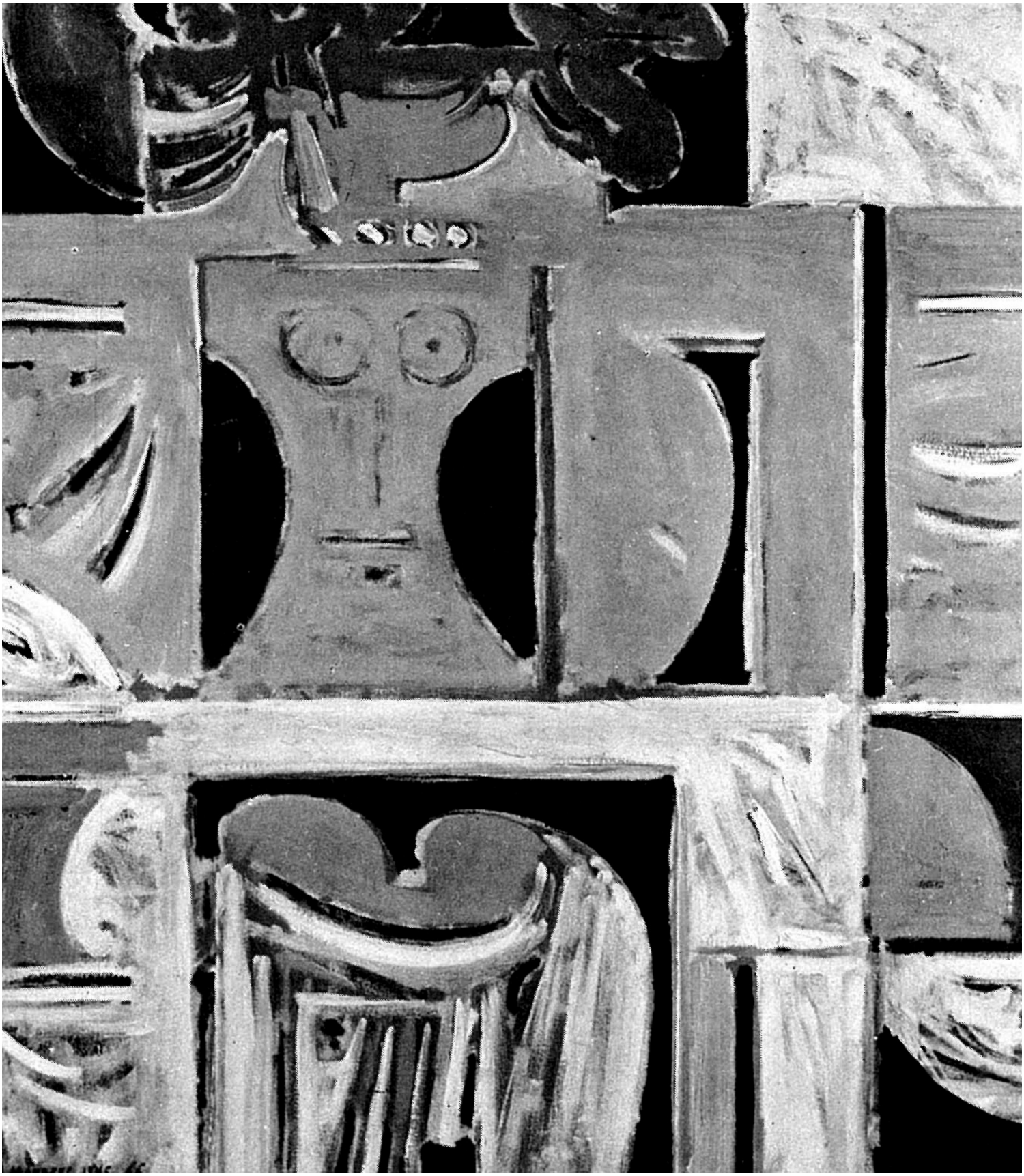
Archetype



Ελληνική Τέχνη 1945-1970. Μια κριτική ανασκόπηση

Α. Γ. Ξύδης - 30/03/2020

«Θέματα Χώρου και Τεχνών, 1970-2013»

Το πολυσέλιδο άρθρο του Αλέξανδρου Ξύδη (1918-2004), διπλωμάτη, τεχνοκρίτη, συλλέκτη και εντέλει πολιτικού ακτιβιστή, είναι ένα λόγιο, μνημειώδες κείμενο αναφοράς. Αποτελεί κριτική επιτομή της ταυτότητας και του χαρακτήρα της ελληνικής τέχνης από τη δεκαετία του 1930 μέχρι τις αρχές του 1970, χωρίς παράλληλα να χάνει την επαφή με τον παλμό της πραγματικής ζωής και τα αιτήματα της εποχής του. Κινείται στη μικροκλίμακα της ταυτοποίησης και της συμβολής των πιο αντιπροσωπευτικών σύγχρονων εικαστικών δημιουργών και παράλληλα στο ευρύτερο πεδίο θεώρησης ζητημάτων που προσδιόρισαν την ιστορία και την κριτική αντίληψη στον τόπο μας στον 20ό αιώνα: τις ιδιότητες και τις προϋποθέσεις της «ελληνικότητας», τη σχέση περιφέρειας και διεθνών κέντρων «παραγωγής πρωτοπορίας», τη διάκριση του ρόλου των Ελλήνων καλλιτεχνών ανάλογα με τη δράση τους στο εσωτερικό της χώρας ή στο εξωτερικό (χωρίς να παραβλέπεται και ο κεντρικός ρόλος της ΑΣΚΤ στο γενικό σύστημα της τέχνης στην Ελλάδα της εποχής). Τον Ξύδη απασχολεί επίσης η χειραφέτηση της ελληνικής τέχνης στην εκρηκτική -όπως ο ίδιος αναγνωρίζει- δεκαετία του 1960 αλλά και η διαφαινόμενη κρίση της στις αρχές του ’70, που, όπως αφήνει να εννοηθεί, οφείλεται και στην έλλειψη της «ελευθεροκοινωνίας» στην Ελλάδα, συνέπεια προφανώς του καθεστώτος των συνταγματαρχών. Η πρόσκληση του περιοδικού και του συγγραφέα για έναν διάλογο με θέμα το περιεχόμενο του άρθρου, είναι τέλος χαρακτηριστική του κλίματος της εποχής και της επιδίωξης ανταλλαγής εποικοδομητικών απόψεων στο εσωτερικό μιας συνεκτικής πνευματικής κοινότητας, αν μη τι άλλο σε ό,τι αφορούσε τις ανησυχίες και τον προβληματισμό για την πορεία της σύγχρονης ελληνικής δημιουργίας.

Ανδρέας Γιακουμακάτος

Αλέξανδρος Ξύδης, "Ελληνική τέχνη 1945-1970: Μια κριτική ανασκόπηση", *Θέματα Χώρου + Τεχνών*, 3/1972, σ. 144-161

Ἑλληνικὴ τέχνη 1945-1970: Μιὰ κριτικὴ ἀνασκόπηση

τοῦ ἱστορικοῦ καὶ κριτικοῦ τῆς τέχνης Α.Γ. Ξύδη

Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ διάλογος εἶναι πάντα δημιουργικὸς καὶ μπορεῖ νὰ συμβάλει στὴν πληρέστερη γνώση θεμάτων ποὺ ἔχουν πολλὲς πλευρὲς καὶ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, ὅπως ἡ ἐξέλιξη τῆς ἑλληνικῆς τέχνης στὴν περίοδο 1945-1970. Γι' αὐτό, ἡ διεύθυνση τῶν «Θεμάτων Χώρου + Τεχνῶν» καὶ ὁ Α. Ξύδης θὰ περιμένουν μὲ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον κρίσεις καὶ ἀπόψεις πάνω στὸ θέμα μὲ τὴ μορφὴ ἐπιστολῶν ἢ σύντομων ἄρθρων.

Ποῦ βρίσκονταν τὸ 1945 ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ καὶ γλυπτική; Ὁ πόλεμος καὶ ἡ κατοχὴ εἶχαν ἀναγκάσει τοὺς "Ελληνες καλλιτέχνες νὰ στραφοῦν πρὸς τὸν ἑαυτό τους. Ἔτσι ὁλοκληρώθηκε ἡ ροπὴ ποὺ εἶχε ξεκινήσει ἀπὸ τὴ μικρασιατικὴ καταστροφὴ πρὸς μιὰ βαθιὰ ἐνδοσκόπηση, μιὰ προσφυγὴ στοὺς πλουσιότατους ἐσωτερικοὺς πόρους ποὺ πρόσφερε ἡ πνευματικὴ κληρονομιὰ τοῦ τόπου, στὸ μέτρο ποὺ ἦταν καὶ γνήσιες καταβολὲς ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ τοῦ λαοῦ (1). Στὰ ἴδια χρόνια, τὰ ἀκαδημαϊκά, καθαρεύοντα στοιχεῖα, ποὺ ἀποκλείανε ἀκόμα καὶ τὴ βυζαντινὴ τέχνη γιατὶ οὐσιαστικὰ ἀρνοῦνταν τὴν παράδοση, ἔπαυσαν ὁριστικὰ νὰ παίζουν ρυθμιστικὸ ρόλο στὴν ἐξέλιξη τῆς ἑλληνικῆς τέχνης.

Ἐνῶ κόπηκε ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὸ ἐξωτερικό, καὶ κυρίως μὲ τὸ Παρίσι, κέντρο τότε ὅλων τῶν καλλιτεχνικῶν ζυμώσεων - ποὺ οἱ καταχτητὲς ἄλλωστε, συμπίπτοντας σ' αὐτὸ μὲ τοὺς ντόπιους ἀκαδημαϊκούς, τὶς θεωροῦσαν σημάδια κατάπτωσης καὶ ἐκφυλισμοῦ - διευκολύνθηκε μέσα στὸν τόπο ἡ ἐπικοινωνία τῶν καλλιτεχνῶν ἀνάμεσά τους, καὶ μὲ τ' ἄλλα στρώματα τοῦ λαοῦ πού, ὡς τότε, σὰ σύνολο, ἔμενε μ' ἐλάχιστες ἀτομικὲς ἐξαιρέσεις, ἔξω τόσο ἀπὸ τὴν παραγωγὴ τῆς τέχνης - παρὰ τὶς ἀναμφισβήτητες δημιουργικές του ἱκανότητες - ὅσο κι ἀπὸ τὴν κατανάλωση τῆς τέχνης, καθὼς τὰ ἔργα της προορίζονταν πάντα γιὰ τοὺς λιγότερους.

Ἀναμφίβολα ὁ Πικιώνης (1887-1967), ὁ Κόντογλου (1897-1965), ἡ Χατζημιχάλη (1895-1965), ὁ Ἐμπειρῖκος (* 1901) - καθένας ἀπὸ τὴ σκοπιά του, καὶ μὲ ἄνισου πλάτους ἐνδιαφέροντα, ὁ πρῶτος μὲ τὴν εὐρύτατη ἐποπτεία του ὁλόκληρης τῆς παραδοσιακῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ὁ τελευταῖος μὲ τὸν θαυμασμό του γιὰ ἕναν εἰδικὰ ζωγράφο, τὸ μεγάλο Θεόφιλο, ποὺ τὸν ἀποκάλυψε σὲ σειρὰ ὁλόκληρη Ἑλλήνων λογοτεχνῶν καὶ καλλιτεχνῶν - πλησίασαν τὴν παραδοσιακὴ τέχνη, ἢ τὴ λαϊκὴ σὲ ὅση ἔκταση ἡ δεύτερη καλύπτεται ἀπὸ τὴν πρώτη, καὶ ἀνέπλευσαν ἀπὸ τὶς σημερινὲς ἐκβολές του τὸ γερὸ ὑπόγειο ποτάμι τῆς παράδοσης. Δὲν εἶχανε ὅμως προλάβει ὡς τὸν πόλεμο, οὔτε ἄλλωστε τὸ εἶχαν ἀναλάβει ἀποστολή τους νὰ φέρουν τοὺς δημιουργοὺς ἀπὸ τὸ λαὸ κοντὰ στὴν ἄλλη τέχνη, ποὺ κι αὐτὴ ἦταν ἔγκυρη καὶ σύγχρονη, τὴ μεγάλη τέχνη τοῦ Παρισιοῦ 1900-40 (2).

Πικιώνης, Κόντογλου, Χατζημιχάλη ἀναλώθηκαν στὴν ἀποκάλυψη, κάποτε καὶ στὴ μετάδοση, τοῦ ἀγνοημένου μεγαλείου τῶν ἔργων τῆς παράδοσης. Ὁ Πικιώνης καὶ ὁ Κόντογλου ἐφάρμοσαν τὰ διδάγματά της στὸ ἔργο τους. Εἶχαν ἔτσι ἀνοίξει τὸν προσφορώτερο δρόμο γιὰ τὴν ἐνδοσκόπηση ποὺ ἐπέβαλε τόσον ὠμὰ ἡ κατοχή. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ τὸ δρόμο πρὸς τὴν τέχνη τοῦ Παρισιοῦ (τῶν ἐτῶν 1920-30 κυρίως) προσπαθοῦσαν νὰ τὸν κρατήσουν ἀνοιχτό, μὲ τὸ ἔργο τους τὸ ἴδιο καὶ μέσ' ἀπὸ τὴ διδασκαλία τους ὁ Παρθένης (1879-1967), καθηγητὴς στὴν Ἀνώτατη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν (1920-47), ὁ Χατζηκυριάκος - Γκίκας (* 1906), καθηγητὴς στὸ Πολυτεχνεῖο ἀπὸ τὸ 1941, καὶ ὁ Ἀπάρτης (* 1899), οἱ δυὸ τελευταῖοι, ἀναγκαστικὰ ἐπαναπατρισμένοι στὴν Ἑλλάδα, ὅπου ἀποκλείστηκαν μὲ τὸν πόλεμο.

Στὴ συμβολὴ τῶν δυὸ δρόμων ἐργάζονταν ὁ Διαμαντόπουλος, ὁ Τσαρούχης, ὁ Ἐγγονόπουλος, γεννημένοι καὶ οἱ τρεῖς τὸ 1910 καὶ μαθητὲς τοῦ Παρθένη. Τὸ ἔργο τους ὡς τὸ 1945 δείχνει πόσο ἄμεσα εὐαίσθητοι ὑπῆρξαν στὴν τέχνη τῆς Δύσης, οἱ δυὸ πρῶτοι στοῦ Ματίς, ὁ τρίτος στοῦ μεσογειακοῦ ὑπερρεαλισμοῦ (3) τὰ δημιουργήματα. Μαζὶ δείχνει πώς, καθὼς ἔκλειναν τὰ 35 διαμορφωτικὰ χρόνια τους, εἶχαν ἀφομοιώσει ὁ καθένας

Art in Greece, 1945-1970: A critical review*

by A.G. Xydis, art historian and critic

Where did Greek painting and sculpture stand in 1945? The war and enemy occupation had forced Greek artists to focus on the local scene; the trend first set up after the catastrophe in Asia Minor was thus reinforced and the artists began to rely more heavily on the nation's cultural heritage. At the same time, the adherents of academicism lost their influence on the development of Greek art definitely and irrevocably.

While Greek artists found themselves isolated from the international art centres, they were able to improve their communication with their local fellow-artists and with the people, who had remained uninvolved with art up to that time.....

Pikionis, Kontoglou and Hadjimichali spent themselves trying to reveal and transmit the ignored grandeur of the works bequeathed to us by the past. Pikionis and Kontoglou, each in his own way, drew their inspiration from the sources of tradition. By doing so they led the way towards the introspection so harshly rendered necessary by the enemy occupation.

On the other hand, Parthenis, Hadjikyriakos-Ghika and Apartis tried through their work and their teaching to keep pace with art in Paris.

At the crossroads between these two tendencies stand Diamantopoulos, Tsarouchis and Engonopoulos. Their work combines elements inspired from the local tradition with those of modern art in Western Europe.....

Impressionism was assimilated and effectively surpassed only in the work of Maleas and his contemporary, Parthenis.

.....

In sculpture, the only contribution worthy of tradition and the contemporary European realism was the work of Halepas. Talented and forceful sculptors like Zongolopoulos, Loukopoulos, Apergis and Kapralos went their lonely way unable to free themselves from the general climate of Greek sculpture, which remained unquestioningly a figurative and basically naturalistic art; highly developed technically but lagging aesthetically more than painting when compared to Western European art.

Thus in 1945 Greek art displayed no prevailing "trend," no "school" to guide the young either by directly influencing them or by challenging them through fruitful controversy. During that period (1941-1945), most Greeks, and the artists among them, reacted actively against the occupying forces by refusing to deal or even come in contact with them. The artists were admirably inflexible in this attitude. They felt compelled to use their art in the fight for freedom by refraining from exhibiting or publishing their works or by creating works aimed specifically at expressing and stimulating the nation's spirit of resistance. When the occupying forces were finally expelled, everyone began to look forward to the benefits of liberation and the possibility of free communication with Western Europe. Since local resources had been exhausted by the isolation imposed by the enemy, it was natural for everyone to look to Europe for information and fruitful exchange.

Soon after the liberation, however, it became apparent that this *aggiornamento* would be almost impossible under the political and social conditions prevailing

* This is an extended summary of the Greek text. Passages omitted altogether are indicated by a dotted line. Dates of birth and death of the artists and all footnotes have been omitted.

1. Α.Γ. Ξύδης. «Ὁ Ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης κι ἡ ἀνακάλυψη τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης», *Τετράδιο* (μικρό), τεῦχος 1, Ἰανουάριος 1947, σσ. 34-48.

2. Τὴν ἐγνώριζαν καλὰ καὶ τὴν ἐκτιμοῦσαν ὁ Ἐμπειρῖκος κι ὁ Πικιώνης. Ὁ Κόντογλου ἐπίσης θὰ τὴν ἐγνώριζε ἀλλὰ δὲ θὰ τὴ θεωροῦσε πρόσφορο μέσο ἔκφρασης γιὰ τοὺς "Ελληνες.

3. Α.Γ. Ξύδης. «Νίκος Ἐγγονόπουλος, ἕνας "Ελληνας ὑπερρεαλιστὴς ζωγράφος», *Τετράδιο*, τρίτο, 1945, σσ. 39-48.

μὲ τὸν τρόπο του, τὰ διδάγματα ἑλληνικότητας τοῦ Κόντογλου καὶ τοῦ Πικιώνη. Ἔτσι καταξιώνονται στὸ ἔργο τους γόνιμα στοιχεῖα τῆς ντόπιας παράδοσης μαζὶ μὲ στοιχεῖα τῆς πιὸ σύγχρονης (δηλαδὴ τῆς μέχρι τὸ 1940) εὐρωπαϊκῆς δημιουργίας.

Παράλληλα, στὴν Α.Σ.Κ.Τ. ὁ Ἀργυρὸς (1882-1967, καθηγητὴς 1929-53), ὁ Ε. Θωμόπουλος (* 1878, καθηγητὴς 1915-48), ὁ Βικάτος, ὁ Μαθιόπουλος (1876-1955), ὁ Τόμπρος (* 1889, καθηγητὴς 1938-60) συντηροῦσαν κοντόφθαλμα μιὰν ἄπνοη συνέχεια παλαιότερων εὐρωπαϊκῶν τάσεων ποὺ εἶχανε γίνει ἀκαδημαϊκὲς στὴ Δύση ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Σεζὰν (πέθανε τὸ 1906).

Στὴ ζωγραφική, τὸν ἰμπρεσιονισμὸ μόνον οἱ συνομήλικοι Μαλέας (1879-1928) καὶ Παρθένης τὸν εἶχαν ἀφομοιώσει καὶ οὐσιαστικὰ ξεπεράσει μέσα στὸ ἔργο τους, ἀλλὰ ὁ Μαλέας πέθανε πρὶν τὸ ὁλοκληρώσει - καὶ ἦταν μεγάλη ἡ ἀπώλεια τῆς τέχνης μας - ἐνῶ ὁ Παρθένης ἐπιζοῦσε πέρ' ἀπὸ τὸ κορύφωμά του.

Στὴ γλυπτική, τὸ μόνο ἔργο ποὺ ἦταν ἀντάξιο καὶ τῆς παράδοσης καὶ τοῦ σύγχρονου εὐρωπαϊκοῦ ρεαλισμοῦ - ποὺ εἶχε σβύσει μὲ τὸν Ροντὲν τὸ 1917 - τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου Χαλεπᾶ (1851-1937), ἔμενε τὸ 1945 ἄγνωστο καὶ καταχωνιασμένο, ἀνενεργὸ σὰ δίδαγμα γιὰ τοὺς νεώτερους (4). Γλύπτες μὲ ἰδιοφυΐα καὶ δύναμη ὅπως ὁ Ζογγολόπουλος (* 1903), ὁ Λουκόπουλος (* 1908), ὁ Ἀπέργης κι ὁ Καπράλος (* 1909 καὶ οἱ δυό), ὅλοι μαθητὲς στὴν Α.Σ.Κ.Τ. τοῦ Θ. Θωμόπουλου (1873-1937), συνεχίζουν μιὰ πορεία μοναχική, δίχως νὰ ξεφεύγουν ἀπὸ τὸ γενικὸ κλῖμα τῆς ἑλληνικῆς γλυπτικῆς, ποὺ παρέμενε τέχνη ἀπροβλημάτιστα παραστατική, καὶ βασικὰ νατουραλιστική, τεχνικὰ πολὺ ἐξελιγμένη, αἰσθητικὰ ὅμως καθυστερημένη ὡς πρὸς τὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη, πιὸ πολὺ κι ἀπὸ τὴ ζωγραφική.

Τὸ 1945 δηλαδὴ δὲ φανερώνεται στὴν ἑλληνικὴ τέχνη καμιὰ ἐπικρατέστερη «τάση» (ἐκτὸς ἂν, ἀγνοώντας τὴ δυναμικὴ ἔννοια τῆς λέξης, λογίσουμε τέτοια τὸν ἀκαδημαϊσμὸ ποὺ χαρακτηρίζεται μόνο ἀπὸ τὴ στατικότητα μιᾶς συντηρητικῆς ἀδράνειας), καμιὰ «σχολή» γιὰ νὰ κατευθύνει τοὺς νεώτερους εἴτε θετικά, στὴ διαμόρφωση τῆς τέχνης τους, εἴτε ἀρνητικά, γιὰ νὰ τοὺς προκαλέσει ἔντονες ἀμφισβητήσεις ποὺ κι αὐτὲς θὰ μποροῦσαν ν' ἀποβοῦν διαμορφωτικές. Στὰ χρόνια αὐτὰ (1941-45) μιὰ κοινὴ δυναμικὴ ἀντίδραση συνεῖχε τοὺς περισσότερους Ἕλληνες, συνεπῶς καὶ τοὺς καλλιτέχνες: ἡ ἄρνηση κάθε συμβιβασμοῦ, ἀκόμη κι ἐπαφῆς μὲ τοὺς καταχτητὲς καὶ τὶς δοξασίες τους, τόσο στὴν καθημερινὴ ζωὴ ὅσο καὶ στὴν τέχνη. Στὴ στάση αὐτὴν οἱ καλλιτέχνες ὑπῆρξαν θαυμαστὰ ἄτεγκτοι. Ἡ τέχνη τους ἦταν ἐξ ὁρισμοῦ στοιχεῖο ἐλευθερίας καὶ ἀγῶνα ποὺ τοὺς ὥθησε ὄχι μόνο στὴν παθητικὴ ἐκδήλωση ἀποχῆς ἀπὸ κάθε ἔκθεση ἢ ἔκδοση τῶν ἔργων τους, ἀλλὰ καὶ στὴν ἐνεργὴ ἀντίδραση τῆς δημιουργίας καὶ προσφορᾶς ἔργων εἰδικὰ φτιαγμένων γιὰ νὰ ἐκφράσουν καὶ νὰ τονώσουν τὸ ἀντιστασιακὸ πνεῦμα ὁλόκληρου τοῦ λαοῦ.

Ὅταν ἐκδιώχθηκαν οἱ καταχτητές, μαζὶ μὲ τὶς προσδοκίες τῶν ἀγαθῶν ποὺ θὰ κόμιζε ἡ ἀπελευθέρωση, φούντωσε ἡ ἔφεση γιὰ μιὰν ἀκώλυτη ἐπικοινωνία μὲ τὴ Δ. Εὐρώπη, ἰδιαίτερα στοὺς καλλιτέχνες, ποὺ τόσα χρόνια τὴν εἶχαν στερηθεῖ. Ὅσοι δὲ μποροῦσαν νὰ ταξιδέψουν πρὸς τὰ κεῖ, κατάφυγαν μὲ δίψα στὰ βιβλία καὶ στ' ἄλλα μέσα διάδοσης τῆς τέχνης. Ἔχοντας ἐξαντλήσει μέσα στὸ στεγανὸ χῶρο τῆς κατοχῆς ὅλους τοὺς ἐγχώριους πόρους, ἦταν ἀπόλυτα φυσικὸ νὰ προσβλέπουν πάλι πρὸς τὴν Εὐρώπη μὲ τὴν ἀνάγκη τῆς ἐνημέρωσης, τῆς ἐπικοινωνίας, τῆς γόνιμης ἀνταλλαγῆς.

Σύντομα ὅμως μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση οἱ πολιτικο-κοινωνικὲς συνθῆκες στὸν τόπο ἔδειξαν πὼς θὰ ἦταν πολὺ δύσκολο, ἂν ὄχι ἀδύνατο, νὰ πραγματοποιηθεῖ αὐτὸ τὸ aggiornamento μὲ ἐκκίνηση καὶ ἐπιστροφὴ στὸν φυσιολογικὸ χῶρο τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, τὸν ἑλλαδικό.

Ἔτσι ἄρχισε τὸ 1945 ἡ μεγάλη ἔξοδος τῶν νεώτερων (25-30 χρονῶν) Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν καὶ διανοουμένων πρὸς τὴ Δ. Εὐρώπη, στὴν ἀρχὴ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ πρὸς τὸ Παρίσι.

Οἱ μεγαλύτεροι (35-60 χρονῶν) καὶ μερικοὶ ποὺ εἶχανε δουλέψει προπολεμικὰ στὸ Παρίσι ἔμειναν στὴν Ἑλλάδα. Μετὰ τὴν ταλαιπωρία τῆς κατοχῆς δὲν εἶχανε τὴ δύναμη ἢ τὴ διάθεση νὰ ζήσουν τὴ σκληρὴ φοιτητικὴ ζωὴ τοῦ μεταπολεμικοῦ Παρισιοῦ. Φρόντισαν ὅμως ν' ἀποκαταστήσουν τὸ ταχύτερο τὸν ἀναγκαῖο διάλογο μὲ τὸ ἑλληνικὸ κοινό. Ἔτσι δόθηκε ἡ εὐκαιρία στὸ κοινὸ ν' ἀνακαλύψει τὸ 1946 τὸ ἔργο τοῦ Κανέλλη (* 1910), τοῦ Βασιλείου (* 1902), τοῦ Ἀστεριάδη (* 1898) καὶ προπαντὸς τοῦ Καπράλου καὶ τοῦ Χατζηκυριάκου-Γκίκα, τὸ 1947 τὸ ἔργο τοῦ Μόραλη (* 1916) καὶ τοῦ Τσαρούχη (σὰ σκηνογράφου), τὸ 1948 τὸ ἔργο τοῦ Ζογγολόπουλου, τοῦ Ἀπάρτη καὶ τοῦ Νικολάου (* 1909), τὸ 1949 τὸ ἔργο τοῦ Γουναρόπουλου (* 1890) καὶ προπαντὸς τοῦ Διαμαντόπουλου καὶ τοῦ Μπουζιάνη (1885-1959). Στὴν ἴδια περίοδο ἀποκαλύφθηκε τὸ 1947 ὁ Θεόφιλος (1868; - 1934) καὶ στὴν Πανελλήνια Ἔκθεση τοῦ 1948 ὁ Χαλεπᾶς. Γιὰ ἀρκετοὺς ἡ Πανελλήνια τούτη (Νοέμ. -

at the time.

So the year 1945 marked the beginning of a large exodus of young (aged 25 to 30) Greek artists and intellectuals towards Western Europe, with Paris as the initial and foremost centre of attraction.

The older ones (aged 35 to 60) stayed behind. It was then that the public was afforded the opportunity to discover the works of Kanellis, Vassiliou, Asteriadis, Kapralos, Hadjikyriakos-Ghika, Moralis, Tsarouchis, Zongolopoulos, Apartis, Nikolaou, Gounaropoulos, Diamantopoulos, Bouzianis, Theofilos and Halepas. For others the first post-war Panhellenic exhibition was the occasion for their first public appearance (Arlioti, Spyropoulos, Mavroidis, Mela-Constantinidi, Mylona, Antypa, Xenakis).

In 1949, twenty-five artists belonging to the *Armos* group organised an exhibition at the Zappeion, which had quite a strong impact both on the audience and among the artists. It is remarkable that artists who were known before the war were rediscovered by a much larger public around this time; never before had exhibitions drawn so much attention as did the ones held in the few, sometimes improvised, galleries of post-war Athens between 1945 and 1950, the time of growing restlessness and questioning around art. These exhibitions were landmarks both for the artists themselves and for Greek art in general. . . In 1950 Greek art remained purely figurative and anthropocentric. Every artistic creation was set within the framework of fidelity of the appearance of man and the surrounding objects. In other words, it was a realism in danger of ending in cold naturalism. Greek art in 1950 was saved by the "painterliness" of realism in the work of Tsarouchis and Diamantopoulos and by the expressionism in the work of Bouzianis. Next to these artists who rank highest, each in his own approach, stand several other artists who like Hadjikyriakos-Ghika or Kapralos did not hesitate to reorganise or modulate the form by reshaping or distorting its structure, while retaining a marked "painterliness" (or "sculptorliness") in their work. In 1950, even the accomplished and well informed artists in Greece failed to display the will to escape from or deny the apparent object. But it was precisely this will which, two decades earlier in Western Europe, had led to a new phase in art: abstraction.

. . . . . .

Papaloukas, Mitarakis, Frantziskakis, Asteriadis, Vassiliou, Vourloumis, Manoussakis, Lagana and Marangopoulou produced high quality works which, though not devoid of distinctive personal character, can be readily placed under the umbrella of post-Impressionism. A deviation towards a more "Greek" style is discernible in the work of Asteriadis and Vassiliou, who were probably influenced by their personal involvement with the painting of icons and religious frescoes in the Byzantine style. They all worked and lived in their own separate worlds. Out of contact even with fellow artists who had espoused the same technique, they set up no "trend," nor did they win any disciples to form a "school." The development of art in Greece remained a matter of isolated individual efforts. The artist's individual contribution played a more important role than the trends set up by

4. Α.Γ. Ξύδης. «Ἡ ἑλληνικὴ γλυπτικὴ στὸ 20ὸ Αἰῶνα», *Δελτίο Ἐπιστημονικοῦ καὶ Φιλολογικοῦ Συλλόγου Ἀμμοχώστου*, 1967, σσ. 91-109.

Δεκ. 1948), ἡ πρώτη μεταπολεμικὴ καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς λιγότερο κακές, σήμανε τὴν πρώτη τους δημόσια ἐμφάνιση ('Αρλιώτη, Σπυρόπουλος * 1912, Μαυροΐδης * 1913, Μελᾶ - Κωνσταντινίδη * 1923, Μυλωνᾶ * 1923, Ξενάκης * 1924, 'Αντύπα), ἐνῶ οἱ Τέτσης καὶ Γεωργιάδης, γεννημένοι τὸ 1925, ποὺ ἐπίσης μετεῖχαν στὴν Πανελλήνια, εἶχαν πρωτοεμφανιστεῖ μαζὶ λίγο νωρίτερα τὴν ἴδια χρονιά.

Στὸ τέλος τοῦ 1949 (10 Δεκ. - 25 'Ιαν. 1950) ἡ νεοσύστατη ὁμάδα *'Αρμὸς* ποὺ συγκέντρωνε 25 καλλιτέχνες, ἀπὸ τοὺς ὁποίους οἱ 13 κάτω τῶν 26 ἐτῶν, μὲ μόνο κοινὸ γνώρισμα τὴ ζωντάνια τοῦ ἔργου τους, ὀργάνωσε στὸ Ζάππειο μιὰν ἔκθεση ποὺ ἔκανε ἐντύπωση. 'Εμφάνισε πολλοὺς ἀπὸ τοὺς νεώτερους ποὺ ἀναφέρθηκαν κιόλας, μὲ τὴν προσθήκη τῆς 'Αγλ. Λυμπεράκη (* 1923), τοῦ 'Αργυράκη (* 1920) καί, ἀπὸ παλαιότερους, τοῦ Λουκόπουλου, τοῦ Βουρλούμη (* 1910) καὶ τοῦ Μανουσάκη (* 1914) ποὺ εἶχαν ἐκθέσει ἐλάχιστα ἔργα στὴν Πανελλήνια ποὺ προηγήθηκε.

Εἶναι χαρακτηριστικὸ τῆς ἰδιοτυπίας τῆς ἑλληνικῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς πὼς ἐνῶ οἱ παλαιότεροι ἐξέθεταν καὶ ἦτανε γνωστοὶ καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο, τὸ ἔργο τους δὲν εἶχε προσεχτεῖ τόσο (ἴσως γιατὶ τὸ κοινὸ ἦταν πολὺ περιορισμένο, τὸ ἀγοραστικὸ ἐνδιαφέρον πολὺ στενό, ἡ κριτικὴ σχεδὸν ἀνύπαρκτη) ὅσο προσέχτηκε στὶς λίγες αὐτὲς ἐκθέσεις ποὺ ἔγιναν στὶς ἐλάχιστες καὶ μερικὲς αὐτοσχέδιες γκαλερὶ τῆς μετακατοχικῆς 'Αθήνας, ἀνάμεσα 1945 καὶ 1950, ὅταν οἱ ἀνησυχίες καὶ οἱ ζυμώσεις γύρω ἀπὸ τὴν τέχνη ἐντείνονταν.

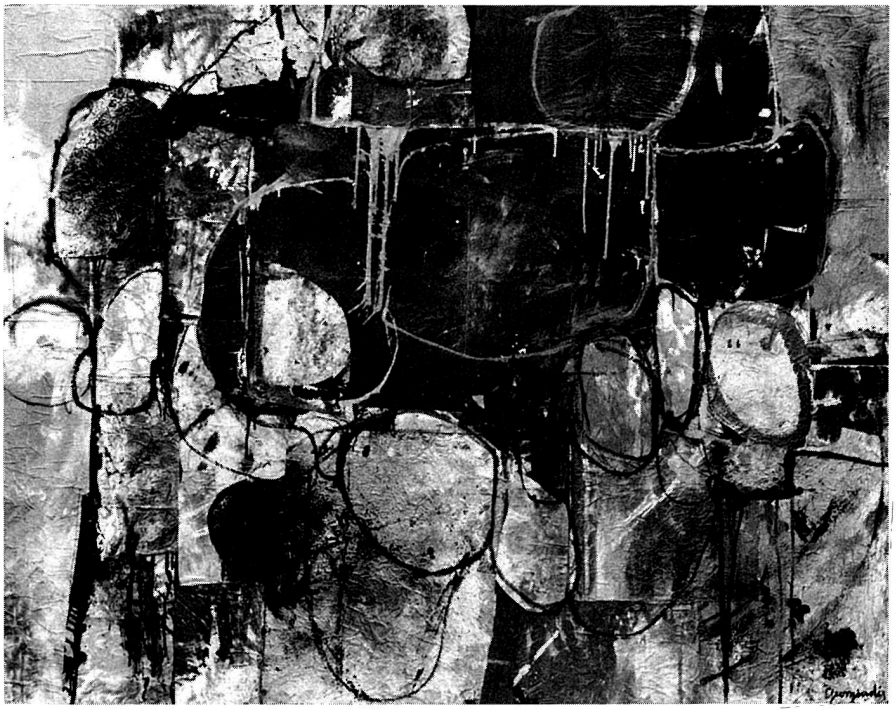
Οἱ ἐκθέσεις αὐτὲς ὑπῆρξαν σταθμοί, ὅλες γιὰ τοὺς ἴδιους τοὺς καλλιτέχνες ποὺ εἶχαν ἀπόσχει ἀπὸ κάθε δημόσια ἐμφάνιση στὰ χρόνια τῆς κατοχῆς, ἀρκετὲς καὶ γιὰ τὸ κοινό. Μερικοὶ δὲν ἐκθέσανε ξανὰ ἀπὸ τότε, ἄλλοι ἐκθέσανε χωρὶς νὰ δείξουν καμιὰν ἀνανέωση, ἄλλοι στράφηκαν πρὸς τὴν ἀφηρημένη τέχνη ὅπου μερικοὶ βρῆκαν τὸν ἑαυτό τους, οἱ νεώτεροι τέλος ἐξακολούθησαν ν' ἀναπτύσσουν τὴν ἰδιοφυΐα τους. 'Απὸ τούτους ὁ Ξενάκης, ὁ Γεωργιάδης, ἡ Λυμπεράκη, ἡ 'Αντύπα, ἡ Μυλωνᾶ, γρήγορα προτίμησαν ν' ἀκολουθήσουν τοὺς ὁμότεχνούς τους πρὸς τὴ Δύση, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἐξαφανιστοῦν ἀρκετὰ χρόνια ἀπὸ τὸ ἑλλαδικὸ καλλιτεχνικὸ προσκήνιο.

Τὸ 1950 ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἔμενε τέχνη καθαρὰ παραστατικὴ (figurative), καὶ εἰδικότερα ἀνθρωποκεντρική, κυριαρχημένη δηλαδὴ ἀπὸ τὴ βασικὴ ἐπιδίωξη τῆς ἀπόδοσης (ἔκφρασης) τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς μὲ τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ ἀκρίβεια, καθὼς καὶ τοῦ φαινόμενου κόσμου ποὺ τὴν περιβάλλει, ὅπως ὑποπίπτει στὴν ἀντίληψη τοῦ κάθε καλλιτέχνη.

'Η ἐπιδίωξη αὐτὴ ἱκανοποιεῖται εἴτε μὲ τὴν αἰσθησιακὴ ἔκφραση τῆς μορφῆς μὲ τὸ χρῶμα, ἀποτυπώνοντας δηλαδὴ τὴν ἐντύπωση ποὺ κάνουν τ' ἀντικείμενα πάνω στὶς αἰσθήσεις τοῦ καλλιτέχνη, εἴτε μὲ τὴ συναισθηματικὴ ἔκφραση τῆς μορφῆς ποὺ φτάνει ὡς τὴν παραμόρφωση, ἢ καὶ τὴ διάλυσή της, ἀποδίδοντας οὐσιαστικὰ ὄχι πιὰ τὸ ἀντικείμενο καθαυτό, ἀλλὰ τὶς θυμικὲς ἀντιδράσεις τοῦ ὑποκειμένου - καλλιτέχνη πρὸς τὸ ἀντικείμενο. "Ολα γίνονταν μέσα σ' ἕνα πλαίσιο πιστότητας πρὸς τὴν ὄψη ἀνθρώπων καὶ πραγμάτων, μ' ἄλλα λόγια ἑνὸς ρεαλισμοῦ ποὺ κινδύνευε νὰ καταλήξει σὲ ψυχρὸ νατουραλισμὸ ἢ σὲ πεζές, φιλολογικὲς ἢ μουσειακὲς ἀποδόσεις, ἀπὸ τὶς ὁποῖες θὰ ἔλειπε κάθε ποίηση, ἀφοῦ τὸ στοιχεῖο τῆς ποίησης στὶς εἰκαστικὲς τέχνες τὸ ἐξασφαλίζει ἡ ζωγραφικότητα (ἢ ἡ γλυπτικότητα) τοῦ ἔργου καὶ ὄχι ἡ γραφικότητα. 'Η ἑλληνικὴ τέχνη τοῦ 1950 σώζεται ἀπὸ τὴ ζωγραφικότητα τοῦ ρεαλισμοῦ στὸ ἔργο τοῦ Τσαρούχη ἢ τοῦ Διαμαντόπουλου, τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ στὸ ἔργο τοῦ Μπουζιάνη. 'Ανάμεσα στὰ ἔργα αὐτὰ ποὺ κατέχουν τὶς ἀκραῖες ποιοτικὲς θέσεις στὸ εἶδος τους κλιμακώνονται ἔργα ὅπως τοῦ Γκίκα ἢ τοῦ Καπράλου ποὺ ἐνῶ διατηροῦν μιὰν ἔντονη ζωγραφικότητα (ἢ γλυπτικότητα) δὲ διστάζουν νὰ ὀργανώσουν ἢ νὰ παραλλάξουν τὴ μορφὴ δια/παρα/μορφώνοντας τὴ δομή της. Δὲν ἐκδηλώνεται στὴν 'Ελλάδα, τὸ 1950, ἀκόμα καὶ σ' αὐτοὺς τοὺς ἀξιόλογους καὶ ἐνήμερους καλλιτέχνες, ἡ διάθεση τῆς φυγῆς ἀπὸ τὸ φαινόμενο ἀντικείμενο ἢ τῆς ἄρνησής του, ποὺ στὴ Δ΄ Εὐρώπη εἶχε ὁδηγήσει, ἀπὸ δυὸ δεκαετίες κιόλας, σὲ μιὰ καινούργια φάση τῆς τέχνης, στὴν ἀφαίρεση.

'Εξάλλου συνεχίζεται ὡς τὸ 1950 ἡ ἀνυ-

1

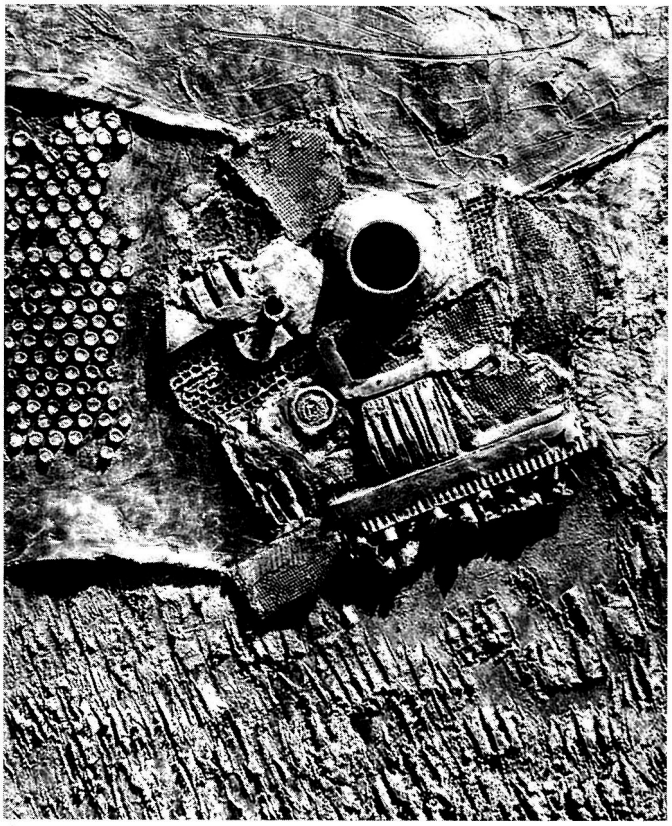


1.
Νικ. Γεωργιάδης: Χωρὶς τίτλο, 1961 (κολὰζ χαρτί-λάδι).
2.
Βαλ. Καλούτσης: «Διαστημικό», 1965 (διάφορες ὕλες), 73Χ100 ἑκ.
3.
Γ. Μαυροΐδης: «Τὸ ζευγάρι», 1963 (λάδι), 89Χ73 ἑκ.
4.
Κ. Κουλεντιανός: Γλυπτὸ στὴν Τεχνικὴ Σχολή, 1961. Σαλόν, Προβιγκία.
5.
Γερ. Σκλάβος: «'Επανάσταση», 1960 (τσιμέντο). Καστελαράς, Προβιγκία.

1.
Nic. Georgiadis: Untitled, 1961 (collage, paper-oil).
2.
Val. Caloutsis: «Spatial», 1965 (various materials), 73 X 100 cm.
3.
G. Mavroidis: «The couple», 1963 (oil), 89 X 73 cm.
4.
C. Coulentianos: Sculpture, Technical School, 1961. Salon, Provence.
5.
Ger. Sklavos: «Revolution», 1960 (cement). Castellaras, Provence.

a combined effort. Perhaps this is the main reason why art advanced so slowly in our country.

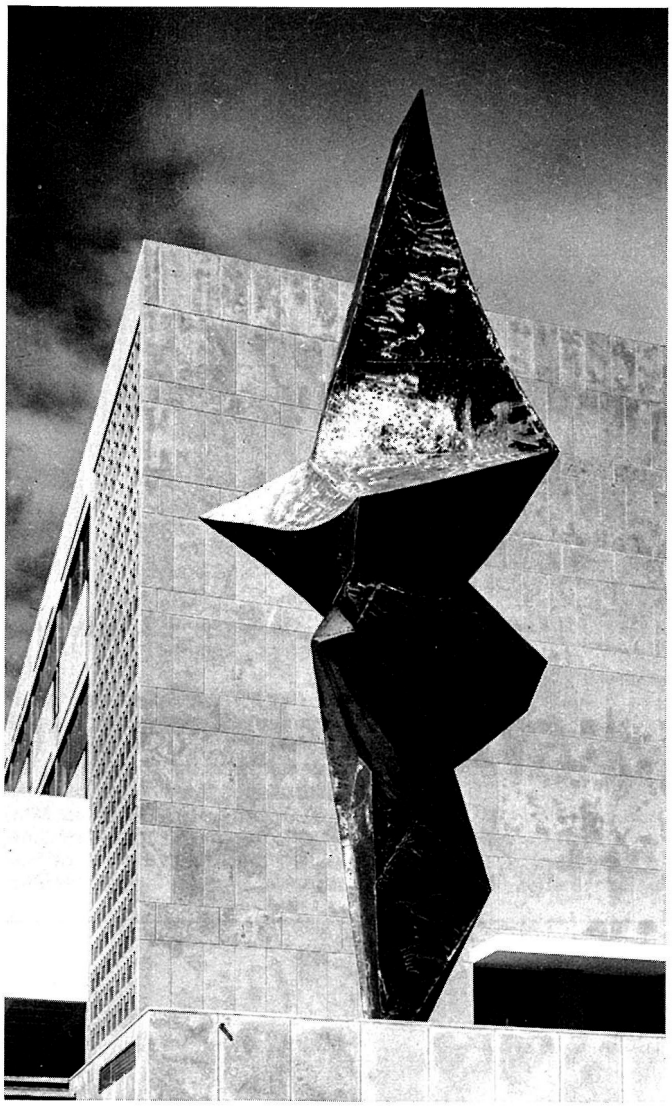
Another inhibiting factor in those years might have been the artists' and, to some extent, the public's and the critics' preoccupation with the question of "Greekness" in art. As time passed, this led to an almost permanent inability for clear thinking. The problem was resolved by Diamantopoulos and Tsarouchis, who gave it its most "painterly" and therefore most purely artistic solution. Others tried genre-painting, the picturesque and the narrative, and naturally met with a faster and more widespread response from a highly emotional public corroded by sentimentalism. A plain wooden chair in front of a sea-scape, a garland of small white-and-blue flags hanging around a village church, some snow-white clothes hung up to dry in a poor neighbourhood, and some scarlet geraniums livening up a white-washed yard: these were scenes that played equally well on the emotions as did the reminiscences of thyme, sweet basil and "retsina wine" evoked by the songs of old Athens. A large area of Greek art was abandoned to the picturesque, which had been confused with the "painterly." But this led to further confusion on the question of "Greekness." Few were able to avoid it and keep their eyes open to the truth: that we can only call Greek that which springs naturally from the soul and the roots of a trully Greek artist and is transubstantiated, not merely transcribed into a painting or a sculpture. It is in this sense that Diamantopoulos, Tsarouchis, Halepas and Theofilos are "Greek." Not because of the subjects they chose to treat, but because they managed to reach the roots which nourish real artists like their anonymous fellow artists of Pompeii, Fayum and Byzantium, and they created, not literary pieces, narratives or museum pieces, but simply: art. . . . . Perhaps the most significant contribution

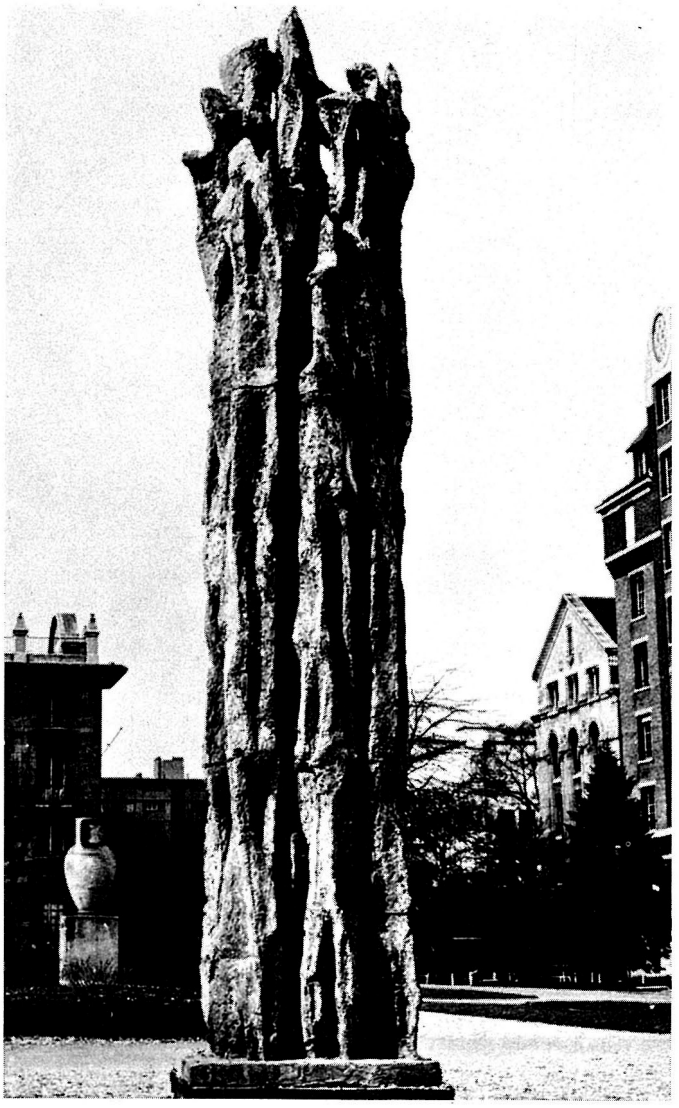


2
4



3
5





παρξία ὁποιασδήποτε τάσης ἢ σχολῆς. Ὅμως τὰ ὀνόματα τῶν νεώτερων ποὺ παρατέθηκαν καὶ μιὰ «γνώση» ποὺ δὲν εἶναι ὁλότελα «στερνή» στηρίζουν δυὸ διαπιστώσεις:

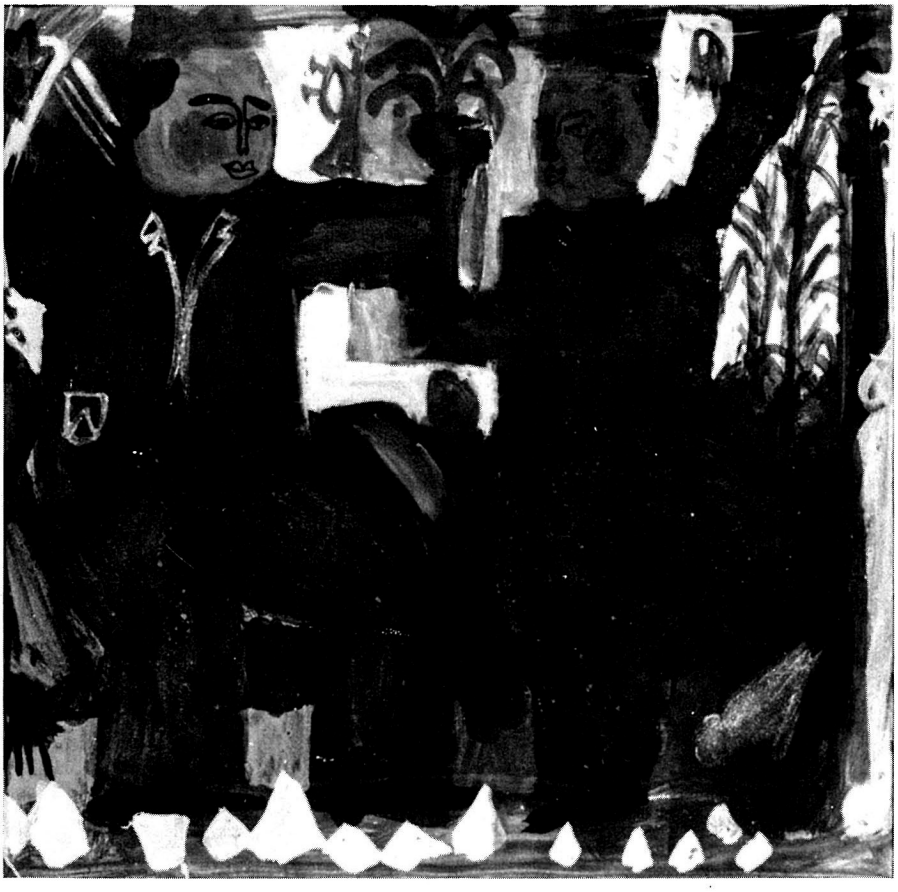
α) Πὼς πάνω ἀπὸ τὴν Α.Σ.Κ.Τ., ποὺ μόνο τὸ 1947 εἶχε ἀρχίσει ν' ἀνανεώνεται μὲ τὴν ἐκλογὴ τοῦ Μόραλη σὰν καθηγητὴ καὶ στὴν ὁποία φοιτοῦσαν στὸ μεταξὺ ὅλοι σχεδὸν οἱ νεώτεροι, ἴσχυσε σὰ δύναμη, διαμορφωτικὴ τῆς ἑλληνικῆς τέχνης ἡ ἰδιωτική, ἀνεπίσημη διδασκαλία ποὺ δαψίλευαν ὁ Τσαρούχης στοὺς ζωγράφους καὶ ὁ Ἀπάρτης στοὺς γλύπτες (5).

β) Πὼς αὐτοὶ ἀκριβῶς οἱ νεώτεροι θ' ἀποβοῦν φορεῖς τῆς δυναμικὰ ἐξελισσόμενης ἑλληνικῆς τέχνης στὶς ἐρχόμενες δυὸ δεκαετίες.

Παράπλευρα στοὺς δασκάλους αὐτοὺς ὁ Παπαλουκᾶς (1892-1957), ὁ Μηταράκης (1898-1962), ὁ Φραντζισκάκης (1908-58), ὁ Ἀστεριάδης (* 1898), ὁ Βασιλείου, ὁ Βουρλούμης, ὁ Μανουσάκης, ἡ Λαγάνα (* 1915), ἡ Μαραγκοπούλου, καὶ δυὸ τρεῖς ἄλλοι θὰ συνεχίσουν τὴν παραγωγὴ ἔργων ὑψηλῆς ποιότητας πού, δίχως νὰ στεροῦνται προσωπικότητα, ἐντάσσονται εὔκολα στὴ διεθνῆ χορεία τοῦ μετα - ἰμπρεσιονισμοῦ, μὲ παρέκκλιση πρὸς τὸ «ἑλληνικότερο» τοῦ Ἀστεριάδη καὶ τοῦ Βασιλείου, ἐπηρεασμένων πιθανῶς ἀπὸ τὴ θητεία τους στὴ βυζαντινὴ ἁγιογραφία. Γιὰ τὸν δεύτερο ἐξάλλου, ἡ ἐκζήτηση ἑνὸς γραφικότερου, ἀφελέστερου ὕφους θὰ ξεκινᾶ ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία τῶν ξυλογραφιῶν του τῆς κατοχῆς, ποὺ εἶχανε τόσο σωστὰ πιάσει τὸν σφυγμὸ τοῦ ἀγωνιζόμενου λαοῦ. Τοῦ Μανουσάκη, τοῦ Βουρλούμη καὶ τῆς Λαγάνα τὸ ἔργο δείχνει ἀλλιώτικο ρίζωμα στὸν τόπο καὶ στὴν ἐποχή τους, μὲ τὴ σεμνή, εἰλικρινῆ κι εὐαίσθητη, δίχως γραφικότητες, ἀπόδοση σκηνῶν, ἀνθρώπων καὶ τόπων τῆς ἑλληνικῆς καθημερινῆς ζωῆς, μὲ ἁπλότητα ὄχι τεχνητὰ καλλιεργημένη. Ὅλοι δουλεύουν καὶ ζοῦν ὁ καθένας σ' ἕναν κόσμο δικό του, γι' αὐτὸ τὸ ἔργο τους δὲν ἔχει οὔτε ἐπαφὴ μ' ἐκεῖνο τῶν ἄλλων ὁμοτέχνων τους, ὥστε νὰ συνδυαστεῖ σὲ μιὰ «τάση», οὔτε ἐπιγόνους, ὥστε νὰ δημιουργήσει «σχολή».

Ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης στὴν Ἑλλάδα παραμένει ὑπόθεση ἀτομικῶν ἀπομονωμένων προσπαθειῶν. Ἡ προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη παίζει ρόλο σημαντικότερο ἀπὸ τὸν χαρακτήρα τῆς συνδυασμένης προσπάθειας μιᾶς ὁμάδας. Ἴσως κι αὐτὸ νὰ εἶναι ὁ λόγος ποὺ ἡ τέχνη προχωρεῖ τόσο ἀργὰ στὸν τόπο μας.

Ἴσως νὰ συντέλεσε, τὰ χρόνια ἐκεῖνα, καὶ ἡ ἀπασχόληση τῶν καλλιτεχνῶν, καὶ ὡς ἕνα βαθμὸ κοινοῦ καὶ κριτικῶν, μὲ τὸ θέμα τῆς «ἑλληνικότητας» στὴν τέχνη. Γενικότερα βέβαια, τὸ θέμα τοῦ τί εἶναι «Ἑλληνισμός» καὶ «ἑλληνικό» ἀπασχολοῦσε ὁλάκερο τὸν ἑλληνικὸ λαὸ πνευματικά, κοινωνικά, πολιτικά, σ' ἕναν παροξυσμὸ «ἑλληνοφροσύνης», πού, ὅσο καὶ φυσιολογικὸς νὰ ἦταν ἀμέσως μετὰ ἕναν τραγικὸ ἐμφύλιο πόλεμο, εἶχε καταντήσει, ὅσο περνοῦσε ὁ καιρός, παθολογικὰ χρόνιο θόλωμα τῆς σκέψης. Γιὰ τὴν τέχνη τὸ πρόβλημα εἶχε τεθεῖ, ὅπως εἴδαμε, ἀρκετὰ πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο, σὲ χρόνια σχετικὰ νηφαλιότερα, ἀπὸ κορυφὲς τῆς τέχνης καὶ τῆς διανόησης τοῦ τόπου. Ὁ Διαμαντόπουλος κι ὁ Τσαρούχης τοῦ δώσανε τὴν πιὸ ζωγραφική του λύση, δηλαδὴ τὴν πιὸ ἀνόθευτα καλλιτεχνική. Ἴσως ἡ ὄψη αὐτὴ τοῦ ἔργου τους



Ἀλ. Φασιανός: «Σύνθεση μὲ δυὸ στρατιωτικούς», 1958 (αὐγό).

Al. Fassianos: "Composition with two soldiers", 1958 (egg-tempera).

in the 1950s was the clarification of the confusion about what is or is not "Greek" in the visual arts.

The same decade was marked by a profusion of art exhibitions, a multiplication of art critics, the appearance of magazines focusing exclusively on the visual arts, and a growing interest of the public, both as a spectator and as a consumer of art.

And yet, the 1950s appear to be a period of extremely slow or non-existent progress in Greek art, and therefore of a further widening of the gap separating it from art in the rest of Europe. While those who went abroad shared with their fellow artists in Paris and London the search for new means of expression and sometimes made a substantial contribution to the evolution of art, those who became established in Greece appeared to be - with few exceptions - comfortably seated upon their own achievements, satisfied with the solutions they believed they had found.

At that time, Spyropoulos, Pentzikis, Mavroidis and Sikeliotis held their first one-man shows. At the Athens School of Fine Arts new professors were appointed: Mo-

5. Στὶς ἀνεπίσημες αὐτὲς μονομελεῖς σχολὲς διαμορφώθηκε τὸ ταλέντο ζωγράφων σὰν τὸν Ξενάκη, τὸν Γεωργιάδη, γλυπτῶν σὰν τὸν Κλουβάτο καὶ τὴν Κωνσταντινίδη. Καὶ ὁ Γκίκας στὸ Πολυτεχνεῖο, μὲ τὶς ζυγισμένες καὶ σοφές του ἀναπτύξεις γιὰ τὴν τέχνη ὅλων τῶν ἐποχῶν καὶ ὅλων τῶν τόπων, μόρφωσε ἀρχιτέκτονες σὰν τὸν Φατοῦρο, ποὺ ἐπιδόθηκαν γόνιμα γιὰ μιὰ περίοδο στὴ ζωγραφική, ἢ ποὺ ἔχουνε τὴ ζωγραφικὴ κύριο ἢ καὶ ἀποκλειστικὸ μέλημά τους, ὅπως ὁ Ξενάκης, ὁ Γεωργιάδης, ὁ Κέπετζης (* 1939), ὁ Κονταξάκης (* 1935).

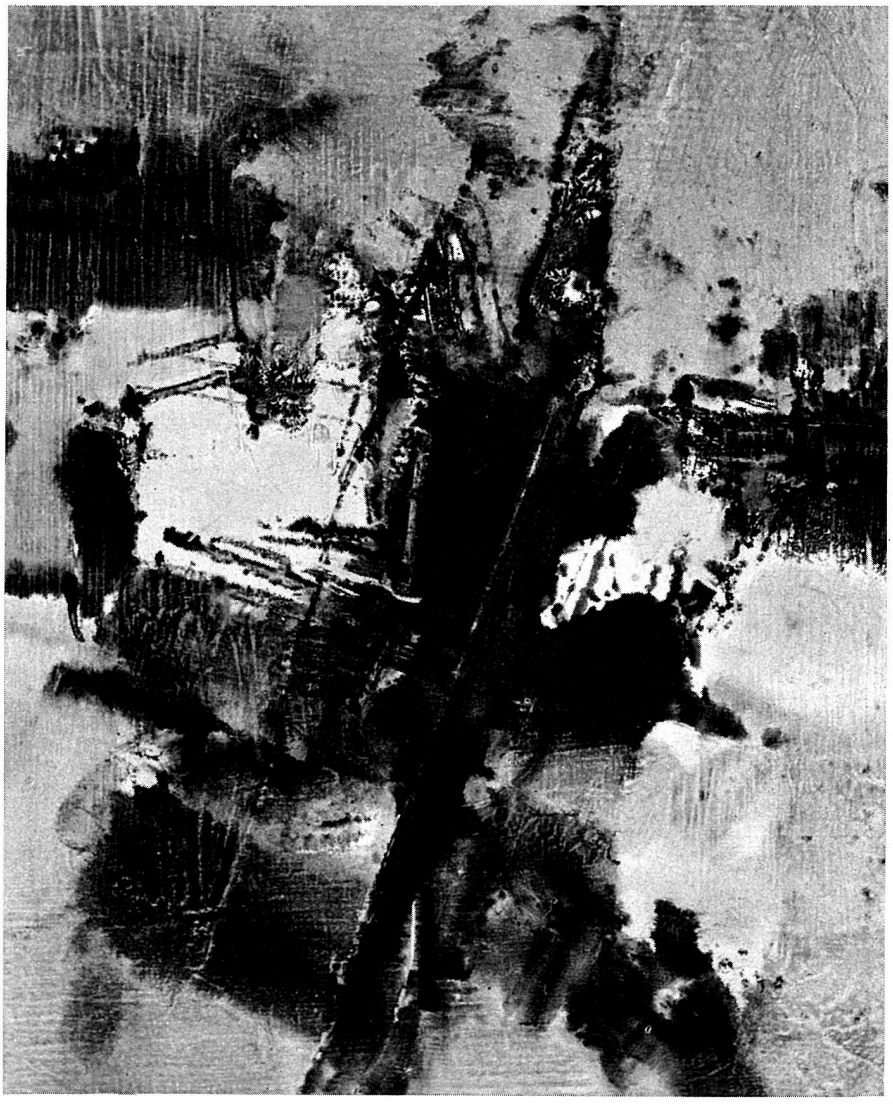
νὰ μὴν ἔγινε ἀμέσως ἀντιληπτὴ στοὺς πολλούς, πὼς ἀποτελοῦσε δηλαδὴ τὴν πληρέστερη, τελεσίδικη ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα: τὶ εἶναι «ἑλληνικὸ» στὴν τέχνη, καὶ πῶς, ὅταν ἔχεις τὴν ἰδιοφυΐα, μπορεῖς νὰ κάνεις τὸ «ἑλληνικὸ» (ἂν ἐνδιαφέρεσαι θέβαια νὰ τὸ κατασκευάζεις «ἐν ψυχρῶ», μετὰ τὸ ἔργο αὐτῶν τῶν δυό). Ἄλλοι δοκίμασαν τὴν ἠθογραφία, τὴ γραφικότητα, τὸ ἀνέκδοτο καί, φυσικά, βρῆκαν ταχύτερη κι εὐρύτερη ἀπήχηση στὸ εὐσυγκίνητο καὶ συναισθηματικὰ διαβρωμένο κοινό. Γιὰ τοῦτο, μιὰ καρέκλα καφενείου στημένη μπρὸς σ' ἕνα τοπίο θαλασσινό, μιὰ γκιρλάντα γαλανόλευκες σημαιοῦλες κρεμασμένες γύρω ἀπὸ μιὰν ἐκκλησία χωριοῦ, κάτι γωνιὲς σὲ ἀπόμακρες φτωχικὲς συνοικίες μὲ κάταspρη μπουγάδα καὶ κατακόκκινα γεράνια στὶς ἀσβεστωμένες αὐλές, λειτουργοῦσαν ἐξίσου αἰσθηματικὰ μὲ τὴν ἀναπόληση τοῦ θυμαριοῦ, τοῦ βασιλικοῦ καὶ τῆς ρετσίνας στὰ τραγούδια τῆς παλαιᾶς Ἀθήνας. Μιὰ μεγάλη ἔκταση τῆς ἑλληνικῆς τέχνης εἶχε παραδοθεῖ στὴ γραφικότητα, ποὺ εἶχε συγχυσθεῖ μὲ τὴ ζωγραφικότητα. Γρήγορα τὰ θέματα αὐτὰ κι ἄλλα ἀνάλογα, ἀπὸ τὰ πινέλα καὶ τὶς τέμπερες ἐμπείρων καλλιτεχνῶν ποὺ τὰ ἐκμεταλλεύθηκαν ὡς τὸν κορεσμό, πέρασαν στὰ χέρια τῶν θιοτεχνῶν τῶν τουριστικῶν εἰδῶν «Greek art», ὅπου κάνουν καὶ σήμερα χρυσὲς δουλειές. Ἔτσι ὅμως γεννήθηκε μιὰ καινούργια σύγχυση πάνω στὴν «ἑλληνικότητα» ποὺ ἐλάχιστοι μπόρεσαν νὰ τὴν ἀποφύγουν καὶ νὰ κρατήσουν τὰ μάτια ἀνοιχτὰ στὴ μιὰν ἀλήθεια: πὼς ἑλληνικὸ εἶναι αὐτὸ ποὺ ἀθίαστα εἶναι πιστὸ στὶς ἑλληνικὲς ρίζες τοῦ δημιουργοῦ του, κι ἔχει μετουσιωθεῖ ὄχι ἁπλῶς μεταγραφεῖ, σὲ ζωγραφικὸ ἢ γλυπτικὸ ἔργο αἰσθητικὰ γνήσιο καὶ ἔγκυρο. «Ἑλληνικοί» εἶναι ὁ Διαμαντόπουλος, ὁ Τσαρούχης, παλαιότερα ὁ Χαλεπᾶς κι ὁ Θεόφιλος, ὄχι γιὰ τὸ θεματολόγιό τους, ἀλλὰ γιατὶ κατόρθωσαν νὰ ξανασυνδεθοῦν μὲ τὶς ρίζες ἀπὸ τὶς ὁποῖες φύτρωσαν, πρὶν ἀπὸ πολλοὺς αἰῶνες, οἱ ἀνώνυμοι ὁμότεχνοί τους τῆς Πομπηΐας, τοῦ Φαγιοὺμ καὶ τοῦ Βυζαντίου, κι ἔφτιαξαν ἀπὸ τοὺς ἴδιους θρεπτικοὺς χυμοὺς τέχνη ὄχι μουσειακή, φιλολογικὴ ἢ ἀνεκδοτολογική, ἀλλὰ ἁπλῶς: τέχνη.

Ὕστερ' ἀπὸ τοὺς τέσσερεις αὐτοὺς «ἀπεφθους» καλλιτέχνες οἱ ρίζες ἄλλαξαν οὐσία, καθὼς ἐμπλουτίσθηκαν μὲ νέους χυμοὺς ποὺ ἐκεῖνοι, μὲ τὴν ἀλχημεία τῆς ὀργανικῆς ἀνάπτυξης καὶ ἄνθησής τους, διοχέτευσαν μὲ τὴ σειρά τους πρὸς αὐτές. Ἔτσι οἱ ἐπόμενοι, ἂν εἶναι συνεπεῖς πρὸς αὐτὲς τὶς ρίζες, θὰ δημιουργήσουν κι αὐτοὶ τέχνη δική τους ποὺ θὰ εἶναι κι αὐτὴ μὲ τὸν τρόπο της, στὴν ὥρα καὶ μέσα στὶς συνθῆκες ὅπου θ' ἀνθίσει, ἑλληνική.

Ἡ σημαντικότερη συμβολὴ τῆς δεκαετίας 1950-59 εἶναι ἴσως τὸ ξεκαθάρισμα αὐτῆς τῆς σύγχυσης γύρω ἀπὸ τὴν «ἑλληνικότητα» στὶς εἰκαστικὲς τέχνες.

Στὴ δεκαετία αὐτὴ ἐξάλλου, πολλαπλασιάζονται οἱ ἐκθέσεις (καὶ οἱ χῶροι ἐκθέσεων), πληθαίνουν οἱ τεχνοκρῖτες, ἐμφανίζονται καὶ περιοδικὰ ἀποκλειστικὰ γιὰ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες (6), κι ἐντείνεται τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ, τόσο γιὰ τὴ θέαση ὅσο καὶ γιὰ τὴν κατανάλωση τῶν ἔργων τέχνης.

Κι ὅμως ἡ δεκαετία ἐμφανίζεται σὰ μιὰ περίοδος θραδύτατης ἂν ὄχι ἀνύπαρκτης ἐξέλιξης τῆς τέχνης, καὶ συνεπῶς εὕρυνσης τοῦ χάσματος τοῦ χρονικοῦ καὶ τοῦ



Γιάννης Σπυρόπουλος: «Παραλλαγὴ ἀρ. 43», 1960 (λάδι), 40Χ50 ἑκ.

Yannis Spyropoulos: "Variation No. 43", 1960 (oil), 40×50 cm.

ralis was followed first by the sculptor Pappas and then by Papaloukas and Mavroidis. But during that period few new painters worth mentioning did emerge; and neither they nor their contemporaries who went abroad made any considerable contribution in the development of Greek art. Nevertheless, in the generally anaemic environment of the 1950s there were

6. Χρήσιμα στοιχεῖα γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ ἀντλεῖ κανεὶς ἀπὸ τὸ ἄρθρο τοῦ Ν. Θ. Ζία: «Τὰ περιοδικὰ τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν», *Νέα Ἑστία*, τ. 845, 1962 καὶ ἀνάτυπο, ποὺ καλύπτει τὴν περίοδο 1900 - 62. Ἀργότερα, ἀπὸ τὰ δύο μεταπολεμικὰ περιοδικὰ ποὺ ἀσχολήθηκαν ἀποκλειστικὰ μὲ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες, οἱ *Νέες Μορφὲς* διέκοψαν τὴν ἔκδοσή τους τὸ 1963 καὶ ὁ *Ζυγὸς* τὸ 1966. Ἀπὸ τὰ «λογοτεχνικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ περιοδικὰ» τὸ *Τετράδιο* διέκοψε τὴν ἔκδοσή του τὸ 1947, ἡ *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* τὸ 1967. Ἡ *Ἀρχιτεκτονικὴ* ξεκίνησε τὸ 1963 μὲ σωστὴ ἐκτίμηση τῆς σημασίας τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν πλάϊ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἀφιέρωσε σ' αὐτὲς πολλὲς σελίδες της. Ἀπὸ τὸ 1965 ὅμως καὶ ἔπειτα ἔχασε τὸ ἐνδιαφέρον της. Μετά, ἂν ἐξαιρέσει κανεὶς τὰ λίγα καὶ μέτρια φύλλα τοῦ περιοδικοῦ *Δημιουργίες* ποὺ θγῆκαν 1969-70, δὲν ὑπάρχει περιοδικὸ εἰδικὸ γιὰ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες.

αἰσθητικοῦ ποὺ τὴ χωρίζει ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκή. Ἐνῶ ὅσοι ξενητεύτηκαν συμμερίζονται τοὺς προβληματισμοὺς τοῦ Παρισιοῦ καὶ τοῦ Λονδίνου, μετέχουν καὶ κάποτε συμβάλλουν οὐσιαστικὰ στὴν ἐξέλιξη τῆς τέχνης, στὴν Ἑλλάδα οἱ «φτασμένοι», ἐκτὸς ἀπὸ λίγες ἐξαιρέσεις (7), δείχνουν «ἐγκατεστημένοι» μέσα στὴν τέχνη τους ὅπως τὴν ἔχουν διαμορφώσει, φαινομενικὰ τουλάχιστο ἱκανοποιημένοι ἀπὸ τὶς λύσεις ποὺ πιστεύουν πὼς ἔχουν δώσει.

Μὲ τὶς πρῶτες ἀτομικὲς ἐκθέσεις τους ἐμφανίζονται τὸ 1950 ὁ Σπυρόπουλος, τὸ 1951 ὁ Πεντζίκης (⋆ 1908), τὸ 1954 ὁ Μαυροΐδης καὶ ὁ Σικελιώτης (⋆ 1917). Στὴν Α.Σ.Κ.Τ. ἡ ἀνανέωση τῶν καθηγητῶν προχωρεῖ: τὸ 1953 διορίζεται καθηγητὴς ὁ γλύπτης Παππᾶς (⋆ 1913), τὸ 1956 ὁ Παπαλουκᾶς (πέθανε τὸ 1957), τὸ 1959 ὁ Μαυροΐδης. Οἱ πρῶτοι ζωγράφοι ποὺ ἔχουν παρακολουθήσει διδασκαλία τοῦ Μόραλη ἀρχίζουν νὰ ἐμφανίζονται μ' ἐκθέσεις. Οἱ ἀξιοπρόσεχτοι δὲν εἶναι πολλοὶ (8). Οὔτε αὐτοί, οὔτε ἀκόμα λιγότερο οἱ ξενητεμένοι συνομήλικοί τους, μποροῦν νὰ συντελέσουν ἀκόμα στὴ διαμόρφωση κι ἐξέλιξη τῆς ἑλληνικῆς τέχνης. Μερικοὶ μόνο θὰ ἐδραιώσουν στὴν ἑπόμενη δεκαετία τὴ γενικότερη σημασία τους, μέσα ὅμως στὸ γενικὰ ὑποτονικὸ κλῖμα τῆς δεκαετίας τούτης ἡ ἐμφάνισή τους ἦταν ἐνθαρρυντική. Ἔδειχνε πὼς κάτι σάλευε μέσα στὸ λίμνασμα.

Αὐτὸ τὸ κάτι ἦταν ἡ ἀμφιβολία ἂν τὰ προβλήματα ἀπόδοσης τῆς μορφῆς εἶχανε λυθεῖ ὁριστικὰ καὶ ἱκανοποιητικὰ μὲ τὶς παραδοσιακὲς μεθόδους, τόσο τὶς ἑλληνικὲς ὅσο καὶ τὶς γενικότερα εὐρωπαϊκές. Οἱ ἑλληνικὲς εἶχανε δώσει ὅ,τι μποροῦσαν. Ὅσο γιὰ τὶς εὐρωπαϊκές, αὐτὲς εἶχαν ἀμφισβητηθεῖ ἀπὸ καιρό, καὶ ἡ δεκαετία 1950-59 ὑπῆρξε περίοδος ὄχι πιὰ δοκιμῆς, ἀλλὰ θριαμβευτικῆς ἐφαρμογῆς τῶν νέων λύσεων ποὺ προηγούμενες γενιὲς εἶχανε κιόλας διερευνήσει. Τὰ δέκα αὐτὰ χρόνια σημαδεύουν τὸ μεσουράνημα τῆς ἀφηρημένης τέχνης.

Γεννημένη τὸ 1910 μὲ τοὺς «Αὐτοσχεδιασμούς» τοῦ Καντίνσκυ, ἡ ἀφηρημένη τέχνη εἶχε ἁπλωθεῖ τὸ 1939 ὡς τὴν Ἀμερικὴ (9). Μετὰ μιὰν ἀνάσχεση κατὰ τὸν πόλεμο, πῆρε ἀπὸ τὸ 1945 νέαν ὥθηση, ἀποχτᾶ καινούργιες διαστάσεις ποὺ καλύπτουν τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν ἐκφάνσεων τῆς τέχνης. Στὴν Ἑλλάδα μποροῦμε νὰ τοποθετήσουμε τὶς πρῶτες δειλὲς ἐμφανίσεις τῆς ἀφηρημένης τέχνης ἀνάμεσα 1950 καὶ 1955. Μὲ τὴ λέξη «ἐμφάνιση» ἐννοῶ τὴν κατὰ κάποιο τρόπο «δημοσίευση» σὲ κύκλο εὐρύτερο ἀπὸ τὸν ἄμεσα γύρω στὸν καλλιτέχνη, ἔργων Ἑλλήνων ζωγράφων καὶ γλυπτῶν, δίχως νὰ παραγνωρίζω τὸ γεγονὸς πὼς τὰ ἔργα αὐτὰ ἦτανε καρποὶ μακροχρόνιας κάποτε ἀναζήτησης στὰ ἐργαστήρια, μακριὰ ἀπὸ τὰ θλέμματα κοινοῦ καὶ κριτικῶν. Τὰ ἔργα πού, μὲ τὴν ἔννοια αὐτή, ἐμφανίστηκαν χρονολογικὰ πρῶτα εἶναι μερικοὶ πίνακες τοῦ Κοντόπουλου



Δ. Καλαμάρας: «Ὁ Καπετὰν Κώττας», (μπροῦντζος), Φλώρινα.

D. Kalamaras: "Captain Kottas" (bronze). Florina.

signs of motion below the stagnant waters. This motion was caused by doubt which was creeping in as to the effectiveness of the Greek and more generally the European traditional methods of expression in art.

. . . . . .

Around 1950 the younger Greek artists who had gone abroad around 1945 started experimenting with the new method of representation: abstract art. Their works were first presented in group exhibitions in France and were shown in Athens two or three years later (Coulentianos, Xenakis).

At about the same time (1954-55) Spyropoulos and Apergis showed their first abstract works. They were followed by Loukopoulos and Zongolopoulos in 1958 and by Arlioti and Lefakis in 1959. Around 1958 some of the most distinguished figurative painters of Greece, viz. Hadjikyriakos-Ghika, Nicolaou and Mavroidis, produced works that were either abstract or tended towards abstraction, thus proving the penetrating force of this new trend. If they soon reverted to a more figurative style,

7. Ἀπέργης, Ἀρλιώτη, Ζογγολόπουλος, Κοντόπουλος, Λουκοπουλος, Μαυροΐδης, Μόραλης, Σπυρόπουλος.

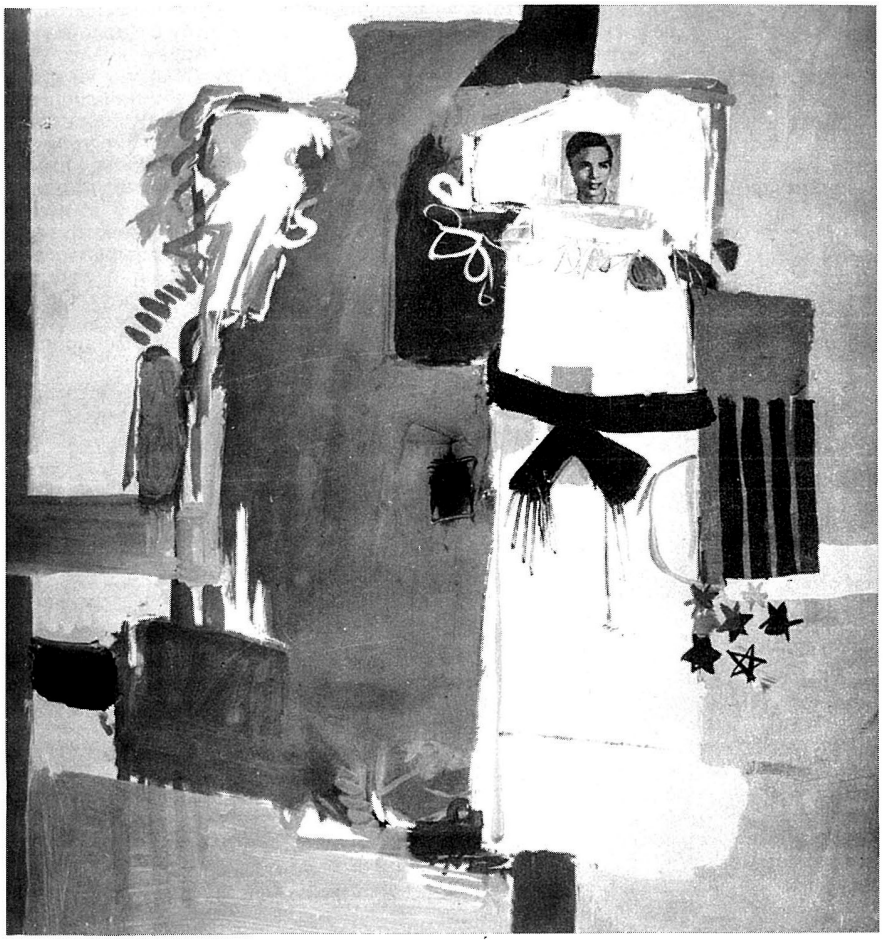
8. Καρᾶς (⋆ 1930) τὸ 1952, Μ. Σπέντζα, Πανιάρας (⋆ 1934) τὸ 1956, Δεκουλάκος (⋆ 1929), Καναγκίνη (⋆ 1933), Μυταρᾶς (⋆ 1934), Φασιανὸς (⋆ 1935) τὸ 1957, Κανιάρης (⋆ 1928) τὸ 1958, Γ. Ἰωάννου (⋆ 1932) τὸ 1959.

9. Α.Γ. Ξύδης. «Ἡ ἀφηρημένη τέχνη στὴν Ἑλλάδα», Ζυγός, Ἰούλιος 1965, σσ. 66-69, 80.

(⋆ 1905) ποὺ παρουσιάσθηκαν τὸ 1950 σὲ μιὰν ἔπαυλη τοῦ Ψυχικοῦ. Ὁ ἰδιωτικὸς περίπου χαρακτήρας τῆς «ἔκθεσης» αὐτῆς δὲ βοήθησε νὰ τὴν προσέξουν εὐρύτερα. Οὐσιαστικὰ πρώτη φορὰ εἶδαν οἱ Ἀθηναῖοι ἀφηρημένα ἔργα τοῦ Κοντόπουλου μερικὰ χρόνια ἀργότερα.

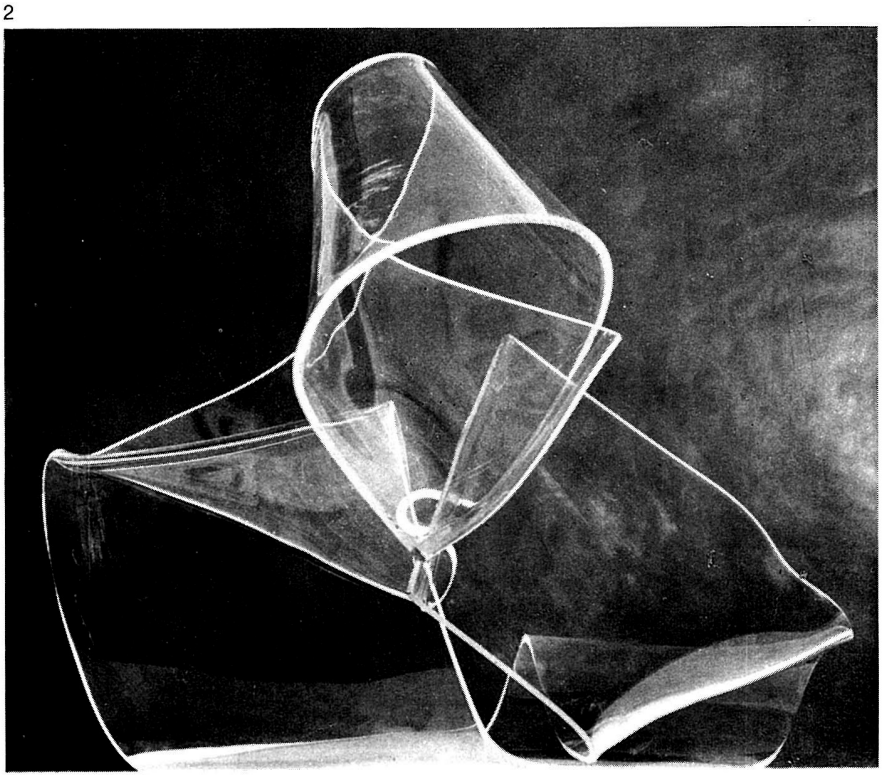
Γύρω στὰ 1950 ἐπίσης οἱ νεώτεροι Ἕλληνες καλλιτέχνες, ποὺ εἶχαν ξενητευτεῖ ἀπὸ τὸ 1945 ἀρχίζουν κι αὐτοὶ νὰ δοκιμάζουν τὸ καινούργιο ἐκφραστικὸ ἰδίωμα καὶ νὰ ἐμφανίζουν τὰ ἔργα τους σὲ ὁμαδικὲς ἐκθέσεις στὴ Γαλλία. Τὰ ἔργα τους αὐτὰ ἔμελλε νὰ τὰ γνωρίσει ἡ Ἀθήνα δυὸ - τρία χρόνια ἀργότερα, τοῦ Κουλεντιανοῦ (⋆ 1918) τὸ 1955, τοῦ Ξενάκη τὸ 1957.

Τὸν ἴδιο περίπου καιρὸ (1954-55) ἐμφανίζονται τὰ πρῶτα ἀφηρημένα ἔργα τοῦ Σπυρόπουλου καὶ τοῦ Ἀπέργη. Τὸ 1958 ἐκθέτουν τὴν πρώτη ἀφηρημένη τους δουλειὰ οἱ Λουκόπουλος καὶ Ζογγολόπουλος, τὸ 1959 οἱ Ἀρλιώτη καὶ Λεφάκης (1906-68). Γύρω ἀπὸ τὸ 1958 μερικοὶ ἀπὸ τοὺς πιὸ διακεκριμένους παραστατικοὺς Ἕλληνες ζωγράφους, ὁ Χατζηκυριάκος Γκίκας, ὁ Νικολάου, ὁ Μαυροΐδης ἔφτιαχαν ἔργα ἀφηρημένα ἢ ποὺ ἔτειναν πρὸς τὴν ἀφαίρεση, σημαδεύοντας ἔτσι κι αὐτοὶ τὴν πρόοδο τῆς διείσδυσης τῆς τέχνης αὐτῆς. Ἂν ἐπιστρέψανε γρήγορα σὲ πιὸ παραστατικὸ κλῖμα, ἦταν ἀπὸ βαθύτερη ἀνάγκη τῆς ἰδιοφυΐας τους. Ἔτσι ἐξακολουθοῦν νὰ φτιάχνουν ἔργα γνήσια καὶ ἀξιόλογα, ἐμπλουτισμένα ἀπὸ τὶς νέες ἐλευθερίες τῆς ἀφαίρεσης. Τὸ πέρασμά τους αὐτὸ ἀπὸ τὴν ἀφαίρεση ἢ μᾶλλον ἡ προσέγγισή τους πρὸς αὐτήν, ὀφείλονταν σὲ γνήσια ἐπιθυμία δοκιμῆς τῶν δυνατοτήτων της. Δὲν ἀποτελοῦσε ἐπιπόλαιη ὑπόκλιση στὴ «μόδα» τῆς ἀφαίρεσης, τοῦ εἴδους τοῦ ὁποίου μποροῦσε κα-



1

2



1.
Δημ. Κοκκινίδης: «Ἐπιτύμβιο», 1966 (λάδι), 130X110 ἑκ.

2.
Παντ. Ξαγοράρης: «Ταινία», 1966 (πλεξιγκλάς).

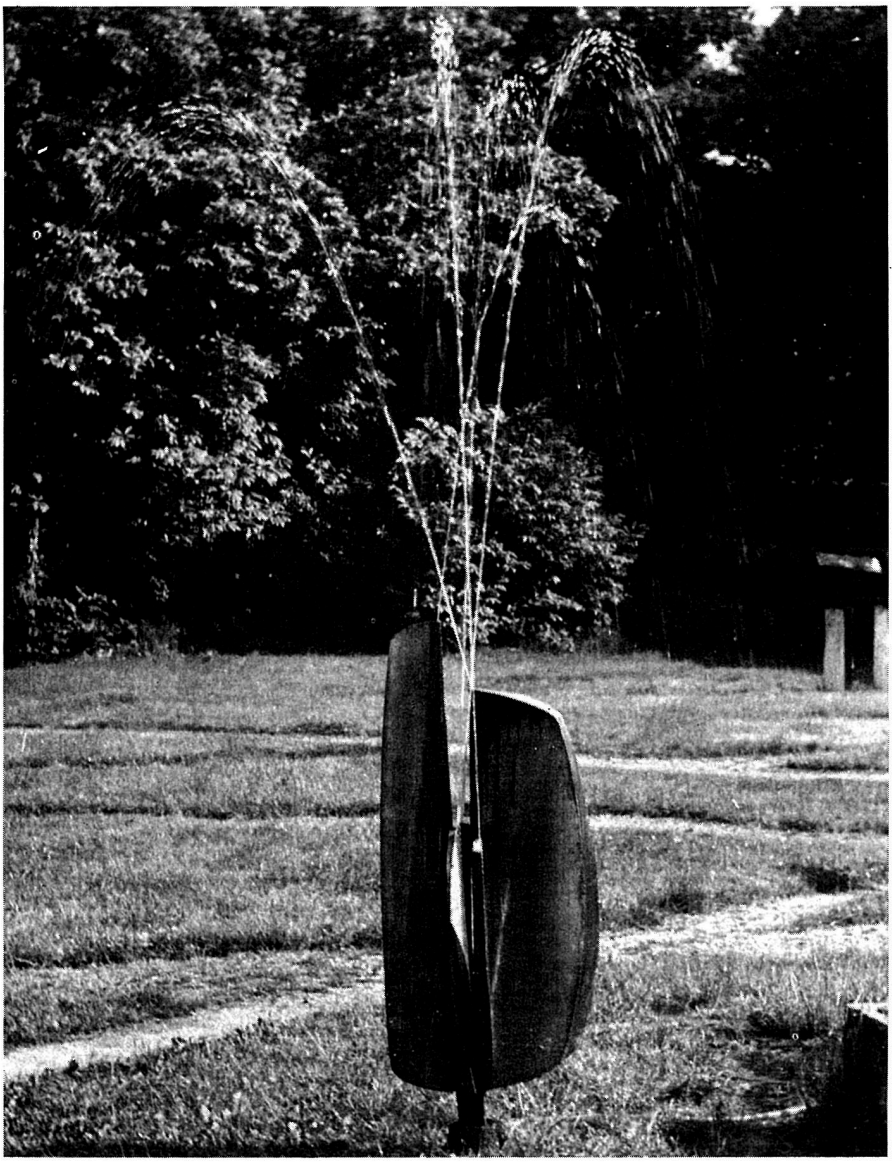
1.
Dim. Kokkinidis: «Sepulchral», 1966 (oil), 130 X 110 cm.

2.
Pant. Xagoraris: «Tape», 1966 (plexiglass).

νεὶς νὰ διαπιστώσει ἀρκετὰ δείγματα ἀνάμεσα στὰ ἔργα ποὺ ἐκτέθηκαν στὶς Πανελλήνιες τοῦ 1957 καὶ τοῦ 1960, ὅπου τα γνήσια ἀφηρημένα ἔργα ἦταν λίγα καὶ γενικὰ ἀνώριμα.

Σ' ἀντίθεση μὲ τὴ «μόδα» ὁ «ἐκσυγχρονισμὸς» εἶναι διαδικασία ζωτικῆς σημασίας γιὰ τὶς ἐθνικὲς τέχνες τὶς ἀναπτυσσόμενες στὴν περιφέρεια τῶν μεγάλων κέντρων, ὅπου δημιουργεῖται καὶ ἀνανεώνεται κάθε στιγμὴ ἡ διεθνὴς τέχνη. Τὸ νὰ εἶναι μιὰ περιφερειακὴ τέχνη πάντα ἐνημερωμένη, συγχρονισμένη στὶς φάσεις της μὲ τὴν τέχνη τῶν μεγάλων κέντρων εἶναι ὅρος ἀπαραίτητος γιὰ τὴν ἀνάπτυξή της. Σήμερα εἶναι καὶ πολὺ πιὸ εὔκολος νὰ ἐκπληρωθεῖ παρὰ στὸν 8ον αἰώνα π.χ. ὅταν ὁ Καρλομάγνος μετακαλοῦσε στὸ Ἄαχεν καλλιτέχνες καὶ σοφοὺς ἀπὸ τὴν Πόλη γιὰ νὰ προαγάγουν τὶς τέχνες καὶ τὴν παίδευση τοῦ κράτους του στὸ ἐπίπεδο τῆς βυζαντινῆς, ἢ ὅταν ὁ Χαλίφης Ἀλ-Οὐαλὶντ χρησιμοποιοῦσε στὴ Δαμασκὸ ντόπιους ἀρχιτέκτονες ἢ βυζαντινοὺς καλλιτέχνες γιὰ νὰ χτίσουν καὶ νὰ διακοσμήσουν τὰ πρῶτα τζαμιὰ τοῦ Ἰσλαμισμοῦ. Ἡ νεοκαταχτημένη ἀπὸ τοὺς Ἄραβες πρώτη πρωτεύουσα τῆς αὐτοκρατορίας τους, ἢ ἡ ἐφήμερη πρωτεύουσα τῆς μεγάλης Φραγκικῆς αὐτοκρατορίας, ἤτανε περιφερειακὲς στὶς τέχνες καὶ στὴν παίδευση ὡς πρὸς τὸ μοναδικὸ κέντρο πολιτισμοῦ, τὴν Κωνσταντινούπολη. Ἀλλὰ καὶ δίχως αὐτοκρατορικὲς ἐπιταγές, καὶ κάποτε ἐνάντιά τους, ἡ τέχνη καὶ τὰ ἔργα της δὲν παύουν νὰ διηθοῦνται ἀπὸ μιὰ χώρα στὴν ἄλλη, ἀψηφώντας τὰ σύνορα καὶ ὅλους τοὺς περιορισμοὺς καὶ τὶς ἀπαγορεύσεις ποὺ ἐκφράζουν. Τὸ Βυζάντιο βρίσκονταν σὲ θανάσιμη μονομαχία μὲ τοὺς Ἄραβες ὅταν οἱ ψηφιδογράφοι του ἔστηναν ἔργο θαυμαστὸ στὸ μεγάλο τέμενος τῆς Δαμασκοῦ.

Οἱ περιορισμοὶ ὅμως ἐπιβραδύνουν τὴ διάδοση καὶ τὴν ἐπιμειξία τῶν τεχνῶν. Ἡ σύγχρονη Ἑλλάδα δὲν μπόρεσε νὰ καρπωθεῖ, ὅπως ἡ ὑπόλοιπη Εὐρώπη, τ' ἀγαθὰ τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, γιατὶ καταπιέζονταν ἀπὸ ἀλλότρια πολιτικο-θρησκευτικὴ ἀρχή, ἐχθρικὴ πρὸς ὅ,τι ἀντιπροσώπευε ἡ Ἀναγέννηση. Καὶ τὰ ἐπιτεύγματα τῶν βυζαντινῶν καλλιτεχνῶν δὲν ἄρκεσαν μόνα τους, μέσα στὸ στεγανὸ πολιτιστικὸ χῶρο ποὺ δημιούργησαν οἱ Τοῦρκοι στὰ Βαλκάνια καὶ στὴ Μικρασία, γιὰ νὰ θρέψουν καὶ ν' ἀνανεώσουν στὰ χρόνια τῆς δουλείας τὴν τέχνη τῶν Ἑλλήνων. Ἡ καθυστέρηση αὐτὴ βάστηξε ἀπὸ τὸ 1450 περίπου ὡς τὸ 1930, 500 σχεδὸν χρόνια, ἂν προσθέσουμε στὴν Τουρκοκρατία καὶ τὰ 100 πού, ἀπὸ πολιτικο-κοινωνικὲς ἐπιταγές, ἡ ἑλληνικὴ τέχνη πορευόταν τὸ σφαλερὸ δρόμο τοῦ Μονάχου (10). Ὁ ἐκσυγχρονισμὸς λοιπὸν τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, τὸ νὰ ξαναβρεῖ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη τὸν ἴδιο θηματισμὸ μ' ἐκείνη τῶν κέντρων, σημαίνει πὼς δίχως νὰ κοπιάσει πιὰ ὁ Ἕλληνας καλλιτέχνης θὰ μπορέσει, ἀπὸ μιὰ δοσμένη στιγμή, νὰ καρπωθεῖ ὅλα τὰ αἰσθητικὰ καὶ τεχνικὰ εὑρήματα τῶν Εὐρωπαίων ὁμοτέχνων του, πὼς δὲ θὰ ἔχει νὰ ἀναλωθεῖ ξανακάνοντας ἕνα δρόμο



Φιλόλαος (Τλοῦπας) : Συντριβάνι. Γαλλία.

Philolaos (Tloupas): Fountain. France.

this was because of a deeper personal imperative.....

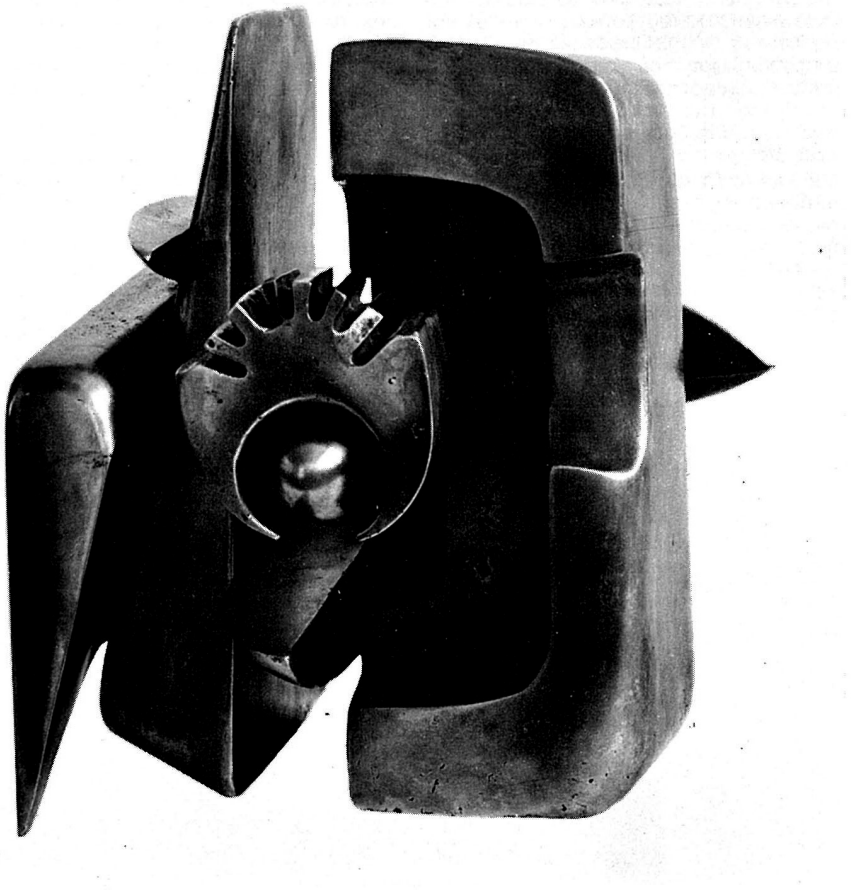
It may be said that, by 1960, abstract art had gained many followers in Greece, both among the artists and the public. Although even in that same year, an exhibition of the works of three young artists from Paris (Karas, Tsoklis, Condos) was met with indifference or hostility inspite of its high standing; possibly because it represented the very latest trends in abstraction.....

At the School of Fine Arts the renewal of its teaching staff went a step further by the appointment of Nicolaou. The first and second group of emigrants to Paris, London and Rome started returning from abroad. New galleries opened in Athens. The first congress of Greek artists was held in March 1966. The Greek section of the International Association of Art Critics expanded its activities and provided the nucleus for the Society of Greek Art Critics. Artistic activity spread outside Athens. Important exhibitions of earlier and more recent works of international art were organised, mainly through private initiative. At last, the work of art was becoming

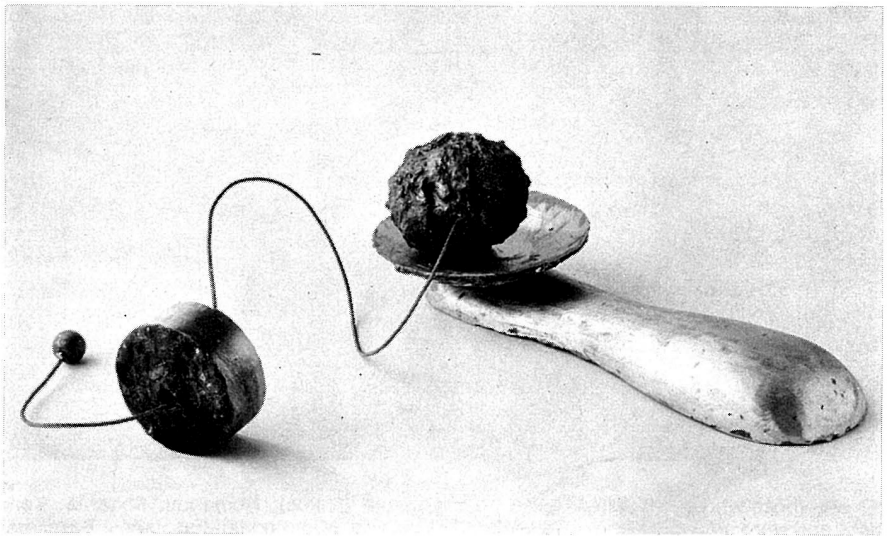
10. Α.Γ. Ξύδης, «Σεζὰν ἢ ὁ δρόμος τοῦ Μονάχου», *Ζυγός*, Σεπτ. - Ὀκτ. 1956, σσ. 11-25.

ποὺ ἔχει κιόλας κάνει ὁ Εὐρωπαῖος καὶ πὼς κατὰ συνέπεια θὰ εἶναι ἐλεύθερος νὰ πορευτεῖ πιὸ πέρα, ν' ἀνοίξει καινούργιο δρόμο, δικό του, ποὺ μπορεῖ μὲ τὴ σειρά του νὰ γίνει δρόμος γιὰ καλλιτέχνες ἄλλων χωρῶν, γιατὶ κάθε ἐπίτευγμά του θὰ εἶναι χρονικά, ἱστορικὰ καὶ τεχνικὰ ἰσότιμο μὲ τὸ ἐπίτευγμα ὁποιουδήποτε ἄλλου. Ἂν εἶναι καὶ αἰσθητικὰ σημαντικό, θὰ παίξει τὸ ρόλο του στὴ διαμόρφωση καὶ τῆς ἑλληνικῆς καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης. Ἂν τούτη ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴ δημιουργία Ἑλλήνων, θὰ τοὺς φωτίζει ξανὰ γιὰ καινούργια θήματα. Θὰ ἐξοικονομοῦνται ἔτσι περιττές, καὶ συνεπῶς ἐπιζήμιες γιὰ τὴν τέχνη καθυστερήσεις καὶ ἀνασχέσεις. Θὰ ἔχει ὁ κάθε καλλιτέχνης στὸν τόπο του μεγαλύτερη ἄνεση γιὰ νὰ ἐκφράζεται, ἐνισχυμένος ἀπὸ τὰ θιώματα καὶ τῶν προγενέστερων ντόπιων, καὶ τῶν συγχρόνων του σὲ ἄλλες χῶρες, δίχως νὰ χρειάζεται νὰ ξεπερνάει κάθε φορὰ τὰ πλέγματα τοπικῶν περιορισμῶν ἢ ἐμποδίων ποὺ ὀφείλονται στὸ κλείσιμο μιᾶς τέχνης μέσα στὸν ἑαυτό της. Γι' αὐτὸ ὁ ἐκσυγχρονισμός, ἡ ἐνημερότητα εἶναι ἀνάγκη ποὺ δὲν ἔχει τίτα νὰ κάνει μὲ τὴ «μόδα». Ἡ παρακολούθησή της, στὶς εἰκαστικὲς τέχνες, καταλήγει σὲ μιὰ παραπλανητικὴ ἐξωτερικὴ μίμηση, κάποτε δεξιότεχνη, ξένων ἐξελίξεων ποὺ δὲν ἔχουν ἀφομοιωθεῖ ὀργανικά. Ὁ ἐκσυγχρονισμὸς τῶν ἑλληνικῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν μὲ τὶς διεθνεῖς ὁλοκληρώθηκε στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας 1960 (11). Τότε σβύσαν ὁλότελα οἱ συνέπειες μιᾶς καθυστέρησης ποὺ ξεκίνησε ἀπὸ τὴν Ἅλωση.

Εἰδικότερα μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ἀπὸ τὸ 1960 ἔχει δημιουργηθεῖ στὴν Ἑλλάδα εὐρύτερη συνείδηση γιὰ τὴν ἀφηρημένη



1
2



1.
Ἀγλαΐα Λυμπεράκη: «Πολεμιστής», 1969 (μπροῦντζος), 27Χ30Χ33 ἑκ.

2.
Θόδωρος (Παπαδημητρίου): «Αἴρ ἄρ. 1», 1966 (ἀτσάλι σφυρήλατο κολλημένο).

1.
Aglaé Limberaki: "Warrior", 1969 (bronze), 27 × 30 × 33 cm.

2.
Theodoros (Papadimitriou): «Air No. 1», 1966 (steel hammered and soldered).

accessible to a wider public.
These developments revitalized Greek art and rendered it comparable to art in Europe, but most importantly the standards of artistic creation and aesthetic awareness became higher and more demanding in an atmosphere of lively exchanges and fertile crossbreeding between Greek and foreign ideas and approaches. . . . . .

For the first time Greeks took part in shaping new trends and new developments: Chryssa in the U.S.A., Takis (Vassilakis), Nikos (Kessanlis), Kaniaris in Paris. These developments were carried over to Greece with very little delay by the very same people who participated in them. The communication circuit had been established. Artistic and cultural frontiers were opened even wider than the political frontiers. For the first time in its history Greek art entered the stream of continuous and unimpeded exchange with artistic processes in the rest of the world. . . . . .
Greek artists continued to face art individually and independently. Yet, their work viewed collectively contributed significantly to the revival of art in Greece.

11. Μιὰ μικρὴ ἔνδειξη πὼς εἶχε πραγματοποιηθεῖ ὁ ἐκσυγχρονισμὸς καὶ κατακτηθεῖ ἡ ἰσοτιμία εἶναι καὶ οἱ μεγάλες διεθνεῖς διακρίσεις ποὺ ἀπονεμήθηκαν, πρώτη φορὰ μετὰ τὸν πόλεμο, σ' Ἕλληνες τὰ χρόνια τοῦτα. Μπιενάλε Βενετίας 1960: Σπυρόπουλος, 1966: Κατράκη. Μπιενάλε Νέων Παρισιοῦ, 1963: Σκλάβος, 1965: Θόδωρος. Μπιενάλε Σάο Πάολο, 1955: Κοντόπουλος, 1961: Κεσανλῆς.

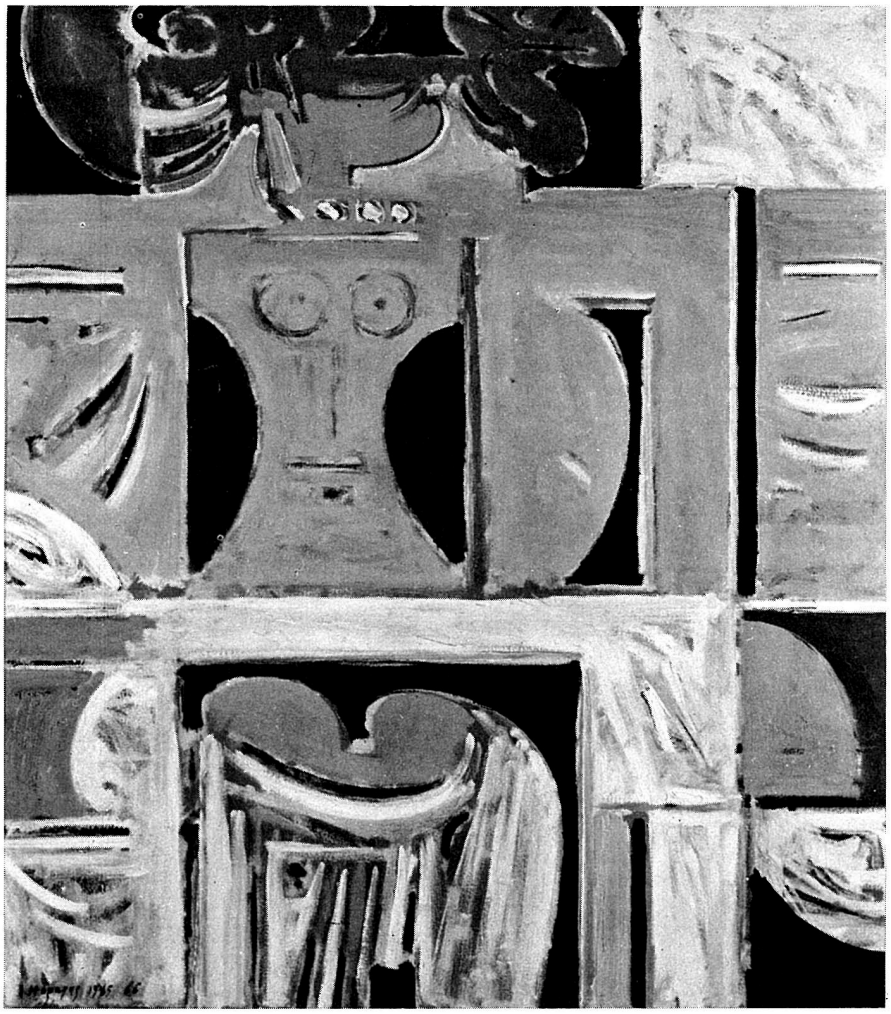
τέχνη, στοὺς καλλιτέχνες καὶ στὸ κοινό. "Ομως ἀκόμα καὶ τὸν χρόνο ἐκεῖνο ἡ ἔκθεση τριῶν νέων ἀπὸ τὸ Παρίσι, τοῦ Καρᾶ (* 1930), τοῦ Τσόκλη (* 1930) καὶ τοῦ Κοντοῦ (* 1931) φάνηκε σὰ μεμονωμένη ἐκδήλωση ποὺ ἀντιμετώπισε ἀδιαφορία ἢ ἐχθρότητα, παρὰ τὴν ποιότητα τῶν ἔργων της, ἴσως γιατὶ ἀντιπροσώπευε τὶς πιὸ πρόσφατες τάσεις τῆς παρισινῆς ἀφαίρεσης.

'Από τὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας σημειώνονται ὁρισμένες ἐξελίξεις ποὺ ἐπιταχύνουν τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ ἐκσυγχρονισμοῦ τῆς ἑλληνικῆς τέχνης μὲ τὴν εὐρωπαϊκή:

α) 'Από τὴν Α.Σ.Κ.Τ., ὅπου συμπληρώνεται ἡ ἀνανέωση μὲ τὸ διορισμὸ σὰν καθηγητῆ τοῦ Νικολάου τὸ 1963 (12), θγαίνουν ὅλο καὶ περισσότεροι μαθητὲς τοῦ Μόραλη, τοῦ Παππᾶ, τοῦ Μαυροΐδη. Παρατηρεῖται στὴ δουλειά τους μιὰ ὡριμότητα, καὶ μιὰ ἐλευθερία ποὺ δὲ διακρίνονταν ἄλλοτε. Δὲν εἶναι πιὰ ἀπόφοιτοι ποὺ θγαίνουν ἀπὸ τὴ Σχολὴ μὲ τὸ ὕφος τοῦ δασκάλου τους, ἀλλὰ νέοι καλλιτέχνες ἡ προσωπικότητα τῶν ὁποίων ἔχει ἐμπλουτιστεῖ, ὄχι δεσμευτεῖ, ἀπὸ τὴ διδασκαλία τῶν ὡριμότερων, ποὺ τοὺς ἔχουνε μάθει τοὺς τρόπους καὶ τὴ σημασία τοῦ νὰ ἐκφράζονται σωστὰ μὲ τὴν ἴδια τους φωνή. Στὸ Ε.Μ.Π. τὸν Χατζηκυριάκο - Γκίκα διαδέχθηκε τὸ 1960 ὁ Μάρθας (1905-65).

β) 'Από τὸ ἐξωτερικὸ ἄρχισαν νὰ ἐπιστρέφουν ἡ πρώτη κι ἡ δεύτερη σειρὰ τῶν ξενητεμένων τοῦ Παρισιοῦ, τοῦ Λονδίνου καὶ τῆς Ρώμης, δηλαδὴ πολλοὶ ἀπ' ὅσους εἴχανε φύγει τὸ 1945-46 μὲ γαλλικὲς ὑποτροφίες, καθὼς καὶ οἱ πρῶτοι ἀπ' ὅσους εἴχανε φύγει μ' ἑλληνικές. "Οσοι δὲν ἐγκαταστάθηκαν ξανὰ στὴν 'Ελλάδα, περνοῦσαν ἐδῶ τὰ καλοκαίρια τους, ἢ στέλνανε τὰ ἔργα τους γιὰ ἔκθεση.

γ) 'Ανοίγουν καινούργιες αἴθουσες ἐκθέσεων στὴν 'Αθήνα (13), ὅπου ἐμφανίζονται πολλοὶ ἀξιόλογοι καλλιτέχνες, νέοι καὶ «καθιερωμένοι» σὲ ἀτομικὲς ἢ ὁμαδικὲς ἐκθέσεις. 'Εκτὸς ἀπὸ τὴν πύκνωση τῶν Πανελληνίων 'Εκθέσεων (14) - θεσμοῦ ἀμφίβολης χρησιμότητας, μὲ τὶς ἐξω-καλλιτεχνικὲς ἀντιλήψεις ποὺ διέπουν τοὺς ὀργανωτές τους - καὶ ἴσως σὲ ἀντίδραση πρὸς αὐτές, ὀργανώνονται σημαντικὲς περιοδικὲς ὁμαδικὲς ἐκδηλώσεις, ποὺ ἔδειξαν ὅτι θὰ μποροῦσαν νὰ εἶχαν γίνει χρήσιμοι θεσμοὶ ἂν ἐπιζοῦσαν περ' ἀπὸ τὸ 1967 (15). Τὸ Α΄



Γιάννης Μόραλης: «'Επιθαλάμιο (Νύφη)», 1965-66 (λάδι σὲ πανί), 79Χ73 ἑκ.

Yannis Moralis: "Epithalamium (bride)", 1965-66 (oil on canvas), 79 × 73 cm.

Among those who participated in this process and were above the age of 40 in 1967, special mention should be made of the painters Maltezos, T. Kyriakou, Christoforou, Touyas, Daniil, Xenakis, Sachinis, Georgiadis, Logothetis, Tsoklis, Molfessis, Kaloutsis and the sculptors Coulentianos, Spiteri, Philolaos, Liberaki, Houtopoulou, Kalamaras, Simossi, Sklavos. Among the "younger" artists, those worth mentioning are the painters Kaniaris, Kokkinidis, Xagoraris, Dionyssopoulos (Pavlos), Kessanlis (Nikos), Romanou, Mytaras, Kontaxakis, Manoledaki, Fassianos, Karavela, and the sculptors Theodoros (Papadimitriou) and Michalea.

In 1967 the growing vitality, the improving quality and the continuous enrichment that permeated Greek art of that time suffered a serious setback for reasons unrelated to artistic and intellectual activity.

In the first place, Greek artists were cut off from their own circle, their public and their overseas exchanges which had proved so vital for their work. Guided by their sensitivity, the sensitivity characteristic of all men whose creativity is based on free expression, they spontaneously and unanimously refused to continue a dialogue which had been curtailed by restrictions impinging beyond their personal and intellectual integrity. Between 1967 and 1969, the overwhelming majority of Greek artists refrained from exhibiting their work and taking part in state-organised exhibitions at home or abroad. In addition to

12. Τὸ 1961 εἶχε ἐκλεγεῖ καὶ ὁ 'Απάρτης στὴν ἕδρα τῆς γλυπτικῆς, ἀλλὰ λόγω ἀσθενείας δὲν μπόρεσε ν' ἀναλάβει τὰ καθήκοντά του. Τελικὰ ἐκλέγηκε τὸ 1968 στὴν ἕδρα ὁ Καλαμάρας (* 1922) ποὺ διδάσκει ἀπὸ τὸ 1969.

13. 1960, Δεκέμβριος: Γκαλερὶ Ζουμπουλάκη. 1963, 'Απρίλιος Χίλτον, Δεκέμβριος: Μέρλιν, 1964, Ἰανουάριος 'Ελληνο-'Αμερικανικὴ "Ενωση, Μάρτιος: Κ.Τ.Ε., 1965: "Αστορ κἀ.

14. 'Ενῶ στὰ 15 χρόνια ἀπὸ τὸ 1945 ὡς τὸ 1959 γίνανε τρεῖς Πανελλήνιες (1948, 1952, 1957) στὴ δεκαετία 1960-69 γίνανε πέντε (1960, 63, 65, 67, 69) μὲ ποικίλλοντες ἀριθμοὺς ἐκθετῶν καὶ ἐκθεμάτων, ὅλων σχεδὸν μετρίων. Ν. Ζίας: «'Ανασκόπηση τῶν προηγουμένων (Πανελληνίων) ἐκθέσεων», *Ζυγός*, Μάϊος 1965, σσ. 36-42, 81-82;

15. 1960, Δεκέμβριος, 1η ἔκθεση σπουδαστῶν Α Σ Κ Τ (ἡ μόνη ἐκδήλωση ποὺ συνεχίζεται μετὰ το 1967). 1961, Μάρτιος, 'Ομάδα Τέχνης Α΄, Ἰούλιος, Α΄ Πανελλαδικὴ "Εκθεση Νέων, 1963, Ἰούλιος - Αὔγουστος, "Εκθεση νεώτερων 'Ελλήνων καλλιτεχνῶν ὀργανωμένη ἀπὸ τοὺς "Ελληνες Τεχνοκρίτες κἀ.

Συνέδριο τῶν 'Ελλήνων Καλλιτεχνῶν (Μάρτιος 1966) ἔβαλε τὶς βάσεις γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τῶν ἐπαγγελματικῶν προβλημάτων τοῦ καλλιτεχνικοῦ κόσμου, ποὺ δὲν εἶχε βρεῖ τόσα χρόνια καιρὸ νὰ τὰ μελετήσει τὸ Καλλιτεχνικὸ 'Επιμελητήριο. Στὸ σημεῖο τοῦτο πρέπει ν' ἀναφερθεῖ ἡ αὐξημένη δραστηριότητα τοῦ ἑλληνικοῦ τμήματος τῆς Διεθνοῦς "Ενωσης Τεχνοκριτῶν (AICA) ποὺ ἀποτέλεσε τὸν πυρήνα τῆς 'Εταιρίας 'Ελλήνων Τεχνοκριτῶν (ἱδρύθηκε τὸ 1966). Πέρ' ἀπὸ τὴν προσωπικὴ ἄσκηση τῆς τεχνοκριτικῆς, μέλη του συμβάλανε στὴ διαπαιδαγώγηση τοῦ ἑλληνικοῦ κοινοῦ μὲ μιὰ σειρὰ ὁμιλιῶν πάνω στὴ σύγχρονη τέχνη τὸ 1961 (16), μὲ μιὰν ἔκθεση νεώτερων 'Ελλήνων καλλιτεχνῶν ποὺ ὀργάνωσαν τὸ 1963 (17), καὶ μὲ τὴν ἀθλοθέτηση τοῦ Βραβείου τῶν 'Ελλήνων Τεχνοκριτῶν ποὺ ἀπένειμαν παράλληλα καὶ σ' ἐναλλαγὴ μὲ τὸ ἑλληνικὸ Βραβεῖο Γκουγκενχάϊμ, σ' ἑφτὰ ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀξιόλογους "Ελληνες καλλιτέχνες (18).

δ) 'Η καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα ἁπλώνεται καὶ πέρ' ἀπὸ τὴν 'Αθήνα. 'Η Θεσσαλονίκη, μὲ τὶς ἐκθέσεις καὶ ὁμιλίες τοῦ λαμπροῦ καὶ τολμηροῦ σωματείου «Τέχνη», ἡ "Υδρα, ἡ Μύκονος μὲ τὶς θερινές τους ἐκθέσεις, στάθηκαν ἑστίες διάδοσης κι ἐξοικείωσης ἑνὸς καινούργιου κοινοῦ μὲ τὴν τέχνη, καὶ ἰδιαίτερα μὲ τὶς πιὸ πρόσφατες μορφὲς της. Μὰ καὶ στὸν Βόλο, στὴν Πάτρα καὶ στὸ 'Ηράκλειο γίνονται ἐκθέσεις ἔργων κυρίως 'Αθηναίων καὶ Θεσσαλονικιῶν καλλιτεχνῶν.

ε) 'Οργανώθηκαν, κυρίως ἀπὸ ἰδιωτικὴ πρωτοβουλία, σημαντικὲς παρουσιάσεις ἔργων τῆς παλαιότερης καὶ τῆς πιὸ σύγχρονης διεθνοῦς τέχνης (19).

στ) Τέλος τὸ ἔργο τέχνης γίνεται προσιτὸ σ' εὐρύτερο κοινό, ὄχι μόνο γιατὶ πολλαπλασιάστηκαν κι εὐκολύνθηκαν οἱ δυνατότητες ἐπαφῆς μὲ τὴν τέχνη, ἀλλὰ καὶ γιατὶ οἱ βελτιωμένες ὑλικὲς δυνατότητες ἐπιτρέπουν σ' εὐρύτερα στρώματα ἐπαγγελματιῶν (κι ὄχι πιὰ μόνο «φιλότεχνων συλλεκτῶν») τὴν ἀπόκτηση καὶ σὲ δημόσιους καὶ ἰδιωτικοὺς ὀργανισμοὺς τὴν παραγγελία καὶ ἀγορὰ ἔργων τέχνης (20).

Οἱ ἐξελίξεις αὐτὲς δὲ συντείνουν μόνο στὸν ἐκσυγχρονισμό, στὴν προώθηση τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, πρὸς μιὰν ἰσοτιμία μὲ τὴν εὐρωπαϊκή, ἀλλὰ καὶ πρὸς μιὰ ψηλότερη ποιοτικὴ στάθμη δημιουργίας

Γιάννης Τσαρούχης: «Δεκανέας», 1947 (λάδι).

Yannis Tsarouchis: "Corporal", 1947 (oil).



the sacrifices which this attitude entailed, the damages caused by this interruption of the expressive dialogue were considerable, both for each of them personally and for art in general. The artists from abroad, stopped coming back, while those who had just returned, soon left again. Banks, business firms and other major organisations ceased commissioning or buying works of art on the basis of their aesthetic merits. A brief glance at the squares and public gardens of Athens suffices to con-

16. Ποὺ ἔγιναν Φεβρουάριο-Μάρτιο 1961 στὸ Μουσεῖο Μπενάκη μὲ ὁμιλητὲς τοὺς Μ. 'Ανδρόνικο, Ε. Βακαλό, Μ. Καλλιγᾶ, Α.Γ. Ξύδη, Ε.Π. Παπανούτσο, Δ. Φατούρο, Μ. Χατζηδάκη. (δημοσιεύθηκαν στὸν *Ζυγὸ* Μάιος - 'Ιούνιος 1961, σσ. 66-67)

17. 'Επιλέγησαν γιὰ τὴν ἔκθεση αὐτὴ (25.7 - 8.8.1963) 20 ζωγράφοι, οἱ Βενιάδης (• 1936), Γαΐτης (• 1923), Γεωργιάδης, Δασκοπούλου (• 1937), Δεκουλάκος, Κανιάρης, Καράς, Κεσανλῆς (• 1930), Κοκκινίδης (• 1929), Κοντός, Μολφέσης (• 1926), Μυταρᾶς, Ξενάκης, Πανιάρας, Ρωμανοῦ (• 1931), Σαχίνης (• 1924), Σβορῶνος (• 1919), Τέτσης, Τσόκλης, Φασιανὸς καὶ ὀκτὼ γλύπτες, οἱ: Θόδωρος (• 1931), Καλαμάρας, Κουλεντιανός, Κωνσταντινίδη, Λυμπεράκη, Σίμωση (• 1926), Σπητέρη (• 1920), Χουτοπούλου (• 1923).

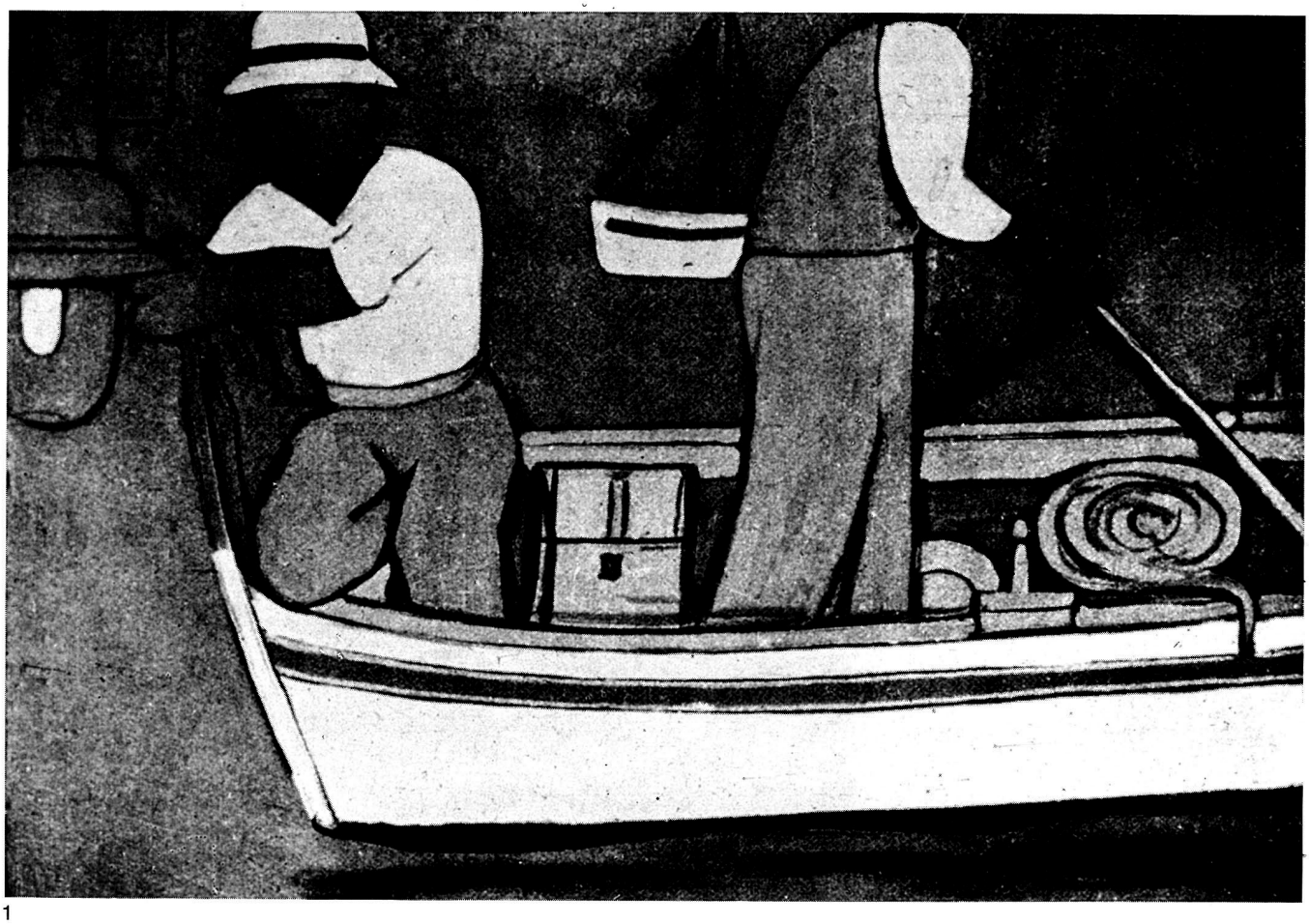
18. Τὸ Βραβεῖο Γκουγκενχάϊμ ἀπονεμήθηκε τὸ 1956 στὸν Μπουζιάνη, τὸ 1958 στὸν Γουναρόπουλο, τὸ 1960 στὸν Βασιλείου καὶ τὸ Βραβεῖο 'Ελλήνων Τεχνοκριτῶν τὸ 1957 στὸν Καπράλο, τὸ 1962 στὸν Τέτση, τὸ 1963 στὸν Λουκόπουλο, τὸ 1964 στὸν Τάσσο (• 1914).

καὶ αἰσθητικῆς διαπαιδαγώγησης. Ἡ ἄσκηση τῆς τέχνης γίνεται χτῆμα ὅλο καὶ περισσότερων Ἑλλήνων, καὶ μεταδίνεται ἀπὸ τοὺς καθηγητὲς τῶν Ἀνωτάτων Σχολῶν κι ἀπὸ τοὺς δασκάλους μέσ' ἀπὸ τὸ ἐργαστῆρι τους, πρὸς μιὰ δεύτερη καὶ μιὰ τρίτη γενιὰ νεώτερων καλλιτεχνῶν, μέσα σὲ μιὰ γενικὴν ἀτμόσφαιρα ζωηρῶν ἀνταλλαγῶν καὶ γόνιμης ἐπιμειξίας ἰδεῶν καὶ τρόπων, ἑλληνικῶν καὶ ξένων, ποὺ δίχως αὐτὴν ἡ τέχνη δὲν προκόβει.

Τόσο ἀνταποκρίνεται πιὰ ἡ Ἀθήνα στὸ ρόλο της τοῦ φυσιολογικοῦ κέντρου τῆς ἑλληνικῆς τέχνης ποὺ πολλοὶ νεώτεροι καλλιτέχνες δὲ νοιώθουν πιὰ πιεστικὴ ἀνάγκη νὰ πᾶνε πρὸς τὴ Δύση - ἐνημερώνονται ἱκανοποιητικὰ ἀπὸ τὴν κίνηση μέσα στὴν Ἑλλάδα. Ἂν ἐπιχειροῦν τὸ ταξίδι τοῦ Παρισιοῦ, τῆς Ρώμης, τοῦ Λονδίνου, τῆς Νέας Ὑόρκης, δὲν εἶναι βέβαια μόνο γιατὶ ἔχει γίνει πολὺ πιὸ εὔκολο (μὲ τὶς ἑλληνικὲς καὶ ξένες ὑποτροφίες ἢ μὲ τὰ νέα μέσα ἐπικοινωνιῶν), εἶναι γιατί, ἔχοντας πλέρια ἐνημερωθεῖ στὴν Ἑλλάδα, ἐπιδιώκουν πιὰ τὴν πρόσθετη γονιμοποίηση ἀπὸ μιὰν ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὰ καλλιτεχνικὰ ἐπιτεύγματα τῆς τελευταίας στιγμῆς. Οὔτε πᾶνε γιὰ νὰ μείνουν χρόνια ἔξω. Αὐτοί, καθὼς καὶ οἱ παλαιότεροι ξανάρχονται. Ἔχουνε ριζώσει πιὰ στὸν τόπο τους, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ μόνιμο στόχο τοῦ νόστου τους.

Τὰ χρόνια ἐκεῖνα ἀκριβῶς, ἔξω ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα, ἡ τέχνη τῆς Δύσης μεταβαίνει σὲ μιὰ νέα φάση. Μετὰ τὸ μεσουράνημα τῆς ἀφηρημένης τέχνης, οἱ καλλιτέχνες στὶς πρωτεύουσες τῆς τέχνης, ὅπου τὴν πρωτοπορία ἔχει πάρει ἀπὸ τὸ Παρίσι ἡ Νέα Ὑόρκη, ἀρχίζουν ν' ἀρθρώνουν νέα ἰδιώματα καὶ νὰ δοκιμάζουν νέες γραφές. Τὶς γραφὲς αὐτὲς καὶ τὰ ἰδιώματα τὰ ἐπεξεργάζονται, τὰ τελειοποιοῦν, τ' ἀπορρίπτουν, μὲ ρυθμὸ πολὺ πιὸ ταχύ, παρὰ σ' ὁποιαδήποτε ἄλλην ἐποχὴ καλλιτεχνικοῦ ὀργασμοῦ. Γιὰ πρώτη φορὰ στὶς ἐξελίξεις αὐτὲς μετέχουν σὰ διαμορφωτὲς καὶ Ἕλληνες (21): Χρύσα στὶς ΗΠΑ, Τάκης (Βασιλάκης), Νῖκος (Κεσανλῆς), Κανιάρης στὸ Παρίσι. Καὶ οἱ ἐξελίξεις αὐτὲς μεταδίνονται στὴν Ἑλλάδα μ' ἐλάχιστη πιὰ καθυστέρηση ἀπὸ ἐκείνους ποὺ μετέχουν σ' αὐτὲς καὶ ποὺ ἀμέσως τὶς φέρνουν ἐδῶ. Τὸ κύκλωμα ἔχει κλείσει. Τὰ σύνορα τὰ καλλιτεχνικὰ καὶ τὰ μορφωτικὰ ἔχουν ἀνοίξει πιὸ διάπλατα κι ἀπὸ τὰ πολιτικά. Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία της ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἔχει μπεῖ στὸν παλινδρομικὸ ροῦ τῆς ἀέναης, ἀκώλυτης συναλλαγῆς μὲ τὶς καλλιτεχνικὲς διαδικασίες τοῦ ὑπόλοιπου κόσμου.

Ἡ πολυμορφία ὅμως τῶν διεθνῶν κινημάτων, οἱ προβληματισμοὶ καὶ οἱ ἀμφισβητήσεις ποὺ τὰ διέπουν, συντελοῦν σ' ἕναν κατακερματισμὸ τάσεων καὶ



1

vince one that commissions from official sources were, and still are today, given to uninspired statue-makers whose style dates from the time of Filippotis (who died in 1919). Persecutors of abstract art were brought out of their mothballs and in the Panhellenic exhibitions of 1967 and 1969, which were two of the worst in the country's artistic history, artists rejected by the selection committee were seen participating. What is fostered nowadays is conformity to the form of traditional figurative art practised some fifty years ago. Moreover, those who had been supposedly "ignored" or "wronged" during the period of alleged anarchy in art are now being rewarded and brought to the forefront of the country's artistic life, when in fact they had just been swept aside by the flow of art.

These remarks, based on public facts lead necessarily to gloomy predictions indeed about Greek art for the decade that has just begun.

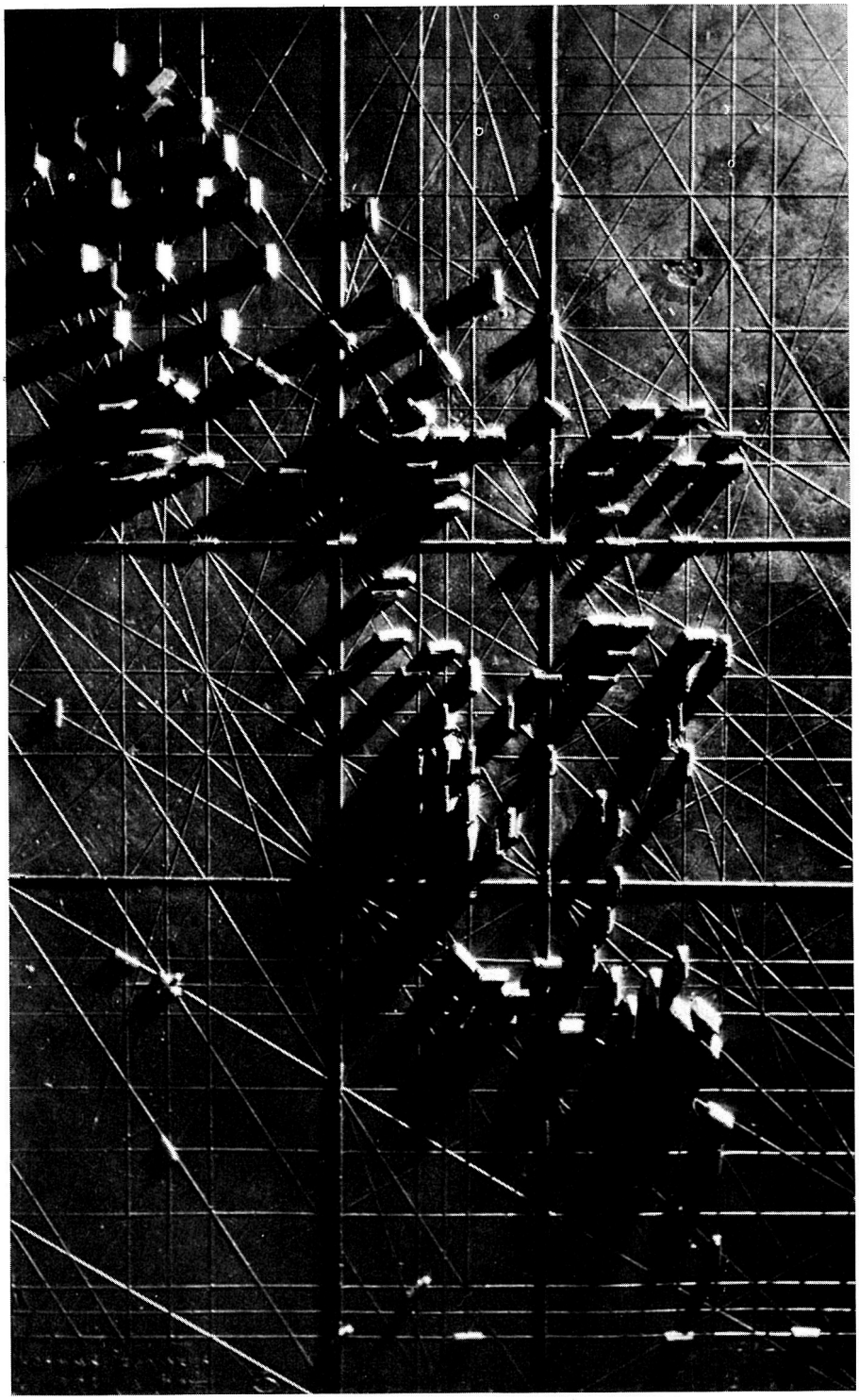
Undoubtedly throughout the world, the visual arts go through a phase of constant investigation and questioning, where sometimes technique and artifice stifle real art. But all this soul-searching, this wavering and experimentation, goes on in an atmosphere of free communication, unhampered intellectual competition, and the ultimate acceptance of the freely expressed judgement of an informed and

19. 1962, Νοέμβριος: χαρακτικὴ καὶ σχέδια Πικάσο, Δεκέμβριος: Καραβάτζιο καὶ σχολή του, Γερμανοὶ ἐξπρεσιονιστές, «Καπρίτσια» τοῦ Γκόγια, 1963, Ἀπρίλιος: Συλλογὴ Τζόνσον, Σύγχρονη γιουγκοσλαβικὴ ζωγραφικὴ καὶ χαρακτική, 1964, Ἀπρίλιος - Ἰούνιος: Βυζαντινὴ τέχνη, 1965: Μπιενάλε γλυπτικῆς στὸ ὑπαίθρο κά.

20. Ἔτσι ὁ ΕΟΤ ὡς τὸ 1965 παράγγειλε ἢ ἀγόρασε γιὰ τὰ ξενοδοχεῖα ποὺ ἔκτιζε (μὲ τεχνικὸ διευθυντὴ τὸν ἀρχιτέκτονα Ἄρη Κωνσταντινίδη) ἔργα τῶν καλλιτεχνῶν Ἀπάρτη, Βλαβιανοῦ, Ζογγολόπουλου, Καπράλου, Κλουβάτου, Κατράκη, Λουκόπουλου, Μανουσάκη, Μαυροΐδη, Μόραλη, Μυταρᾶ, Νικολάου, Ξενάκη, Φασιανοῦ, Φατούρου.

21. Ἐννοῶ καλλιτέχνες ποὺ εἶχανε φύγει οἱ ἴδιοι, νέοι, ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. Εἶναι ἀρκετοὶ οἱ γεννημένοι ἀπὸ Ἕλληνες γονεῖς στὸ ἐξωτερικό, ποὺ λογίζονται σήμερα - κι ἂς σώζονται στὸ ἔργο τους χνάρια τῆς καταγωγῆς τους - ὅτι ἀνήκουν στὸ καλλιτεχνικὸ «δυναμικό» τῆς χώρας ὅπου εἶναι πολίτες ἢ ἀπὸ πολλὰ χρόνια κάτοικοι, π.χ. στὶς Η.Π.Α.: Μπαζιώτης, Στάμος, Σαμαρᾶς, Χατζῆς, Χρύσα.

σχολῶν. Μένουν μόνο οἱ γενικότερες κατηγορίες, μὲ ἄπειρες ὑποδιαιρέσεις, τόσο καινούργιες ποὺ δὲν ἔχουν ἀκόμα ὄνομα στὰ ἑλληνικά: op, pop, kinetic, minimal, hard edge κἄ.
Θολώνουν ἀκόμα καὶ τὰ σύνορα ἀνάμεσα σὲ ζωγραφικὴ καὶ γλυπτική, ἀχρηστεύονται οἱ παλαιοὶ ὁρισμοὶ καὶ οἱ συμβάσεις τῆς παράδοσης (22). Αὐτὸ φυσικὰ δὲ συντελεῖ στὸ νὰ σχηματισθοῦν στὴν Ἑλλάδα τάσεις ἢ σχολές. Περισσότερο παρὰ ποτὲ ἡ ἑλληνικὴ τέχνη γίνεται ὑπόθεση τοῦ ἀτόμου - καλλιτέχνη. Κι' ὅμως, μέσα στὸν παροξυσμὸ αὐτὸ τοῦ ἀτομικισμοῦ καὶ τῆς ἀνεξαρτησίας τους, οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες συντελοῦν ὅλοι μαζί - δίχως βέβαια νὰ τὸ ἐπιδιώκουν συνειδητὰ - στὴν ὁλοκλήρωση τοῦ ἐκσυγχρονισμοῦ τῆς ἑλληνικῆς τέχνης. Κάπως ἀπρόοπτα, καὶ σ' ἐκπληκτικὴν ἀντίθεση πρὸς τὴν «ἑρμητικότητά» της, κατασταθήσανε τὴ σύγχρονη τέχνη προσιτότερη σ' εὐρύτερα στρώματα κοινοῦ, ἑτοιμασμένα κιόλας ἀπὸ τὴ γενικότερη διαπαιδαγώγησή του, νὰ τὴ δεχτεῖ. Ἂν δὲν τὴν ἔκαναν κατανοητή, τουλάχιστο οἱ πιὸ ἔναρθροι τὴν «ἔθεσαν» μπροστά του, τὸ βοήθησαν νὰ προσεγγίσει τὶς παράξενες μορφὲς ἢ τὴν αἰνιγματικὴ ἀμορφία της, νὰ ἐξοικειωθεῖ μὲ τὰ ἀπρόοπτα ὑλικὰ καὶ τὶς τεχνικές της, νὰ τοῦ φανεῖ λιγότερο ἀκατανόητη, ἢ ἀποκρουστική, μεσ' ἀπὸ τὰ ἴδια τους τὰ ἔργα. Ἀπὸ ὅσους συμβάλανε στὴν ἐξέλιξη αὐτή, εἴτε χωρὶς νὰ ταξιδέψουν πρὸς τὴ Δύση, εἴτε ἐπιστρέφοντας ἀπ' ἐκεῖ, ἢ ἐκθέτοντας τὰ ἔργα τους στὴν Ἑλλάδα, ξεχωρίζω (ἀπ' ὅσους τὸ 1967 εἴχανε κλείσει τὰ 40) τοὺς ζωγράφους: Μαλτέζο (* 1915), Ἀνδρέου (* 1917), Τ. Κυριακοῦ, Χριστοφόρου (* 1921), Τούγια (* 1922), Δανιὴλ (* 1924), Ξενάκη, Σαχίνη, Γεωργιάδη, Λογοθέτη (* 1925), Τσόκλη, Μολφέση, Καλούτση (* 1927), τοὺς γλύπτες: Κουλεντιανό, Σπητέρη, Φιλόλαο (* 1923), Λυμπεράκη, Χουτοπούλου, Καλαμάρα, Σίμωση, Σκλάβο (1927-67), κι ἀπὸ τοὺς καινούργιους «νεώτερους» τοὺς ζωγράφους: Κανιάρη, Κοκκινίδη, Ξαγοράρη (* 1929), Διονυσόπουλο (Παῦλο,



1.
Διαμ. Διαμαντόπουλος: «Ψαράδες», 1947 (λάδι).
2.
Κοσμᾶς Ξενάκης: Γλυπτό, 1969 (πολυεστέρας).

1.
Diam. Diamantopoulos: «Fishermen», 1947 (oil).
2.
Cosmas Xenakis: Sculpture, 1969 (polyester).

2

cultured public which, whether as a mere spectator or as a buyer of works of art, knows how to discern the ephemeral from the eternal, the art from the artifact.
Today, Greek art finds itself once again cut off from the main stream which it struggled for twenty long years to penetrate. The problems posed by art are deeply perplexing for artists around the world, but for the Greek artist, the bewilderment is intensified by a sense of insecurity for his possibility for expression through his own roots. His anxiety is heightened by the loss of a public he justly felt he had won over to his side by rendering it more conscious and aware of genuine art. Today, he is alienated from his public and his homeland by a psychological oppression reminiscent of that which forced him to emigrate in 1945. His concern about his own integrity prevents him from pursuing his main object, which is to search for man's fullest expression.

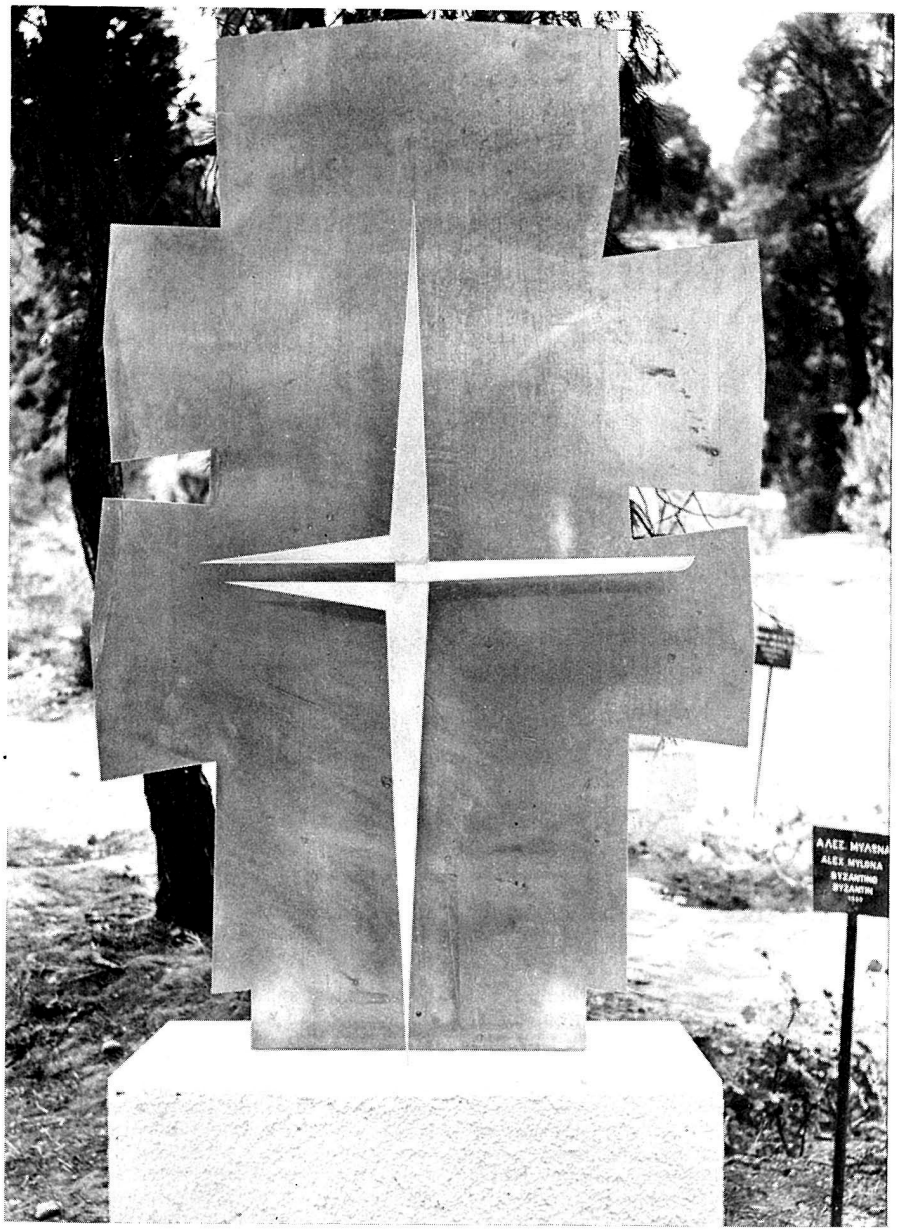
Λεκάκης, στὴ Γαλλία: Πράσινος, Τάκης, (Χριστοφόρου, Κ. Μακρῆς * 1919), στὴν Ἱσπανία: (Περδικίδης), στὴν Οὐγγαρία. (Ἂγ. Μακρῆς). Σὲ παρένθεση ὅσοι μποροῦν νὰ διεκδικηθοῦν ἀκόμα γιὰ τὸ ἑλληνικὸ «δυναμικό».

22. Σὲ πολλὰ ἀπὸ τὰ ποικίλα αὐτὰ κινήματα διαφαίνεται διάθεση εἴτε κριτικῆς, διακωμώδησης καὶ ἀμφισβήτησης τῆς «καταναλωτικῆς κοινωνίας» καὶ τῶν ἐπιτευγμάτων τῆς τεχνολογίας, εἴτε ἔκφρασης τοῦ ἄγχους καὶ τῆς κατάθλιψης ποὺ προκαλοῦν αὐτὲς οἱ νέες ἐξελίξεις ποὺ μοιάζουν νὰ ὁδηγοῦν στὸν «ξε-ανθρωπισμό» τοῦ ἀνθρώπου. Εἶναι εἶδος «στρατευμένης» τέχνης ποὺ οἱ στόχοι της μένουν ἀρκετὰ γενικοί, ἀρκετὰ διανθρώπινοι, ὥστε νὰ μὴ μετατραποῦν τὰ προϊόντα της σὲ ἀφίσες, προκηρύξεις καὶ σάτιρες πιὸ κυριολεκτικές, καὶ συνεπῶς πιὸ ἀδύναμες αἰσθητικά. Ἡ τάση πρὸς μιὰ «στρατευμένη» τέχνη τέτοιας φύσης βρῆκε καὶ στὴν Ἑλλάδα τοῦ 67-70 ἐκπροσώπους (οἱ Κανιάρης, Τούγιας, Μυταρᾶς, Σίσκου, Γουναρίδης, ἐκθέσανε τέτοια ἔργα τὸ 1970).

★ 1930), Κεσανλῆ (Νῖκο), Ρωμανοῦ, Μυταρᾶ, Κονταξάκη, Μανωλεδάκη (★ 1935), Φασιανό, Καραβέλα (★ 1938) καὶ τοὺς γλύπτες: Θόδωρο (Παπαδημητρίου) καὶ Μιχαλέα (★ 1936), (23).

Στὴν ἐντεινόμενη ζωντάνια, στὴν ἀνιοῦσα ποιότητα, στὸ συνεχῆ ἐμπλουτισμὸ ποὺ χαρακτηρίζουν τὰ χρόνια ἐκεῖνα τὴν ἑλληνικὴ τέχνη, σημειώνεται τὸ 1967, ἀπὸ ἐξω-καλλιτεχνικὲς καὶ ἐξω-πνευματικὲς αἰτίες, σοβαρὴ ἀνάσχεση.

Ἀρχικὰ παρακωλύθηκε ὁ διάλογος τοῦ καλλιτέχνη μὲ τὸ κοινό, τῶν καλλιτεχνῶν ἀνάμεσά τους, καθὼς καὶ οἱ τόσο πολύτιμες ἀνταλλαγὲς μὲ τὸ ἐξωτερικό. Μὲ τὴν ἰδιάζουσα εὐαισθησία ἐκείνων ποὺ ἀσκοῦν κατεξοχὴν ἔργο ἐλευθερίας, οἱ καλλιτέχνες διαδήλωσαν ἔμπρακτα, μ' αὐθόρμητη ὁμοφωνία, πὼς δὲν ἐπιθυμοῦσαν νὰ μετάσχουν σ' ἕνα διάλογο κολοβωμένο ἀπὸ περιορισμοὺς στὶς ἀτομικὲς ἐλευθερίες καὶ ἀπὸ διώξεις ποὺ δὲν ἔθιγαν μόνο τὴν προσωπική τους πνευματικὴν ἀκεραιότητα. Μὲ ἀμελητέες ἐξαιρέσεις στὰ χρόνια 67-69, δὲν ἐκθέσανε ἔργα τους, δὲ πῆραν μέρος σὲ κρατικὰ ὀργανωμένες ἐκδηλώσεις στὸ ἐσωτερικὸ ἢ στὸ ἐξωτερικό (24). Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς θυσίες ποὺ συνεπαγόταν μιὰ τέτοια στά-



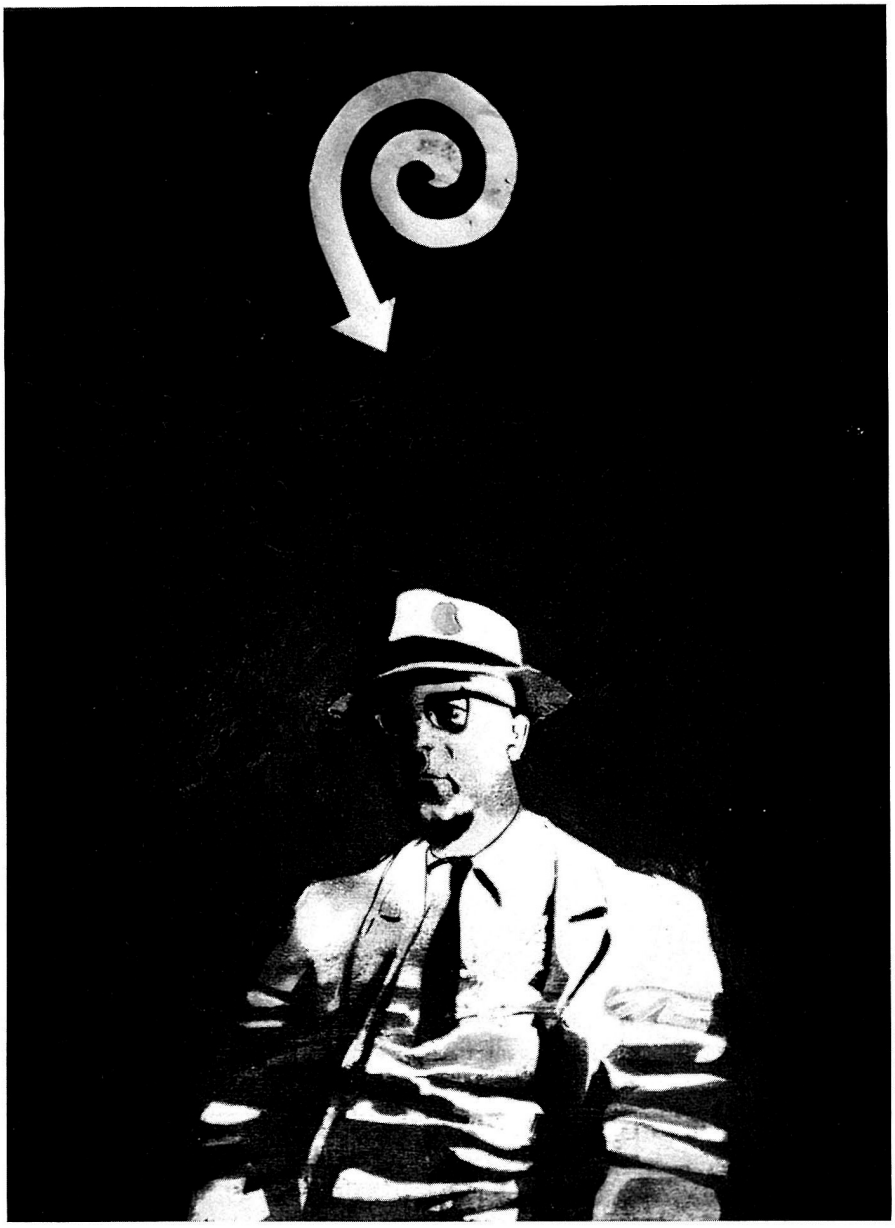
Ἄλεξ Μυλωνᾶ: «Βυζαντινό», 1965 (ἀλουμίνιο).

Al. Mylona: «Byzantine», 1965 (aluminium).

Ὅλοι ἐκφράζανε τὸ ἄγχος τους καὶ μιὰ θέση δυσμενῆ γιὰ τὶς δουλεῖες καὶ τὶς καταπιέσεις τοῦ σύγχρονου κόσμου γενικότερα. Ἕνας ἢ δυὸ ἐντόπιζαν τὴν εἰκαστική τους ἀμφισβήτηση, που προέρχονταν ἀπὸ βαθιὰ ἀνθρώπινη ἀγωνία, στὶς γεωγραφικὰ ἡ χρονικὰ πιὸ τοπικὲς καὶ ἄμεσες ἐκδηλώσεις τῶν δουλειῶν αὐτῶν. Καὶ εἶχε τὸ ,ἔργο τους τὴν πιὸ συμπυκνωμένη καὶ δραστικὴ ἀπήχηση στὸ κοινό, ὄχι μόνο γιατὶ ὁ στόχος ἦταν πιὸ συγκεκριμένα γνώριμος καὶ ἀηδὴς σὲ ὅλους, ἀλλὰ γιατὶ διατηροῦσαν μέσ' ἀπὸ τὴν ὀδυνηρὴ κριτικὴ ποὺ διατυπώνανε τὴν ποιότητα τῆς τέχνης.

23. Δὲ μποροῦσε φυσικὰ τὸ ἄρθρο τοῦτο νὰ εἰκονογραφηθεῖ μὲ φωτογραφίες, ἔστω καὶ σὲ διαστάσεις γραμματοσήμου, ἔργων ὅλων τῶν 112 καλλιτεχνῶν ποὺ μνημονεύει. Ἐπιλέχθηκαν λοιπὸν ἔργα 22 καλλιτεχνῶν γεννημένων μετὰ τὸ 1910, γιατὶ τὸ ἔργο τους εἴτε πῆρε τὴν πιὸ ἀντιπροσωπευτική του μορφὴ κατὰ τὴν κρινόμενη 25ετία, εἴτε μέχρι τὸ 1970 εἶναι ἀπ' ἐκεῖνα ποὺ δείχνουν δυνατότητες νέας ἐξέλιξης, οὐσιαστικῆς γιὰ τὸν ἴδιο τὸν καλλιτέχνη, κ' ἐνδεχόμενα καὶ γιὰ τὸ σύνολο τῆς ἑλληνικῆς τέχνης.

ση, ἡ ζημιὰ ἀπὸ τὴ διακοπὴ τοῦ διαλόγου ἦταν σημαντική, ὄχι μόνο γιὰ τοὺς ἴδιους ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη γενικότερα. 'Ο νόστος τῶν ξενητεμένων κόπηκε. Πέρ' ἀπ' αὐτό, ἀρκετοὶ ποὺ εἶχανε κιόλας ἐγκατασταθεῖ στὸν τόπο, πήρανε πάλι τὸ δρόμο τῆς Δύσης. Οἱ μεγάλοι ὀργανισμοὶ ἔπαψαν νὰ παραγγέλνουν καὶ ν' ἀγοράζουν ἔργα μὲ κριτήρια τὴν αἰσθητικὴ ποιότητα. Μιὰ μόνο ματιὰ στὶς πλατεῖες καὶ στοὺς κήπους τῆς 'Αθήνας θὰ πείσει ὅτι τὶς ἐπίσημες παραγγελίες τὶς παίρνουν ἀγαλματοποιοὶ ποὺ χρονολογοῦνται τεχνοτροπικὰ στὴν ἐποχὴ τοῦ Θωμόπουλου ἢ καὶ τοῦ Φιλιππότη (πέθανε τὸ 1919), (25). 'Ανασύρθηκαν στὴν ἐπιφάνεια... διῶκτες τῆς ἀφηρημένης τέχνης (26) καὶ ξαναμπῆκαν στὶς δυὸ ἀπὸ τὶς χειρότερες Πανελλήνιες, τοῦ 67 καὶ τοῦ 69, καλλιτέχνες ποὺ εἶχαν κιόλας ἀπορριφθεῖ ἀπὸ τὴν 'Επιτροπὴ Κρίσεως (27). 'Υποθάλπεται ὁ κομφορμισμὸς πρὸς τὴ θεωρούμενη παραδοσιακὴ παραστατικὴ τέχνη ποὺ ἀσκοῦνταν τουλάχιστο πρὶν ἀπὸ 50 χρόνια. 'Επιβραβεύονται καὶ προβάλλονται ὅσοι «ἀγνοήθηκαν» ἢ «ἀδικήθηκαν» κατὰ τὴν περίοδο τῆς λεγόμενης ἀναρχίας καὶ ἀσυδοσίας τῶν τεχνῶν, ἐνῶ πραγματικὰ εἶχανε παραμεριστεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ ροῦ

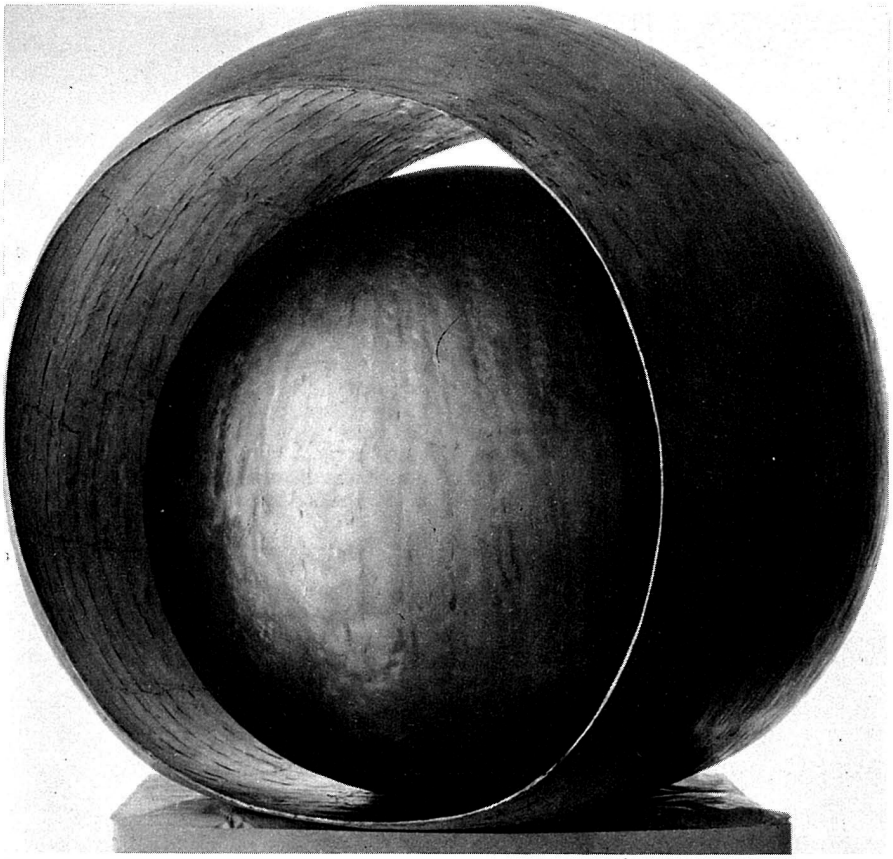


Δημ. Μυταρᾶς: Χωρὶς τίτλο, 1968, 130Χ180 ἑκ.

Dim. Mytaras: Untitled, 1968, 130 X 180 cm.

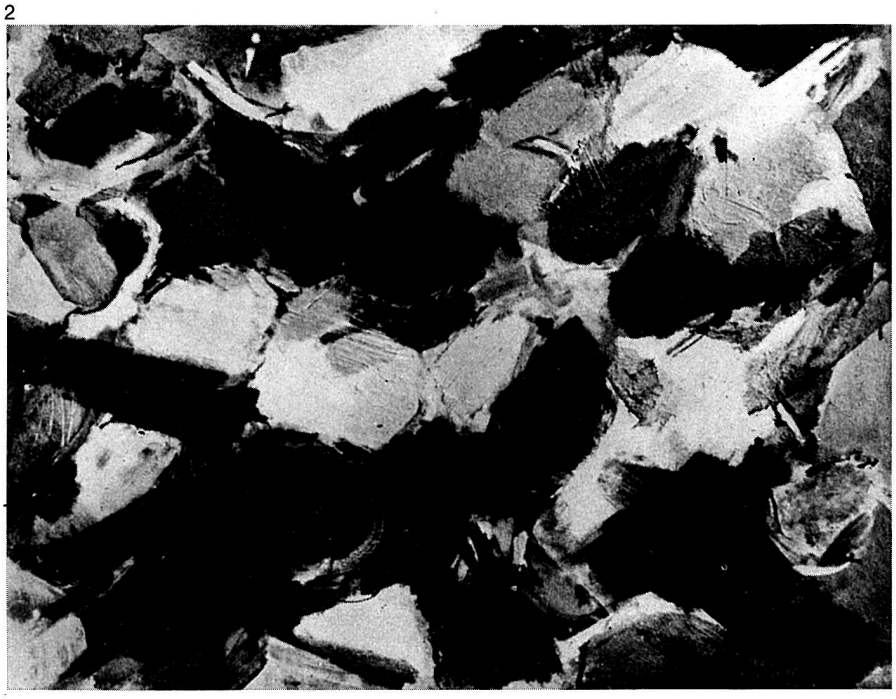
Τέτοια ἐπιλογὴ εἶναι βέβαια σὲ μεγάλο βαθμὸ ὑποκειμενική. Μόνο τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου θὰ δείξει πόσο εἶναι βάσιμη. 'Αντικειμενικὰ ἡ ἐπιλογὴ προσδιορίστηκε καὶ ἀπὸ τὴν ἀδυναμία ἀνεύρεσης εἴτε τῶν ἴδιων τῶν καλλιτεχνῶν (τόσοι ζοῦνε στὸ ἐξωτερικὸ) εἴτε φωτογραφιῶν τῶν ἔργων τους. Καλὴ παρουσίαση τοῦ πρόσφατου ἔργου (1967-69) τοῦ Κανιάρη ἔγινε στὰ *Θέματα 'Εσωτερικοῦ Χώρου* 1/1970, σσ. 142-147. 'Η δημοσιευση σήμερα μιᾶς φωτογραφίας ἑνὸς ἔργου του λίγα θὰ πρόσθετε στὴ γνώση τῆς γενναίας συμβολῆς του. Τὰ γλυπτὰ διαλέχθηκαν ἰδιαίτερα γιὰ τὴ σχέση τους μὲ τὸ περιβάλλον. Τέλος οἱ χρονίες γέννησης τῶν καλλιτεχνῶν σημειώνονται μόνο στὴν πρώτη μνεία κάθε ὀνόματος. "Οπου δὲ συμβαίνει τοῦτο σημαίνει πὼς οἱ ἀδιάκριτα ἐπίμονες προσπάθειες τοῦ ἱστορικοῦ προσκρούσανε σὲ ἀδιαπέραστες κοινωνικὲς προλήψεις.

24. Στὶς Μπιενάλε τῆς Βενετίας 1968 καὶ 1970 ἀρνήθηκεν δυὸ ἀπὸ τοὺς πιὸ ἄξιους νεώτερους καλλιτέχνες νὰ μετάσχουν, παρ' ὅλο ποὺ εἶχαν ἐπιλεγεῖ ἀπὸ τὴν ἁρμόδια ἐπιτροπή. Στὶς ἄλλες διεθνεῖς ἐκθέσεις (Μπιενάλε Νέων Παρισιοῦ, Μπιενάλε Σάο Πάολο, 'Αλεξανδρείας κά.) ἡ στάθμη τῆς ἑλληνικῆς ἐκπροσώπησης, πάντα ἐπιλεγμένης ἀπὸ τὸ κράτος, ὑπῆρξε πολὺ χαμηλότερη ἀπὸ τὶς προηγούμενες.



1

2



1.
Σωσὼ Χουτοπούλου: «Σφαιρικὰ στοιχεῖα σὲ κίνηση», 1967 (ὀξυγονοκολλημένο σίδερο), 71X65X63 ἑκ.

2.
Ἰάσων Μολφέσης: Χωρὶς τίτλο, 1957 (λάδι).

3.
Νικ. Ἐγγονόπουλος: «Τοπεῖον τοῦ Πειραιῶς μὲ ἄγαλμα (ντυμένο)», 1944 (λάδι), 92X73 ἑκ.

1.
Sosso Houtopoulou: «Spherical elements in movement», 1967 (soldered iron), 71 X 65 X 63 cm.

2.
J. Molfessis: Untitled, 1957 (oil).

3.
Nic. Engonopoulos: «Piraeus landscape with (dressed) statue», 1944 (oil), 92 X 73 cm.

25. Χαρακτηριστικὴ ἡ «διακόσμηση» τῆς πρωτεύουσας στὶς ἐπετείους, στὶς Ἀπόκριες, στοὺς Πανευρωπαϊκοὺς Ἀγῶνες (1969), τὸ πλῆθος τῶν ἁγαλμάτων καὶ προτομῶν ποὺ φύτρωσαν σὲ πόλεις καὶ χωριὰ - ξεχωρίζουν γιὰ ἰδιαίτερη ἔλλειψη «πνοῆς» οἱ τελευταῖα στημένες προτομὲς τοῦ Μυριβήλη (μὲ τ' ἀληθινὰ γυαλιά) καὶ τῆς Χατζημιχάλη - καὶ ἀκόμα ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἑλληνικοῦ Περίπτερου στὴ Διεθνὴ Ἔκθεση τῆς Ὀζάκα (1969).

26. Ἐπιστολὴ Ἀνδρέα Γεωργιάδη (τοῦ Κρητός), προέδρου τοῦ Καλλιτεχνικοῦ Ἐπιμελητηρίου, ποὺ συγχαίρει «τὴν Ἕνωσιν Ζωγράφων καὶ Γλυπτῶν Βορείου Ἑλλάδος διὰ τὸν ὑπ' αὐτῆς ἀναληφθέντα ἀγῶνα κατὰ τῆς ἐκτροπῆς τῆς τέχνης ἐκ τῆς ὀρθοδόξου γραμμῆς της» δηλαδὴ γιὰ τὸν ἀποκλεισμὸ «ἀφηρημένων ἀνεικονικῶν» ἔργων ἀπὸ τὴν ἔκθεσή της (*Ἐλεύθερος Κόσμος* 12.4.69).

27. Στὴν δεκαετία ποὺ ἄρχισε ἡ κακὴ αὐτὴ πρακτικὴ παίρνει διαστάσεις. Εἶναι λίγες μέρες ποὺ ἀναγγέλθηκε (*Νέα Πολιτεία* 24.6.71) ἡ ὀργάνωση Πανελλήνιας 11ῆ «μὲ ἔργα τῶν ἀποκλεισθέντων ζωγράφων καὶ γλυπτῶν τῶν ἐπαρχιῶν».

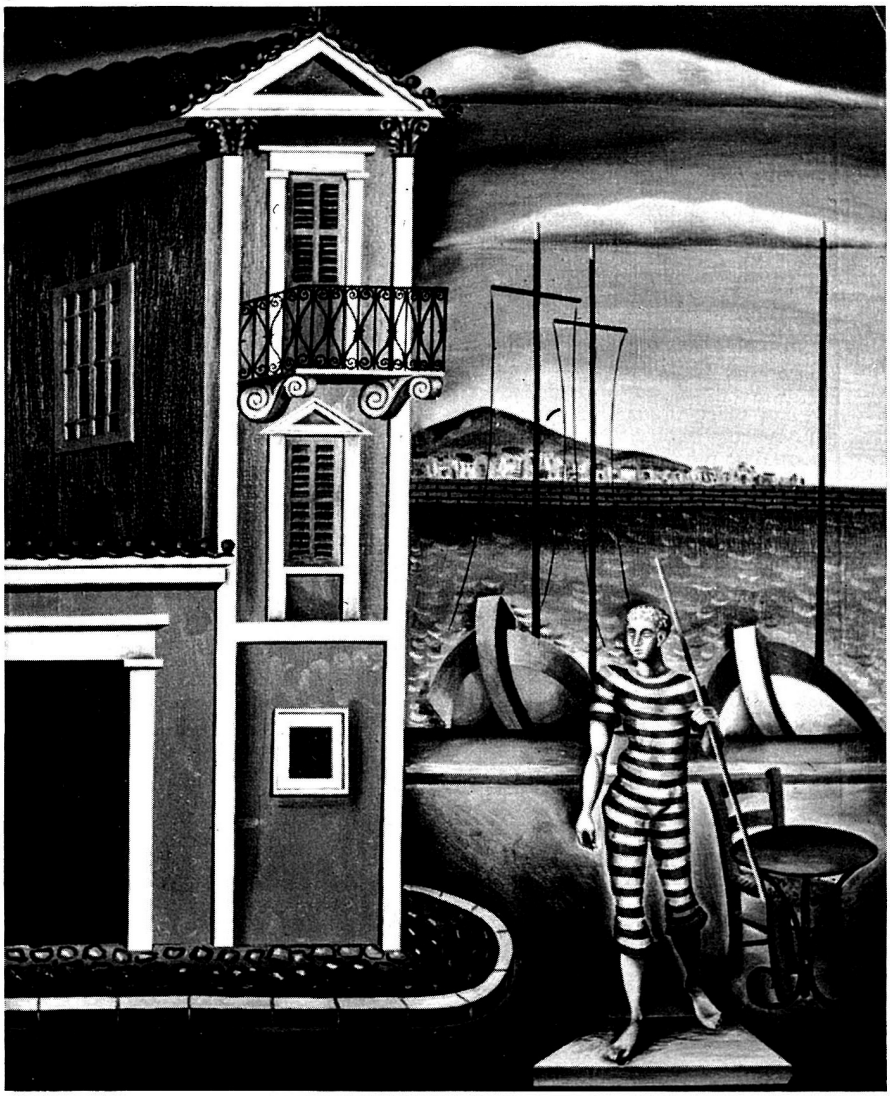
28. Αὐτὸ ἀποδείχνουν σὲ τελευταίαν ἀνάλυση οἱ ἀστρονομικὲς τιμὲς ποὺ πληρώνονται γιὰ ἀριστουργήματα τοῦ παρελθόντος, τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ξυπνᾶ πάντα ὁ Πικάσο, ὁ Μαγκρὶτ ἢ ὁ "Ολντεμπουργκ, ἡ ἀδιαφορία ποὺ περιβάλλει τὸν σημερινὸ Ντάλι ἢ ντὲ Κίρικο, ἢ τὸν σοβιετικὸ ρεαλιστὴ Ντεϊνέκα. Στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ ἀνεπαρκῆ διαπαιδαγώγηση, ἔχουν ἀνατιμηθεῖ οἱ ψεύτικοι Γύζηδες καὶ Λύτρηδες, ἀκόμα καὶ οἱ ψεύτικοι Τσαρούχηδες, ἀλλὰ κι αὐτὸ εἶναι τεκμήριο ἑνὸς ξυπνημένου ἐνδιαφέροντος, κι ἂς τοῦ λείπει ἡ καθοδήγηση.

29. Οἱ ἐπανειλημμένες παραπομπές, στὶς ὑποσημειώσεις, σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ δημοσιεύματα τοῦ γράφοντος, δὲ γίνονται γιὰ ἐπίδειξη. Τὰ μνημονευόμενα ἐκτενῆ ἄρθρα του συντέθηκαν ἐξ ἀρχῆς σὰ δοκιμὲς κεφαλαίων μιᾶς νοερῆς ἱστορίας τῆς νεοελληνικῆς τέχνης, ποὺ ἔχει πάντα σκοπὸ νὰ τὴν τελειώσει. Ἀποτελοῦν συνεπῶς ἕτοιμο ἱστορικο-κριτικὸ ὑλικό, μ' ἐλεγμένα, ὅσο γίνεται, γεγονότα, χρονολογίες καὶ λεπτομέρειες. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι δυστυχῶς σχεδὸν τὰ μόνα. Γενικότερα ἡ βιβλιογραφία γιὰ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη ἀπὸ τὸ 1945 εἶναι πολὺ ἀραιὴ σὲ μονογραφίες καὶ δοκίμια, κάπως πυκνότερη σὲ ἄρθρα καὶ κριτικές. Σ' αὐτὰ ὅλα στηρίζεται αὐτὴ ἡ ἀνασκόπηση. Σὰν ἰδιαίτερα χρήσιμα πρέπει νὰ μνημονευθοῦν οἱ τεχνοκριτικὲς στῆλες ποὺ, ἀμέσως μετὰ τὸν πόλεμο, κρατοῦσαν ὁ μακαρίτης Δ. Εὐαγγελίδης στὴ *Νέα Ἑστία*, ὁ Ὀδυσσέας Ἐλύτης στὴν *Καθημερινή*, ὁ Μ. Καλλιγᾶς στὸ *Βῆμα* καὶ ὁ Α. Βρουλιώτης στὸ *Hellenisme Contemporain* (1948-49).

τῆς τέχνης.
Οἱ διαπιστώσεις αὐτές, ποὺ στηρίζονται ὅλες σὲ συγκεκριμένες δημόσιες ἐκδηλώσεις, ὁδηγοῦν ἀναγκαστικὰ σὲ δυσοίωνες προβλέψεις γιὰ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη τῆς δεκαετίας ποὺ μόλις ἄρχισε.
Ἀναμφίβολα οἱ εἰκαστικὲς τέχνες σ' ὅλον τὸν κόσμο περνοῦν μιὰ φάση ἀναζήτησης καὶ ἀμφισβήτησης, ὅπου τὰ τεχνάσματα καὶ ἡ τεχνικὴ πνίγουν κάποτε τὴν τέχνη. Ὅμως ὅλοι οἱ προβληματισμοί, οἱ ἀμφιταλαντεύσεις, οἱ συζητήσεις, οἱ πειραματισμοί, διεξάγονται σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα παγκόσμιας ἐλευθεροκοινωνίας, ἀκώλυτου πνευματικοῦ συναγωνισμοῦ, καὶ τελικῆς παραδοχῆς τῆς ἐλεύθερης κρίσης ἑνὸς κοινοῦ πληροφορημένου πιὰ καὶ καλλιεργημένου πού, εἴτε θεατὴς εἶναι, εἴτε καταναλωτὴς ἔργων τέχνης, ξέρει νὰ διακρίνει τὸ ἐφήμερο ἀπὸ τὸ αἰώνιο, τὸ τέχνασμα ἀπὸ τὴν τέχνη (28).

Ἡ σημερινὴ ἑλληνικὴ τέχνη ἔχει θγεῖ ἀπὸ τὸ κύκλωμα αὐτό, ἀφοῦ πάσχισε εἴκοσι χρόνια νὰ συνδεθεῖ μαζί του. Ἡ ἀμηχανία ποὺ μοιράζεται ὁ Ἕλληνας καλλιτέχνης μ' ἐκεῖνον τοῦ ἄλλου κόσμου μπρὸς στὰ γενικότερα προβλήματα τῆς τέχνης, ἐπιτείνεται ἀπὸ ἀνασφάλεια γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τῶν προβλημάτων τῆς προσωπικῆς του ἔκφρασης μέσ' ἀπὸ τὶς ἑλληνικὲς του ρίζες, ἀπὸ τὴν ἀπώλεια τοῦ διαλόγου μ' ἕνα κοινὸ ποὺ τὸ εἶχε οὐσιαστικὰ κερδίσει, καθιστώντας το πιὸ συνειδητὸ κι ἐνήμερο στὴ γνήσια τέχνη. Σήμερα, ἀπὸ τὸ κοινὸ αὐτό, ἀπὸ τὸν ἴδιο του τὸν τόπο, τὸν ἀλλοτριώνει ξανὰ μία ψυχολογικὴ κατάθλιψη ποὺ θυμίζει ἐκείνη ποὺ τὸν ἔκανε νὰ ξενητευτεῖ τὸ 1945, μιὰ ἀνησυχία γιὰ τὴ συνοχὴ τῶν ριζῶν του, ποὺ τὸν περισπᾶ ἀπὸ τὸ κύριό του ἔργο, ἀπὸ τὴν ἀναζήτηση τῆς πλέριας ἔκφρασης τοῦ ἀνθρώπου (29).

3



Ἀργότερα τὶς πιὸ ἔγκυρες ταχτικὲς στῆλες τὶς ἐκράτησαν ὁ Τ. Σπητέρης στὸ *Ζυγὸ* καὶ στὸ *Revue d'Athenes*, ἡ Ἑλένη Βακαλὸ στὰ *Νέα* καί, ὕστερα, στὸ *Ζυγό*, ὁ Γ. Πετρῆς στὴν *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*. Χρησιμότατα ἐπίσης: τὸ βιβλίο *Σύγχρονοι Ἕλληνες Ζωγράφοι* ποὺ θγῆκε τὸ 1961 μὲ εἰσαγωγὴ τῆς Ε. Βακαλό· οἱ μονογραφίες τοῦ Γ. Μουρέλου γιὰ τὸν Μπουζιάνη (1957), τοῦ Χρ. Χρήστου γιὰ τὸ Σπυρόπουλο (1962) καθὼς καὶ ὁρισμένα ἄρθρα τῶν ἰδίων καὶ τῶν Δ. Φατούρου καὶ Ν. Ζία, κυρίως στὸ *Ζυγό*.
Σ' αὐτὰ τὰ λίγα, πολύτιμα γιὰ τὴν οὐσία τους καὶ πολυτιμότερα γιὰ τὴ σπανιότητά τους, καθὼς καὶ σὲ μερικὰ σκόρπια καὶ περιστασιακὰ δημοσιεύματα ἄλλων τεχνοκριτῶν, ἀρχαιολόγων καὶ λογοτεχνῶν, ἢ καὶ τῶν ἰδίων τῶν καλλιτεχνῶν, περιορίζεται ἡ σοβαρὴ θιβλιογραφία τῆς ἑλληνικῆς τέχνης τῆς τελευταίας 25ετίας.