αναγνώριση ως ενός από τους

πιο επιδραστικούς επιμελητές της γενιάς του. Ήδη το 1975–1976 συμμετείχε ως συντονιστής της ιστορικής σημασίας διοργάνωσης του Ελληνικού Μήνα του Λονδίνου, που πραγματοποιήθηκε στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης (ICA), σε συνεργασία με τους Χρήστο Ιωακειμίδη, Norman Rosenthal και Νίκο Χατζηνικολάου. Μεταξύ άλλων, υπήρξε διευθυντής του Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης και Πολιτισμού και του Πάρκου Γλοπτικής Domaine de Kerguéhennec στη Βρετάνη, συμμετείχε στην επιμελητική ομάδα της documenta IX (1992), υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Jan Hoet, και ανέλαβε την επιμέλεια του Γαλλικού Περιπτέρου στην 48η Μπιενάλε της Βενετίας (1999). Την ίδια χρονιά διορίστηκε Γενικός Επιθεωρητής Καλών Τεχνών του Υπουργείου Πολιτισμού της Γαλλίας, θέση από την οποία παραιτήθηκε το 2000.

[5]

*[Α]ρνήθηκα στις συνεργασίες μου να χειριστώ την τέχνη ως σκέτο αντικείμενο-εμπόρευμα. Τα φορητά αντικείμενα που πουλάει ο καλλιτέχνης για να τα φιγουράρει ο αγοραστής ως αξεσουάρ μου φαίνονταν ανιαρά. Αυτήν την κριτική την επεξεργάζομουν συνεχώς, μαζί με την αμηχανία μου μπρος στο επάγγελμα του επιμελητή. Αργότερα ως προς αυτό το τελευταίο θα μετατοπιζόμουν κάπως. Τότε ακόμη γελούσα με την έννοια του *Ausstellungsmacher*, σαν ντεκορατέρ μου ακουγόταν. Δηλαδή τι είναι η επιμέλεια της έκθεσης, να φτιάχνεις μια ωραία βιτρίνα με παιχνίδια που σου δίνουν οι καλλιτέχνες και να λες αυτή είναι η δουλειά μου;*

*Εμένα μ' ενδιαφέρει να αναδεικνύω πώς ζει ένας άνθρωπος μέσ' από την τέχνη του και πώς μας προτείνει να ζήσουμε με το έργο του. Γενικά έσθην ατομικές εκθέσεις, αυτό θεωρούσα σημαντικό. Έγγραφα κείμενο για μια έκθεση μόνον κατόπιν μακράς συζήτησης διάρκειας εβδομάδων ή και μηνών, με τον κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά και με πολλή μελέτη. Θα πρέπει να οργάνωσα τότε τουλάχιστον δεκαπέντε. Εξέταζα την κάθε εκθεσιακή λεπτομέρεια, τα υλικά, τη διάταξη, το φως... Σήμερα λέμε «επιμέλεια του τάδε»... Αυτό δεν με ενδιέφερε, ήθελα να αναδείξω το νόημα του *œuvre* του κάθε δημιουργού.*

Εξού και υποτιμούσα τις ομαδικές εκθέσεις, παρουσίαζαν μίαν ευκολία για μένα. Θεωρούσα ότι αξία, ιστοριογραφική και φιλοσοφική, έχουν μόνον οι ατομικές και οι ομαδικές εκθέσεις για καλλιτέχνες που δεν ζουν πια και ρεύματα του παρελθόντος. Επηρέαστηκα σε αυτό σαφώς και από τον Jean Cassou, ο οποίος θεωρούσε ότι η επιμέλεια είναι υπόθεση του μουσείου, όχι της γκαλερί. Χαρακτηριστικά, στην έκθεσή του για τις καταβολές της μοντέρνας τέχνης¹ είχε συμπεριλάβει αρχιτέκτονες, φιλοσόφους, λογοτέχνες κ.ο.κ.

¹ Εννοεί την έκθεση που επιμελήθηκε ο Jean Cassou, με τίτλο *Les Sources du XXe siècle: les arts en Europe de 1884 à 1914* στο Musée national d'art moderne μεταξύ 1960-1961. Τον τίτλο της έκθεσης

Από τον Cassou έμαθα τι σημαίνει κοινωνική δουλειά σε σχέση με την τέχνη, δουλειά που θα εξηγήσει και την αισθητική με την πολιτική της διάσταση. Αντί να κάνεις εργαλεία ενσωμάτωσης πρέπει να φτιάχνεις εργαλεία αμφισβήτησης – αυτό το πιστεύω ακόμη. Ο Cassou τόλμησε να αντιμετωπίσει το μουσείο με τρόπο αναζωογονητικό...Ήταν ανοιχτός σε κάθε προσέγγιση, φτάνει να αναδείκνυε την κοινωνική σημασία της τέχνης.

Όταν, το 1971, επισκέφθηκα και ξαναεπισκέφθηκα την έκθεση για τον Naum Gabo στην Γκρενόμπλ είδα μπροστά μου ατόφιο ένα όραμα για μια μελλοντική κοινωνία. Εκεί κατάλαβα τι σημαίνει η πολιτική διάσταση της αισθητικής για την οποία μιλούσε ο Cassou.

Άλλο τέτοιο παράδειγμα ήταν οι εκθέσεις της *Maison de la Culture*: Εκθέσεις που συγκεντρώνουν φωτογραφίες από κατοίκους της περιοχής, συνομιλούν και συνεργάζονται με τη γειτονιά. Εκεί συνειδητοποίησα ότι υπάρχουν πολλοί τρόποι να διαχειριστεί κανείς τους θεσμούς. Αν θέλεις, μπορείς να εμπλέξεις του πάντες στην τέχνη. Δεν μας αφορά μόνον ο κλειστός κύκλος των επιμελητών που λειτουργούν ως συμβολαιογράφοι ή ασφαλιστές και οργανώνουν την παρουσία τους βάσει των καλλιτεχνών και των εκθέσεων που επιλέγουν.

[...] Με την τριπλή αυτή ρήξη, ρήξη με το παραδοσιακό αντικείμενο, με τον παραδοσιακό ρόλο του επιμελητή και με την έννοια της εθνικής τέχνης, η έννοια του μουσείου τέχνης, του διεθνούς και κοινωνικού μουσείου, έγινε καθοριστική για μένα.

[6]

[Άλλωστε], η αγγλική λέξη *curator* ετυμολογικά προέρχεται από το *cure*, που ως ουσιαστικό σημαίνει και «διακονία», έχει θρησκευτικούς συνειρμούς. Προσωπικά, λοιπόν, δεν επιθυμούσα να γίνω «διάκονος».[...] Ο επιμελητής είναι σαν να φροντίζει τα παιδιά στο σχολείο να μην κάνουν φασαρία, «επιμελεί» την τάξη. Εγώ μάλλον έφτιαχνα μια αταξία μέσα στην τάξη των μουσείων και των κατεστημένων απόψεων για το τι είναι έργο τέχνης, ποια η αξία του κλπ.

[...] όταν εμείς κάναμε την *Documenta IX* το 1992, στην πρώτη συνέντευξη τους είπα πως εμένα θα είναι η πρώτη μου έκθεση, δεν έχω ξανακάνει έκθεση, εννοώντας πως δεν δούλευα ως οργανωτής εκθέσεων αλλά ως τεχνοκριτικός ή θεωρητικός τέχνης και φίλος των καλλιτεχνών. [...] [Ο]ταν έκανα λοιπόν αυτή τη δήλωση ξεσηκώθηκαν όλοι και ο Τύπος αναρωτιότανε πώς μπορεί να είναι διευθυντής της *Documenta* κάποιος που κάνει την πρώτη του έκθεση. Από την πλευρά μου ήθελα να θέσω αυτό το θέμα επί τάπητος

θα υιοθετήσει το 1962 το βιβλίο *The Sources of Modern Art* (Thames and Hudson 1962) με συμβολές του ίδιου του Jean Cassou [«The climate of thought»] και των Emile Langui [«The visual arts»] και Nikolaus Pevsner [«Architecture and applied arts»], μτφ. από τα γαλλικά των Katherine M. Delavenay και H. Leigh Farnell.

για να επανεξεταστούν οι όροι επιμελητής και οργανωτής εκθέσεων. Εμείς δεν ήμασταν επιμελητές. Διαπραγματευόμασταν την πολιτική στάση της έκθεσης.

Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, από τις αρχές της δεκαετίας του 2000, ξεκίνησε να διδάσκει ιστορία της τέχνης και μουσειολογία στο Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου του Αιγαίου, στη Μυτιλήνη, ενώ από το 2006 ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης. Από τις θέσεις αυτές συνέχισε αυτό που επεδίωξε σε όλη του την επαγγελματική πορεία, να υποστηρίζει τα περιφερειακά πανεπιστήμια και τις τοπικές πολιτιστικές προσπάθειες και πρωτοβουλίες, εκτός των μεγάλων αστικών κέντρων.

[7]

Δουλεύοντας πολεμικά στη Γαλλία και ειδικότερα όταν ξεκίνησα να γράφω στο Artforum έβαλα ρήτρα ότι για κάθε άρθρο που θα αναφερόταν σε έκθεση στο Παρίσι θα έπρεπε να γράφω και ένα για μια έκθεση στην περιφέρεια. [...] Όταν γύρισα στην Ελλάδα έκανα μια αποτίμηση για τον εαυτό μου. Μπήκα μέσα σε έναν χώρο που ήταν αρκετά κλειστός και θέλησα να τον ανοίξω. Το Μακεδονικό Μουσείο τότε ήταν ένα εργαλείο που συγκεκριμένοι άνθρωποι το βάλαμε μπροστά. Επιπλέον για μένα σημαντική υπήρξε και η Μυτιλήνη, το Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, όπου υποστηρίζοντας και πάλι την αποκέντρωση, δούλεψα σε ένα Πανεπιστήμιο που έκανε θαυμάσια δουλειά στη μουσειολογία και έβγαλε εξαιρετικούς φοιτητές.

Μεγάλος είναι ο όγκος των δημοσιεύσεων σε περιοδικά και καταλόγους, σημαντικός ο αριθμός μονογραφιών για καλλιτέχνες –μεταξύ αυτών για τον Αλέξη Ακριθάκη, τον Γιάννη Κουνέλλη και τον Γιάννη Γαϊτή– καθώς και των βιβλίων και δοκιμίων για τη σύγχρονη τέχνη, τη θεωρία και ιστορία της τέχνης. Η κριτική της τέχνης και η παραγωγή λόγου βρίσκονταν πάντα στο επίκεντρο κάθε του δραστηριότητας. Αποτελούσε το σημείο εκκίνησης της επιμελητικής του προσέγγισης καθώς και το μέσο με το οποίο εκφράζονταν η αγάπη του για τους καλλιτέχνες.

[8]

Όταν αυτή η μόδα άρχισε να είναι κοινός τόπος, άρχισα να στήνω εκθέσεις για να μπορώ να γράφω καταλόγους και για να μπορώ να υποστηρίξω αυτά που επιθυμούσα. Προσπαθούσα μεν να προσαρμοστώ δίχως όμως να δέχομαι να μου αλλάζουν ή να μου περιορίζουν τα κείμενα. Ήθελα να μπορώ να συνομιλώ με τους καλλιτέχνες. Οι εκθέσεις πραγματοποιούνταν γι' αυτόν τον λόγο. Αφού λοιπόν περνούσα αυτό το στάδιο του διαλόγου με τους καλλιτέχνες και της σύλληψης της έκθεσης, αναζητούσα τους χώρους παρουσίασής τους. [...] Η περιγραφή των έργων τέχνης για εμάς δεν ήταν το σπίτι, αλλά ο άνθρωπος που κατοικεί το σπίτι.

Τα αποσπάσματα 1-3 και 6-8 προέρχονται από τη συνέντευξη του Ντένη Ζαχαρόπουλου στην Αρετή Αδαμοπούλου και στη Λουίζα Αυγήτα που δόθηκε στις 15 Απριλίου 2014 και δημοσιεύθηκε στο *Τέχνη, Εργασία, Αγορά* (επιμ. Α. Αδαμοπούλου και Λ. Αυγήτα), σειρά Κριτική+Τέχνη, τόμος 7, AICA Hellas, Αθήνα, 2019, σσ. 239-255.

Τα αποσπάσματα 4-5 προέρχονται από τη συνέντευξη του Ντένη Ζαχαρόπουλου στη Λία Γυιόκα με τίτλο «Διαδρομές ενός πολίτη του κόσμου: τρεις δεκαετίες που διαμόρφωσαν την επιμελητική μου αντίληψη (αυτοβιογραφικές αφηγήσεις στη Λ. Γυιόκα)» στον υπό έκδοση (2026) τόμο της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, *Δυναμικές της ελληνικής διασποράς: Μετανάστευση και δικτυώσεις στη μεταπολεμική τέχνη* (επιμ. Λία Γυιόκα και Αλέξανδρος Τενεκετζής)

Επιμέλεια και επιλογή αποσπασμάτων: Λουίζα Αυγήτα και Λία Γυιόκα



Domaine de Kerguéhennec, 1994