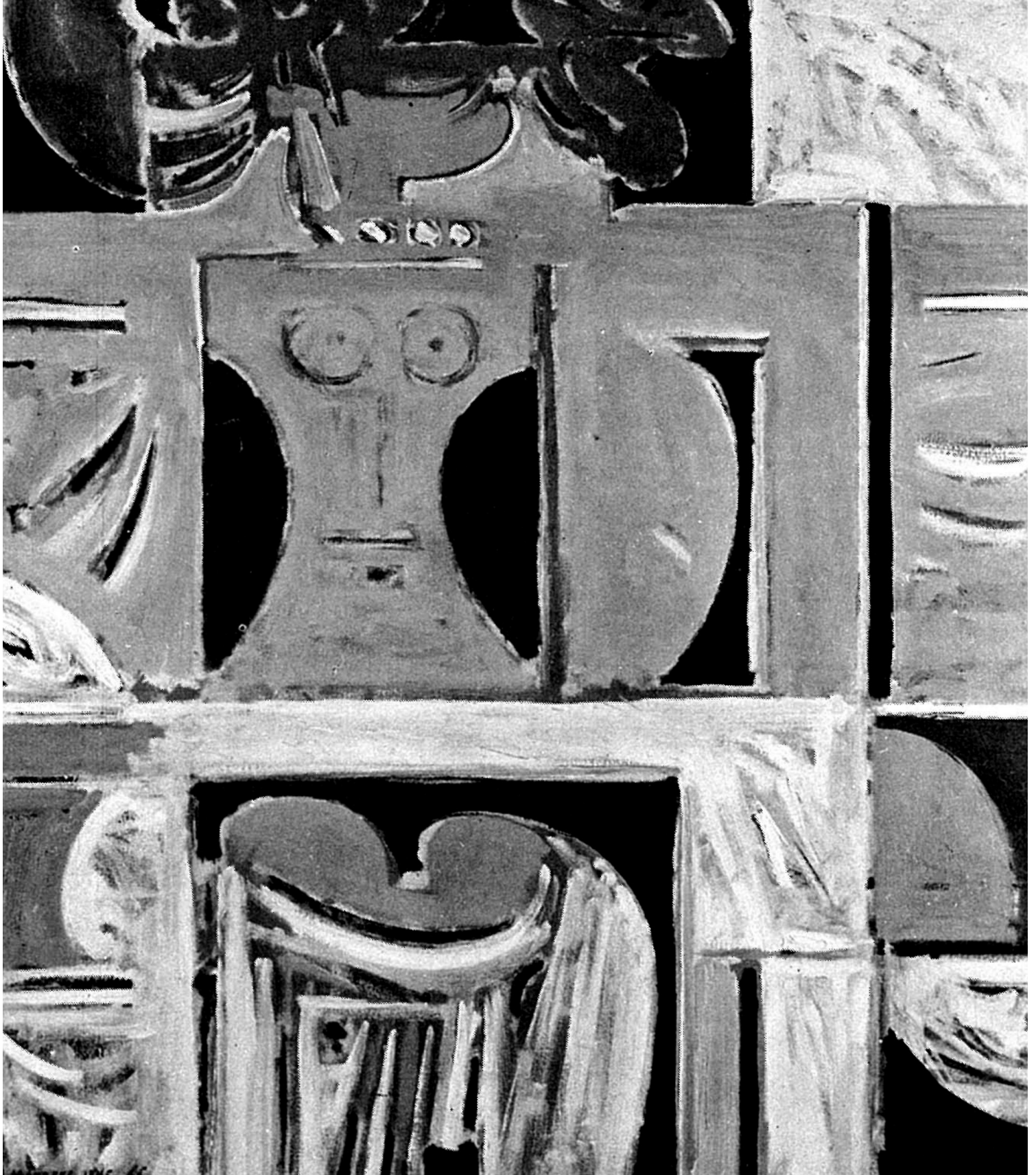


Archetype



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

Ελληνική τέχνη 1945-1970: Μια κριτική ανασκόπηση

του Ιστορικού και κριτικού της τέχνης Α.Γ. Ξύδη

Είναι γνωστό ότι ο διάλογος είναι πάντα δημιουργικός και μπορεί να συμβάλει στην πληρέστερη γνώση θεμάτων που έχουν πολλές πλευρές και ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως η εξέλιξη της ελληνικής τέχνης στην περίοδο 1945-1970. Γι' αυτό, η διεύθυνση των «Θεμάτων Χώρου + Τεχνών» και ο Α. Ξύδης θα περιμένουν με ιδιαίτερο ενδιαφέρον κρίσεις και απόψεις πάνω στο θέμα με τη μορφή επιστολών ή σύντομων άρθρων.

Πού βρίσκονταν το 1945 η ελληνική ζωγραφική και γλυπτική; Ο πόλεμος και η κατοχή είχαν αναγκάσει τους Έλληνες καλλιτέχνες να στραφούν προς τον εαυτό τους. Έτσι ολοκληρώθηκε η ροπή που είχε ξεκινήσει από τη μικρασιατική καταστροφή προς μια βαθιά ενδοσκόπηση, μια προσφυγή στους πλουσιότερους εσωτερικούς πόρους που πρόσφερε η πνευματική κληρονομιά του τόπου, στο μέτρο που ήταν και γνήσιες καταβολές από την καθημερινή ζωή του λαού (1). Στα ίδια χρόνια, τα ακαδημαϊκά, καθαρεύοντα στοιχεία, που αποκλείανε ακόμα και τη βυζαντινή τέχνη γιατί ουσιαστικά άρνούσαν την παράδοση, έπαυσαν οριστικά να παίζουν ρυθμιστικό ρόλο στην εξέλιξη της ελληνικής τέχνης. Ένω κόπηκε η επικοινωνία με το εξωτερικό, και κυρίως με το Παρίσι, κέντρο τότε όλων των καλλιτεχνικών ζυμώσεων

- που οι κατακτητές άλλωστε, συμπιπτοντας σ' αυτό με τους ντόπιους ακαδημαϊκούς, τις θεωρούσαν σημάδια κατάπτωσης και έκφυλισμού - διευκολύνθηκε μέσα στον τόπο η επικοινωνία των καλλιτεχνών ανάμεσά τους, και με τ' άλλα στρώματα του λαού που, ως τότε, σά σύνολο, έμμενε μ' ελάχιστες ατομικές εξαιρέσεις, έξω τόσο από την παραγωγή της τέχνης - παρά τις αναμφισβήτητες δημιουργικές του ικανότητες - όσο κι από την κατανάλωση της τέχνης, καθώς τα έργα της προορίζονταν πάντα για τους λιγότερους.

Αναμφίβολα ο Πικιώνης (1887-1967), ο Κόντογλου (1897-1965), η Χατζημιχάλη (1895-1965), ο Έμπεριός (* 1901) - καθένας από τη σκοπιά του, και με άνισου πλάτους ενδιαφέροντα, οι πρώτοι με την ευρύτατη έποπτεία του ολόκληρης της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, ο τελευταίος με τον θαυμασμό του για έναν ειδικά ζωγράφο, το μεγάλο Θεόφιλο, που τον αποκάλυψε σε σειρά ολόκληρη Έλλήνων λογοτεχνών και καλλιτεχνών - πλησίασαν την παραδοσιακή τέχνη, ή τη λαϊκή σε όσην έκταση ή δεύτερη καλύπτεται από την πρώτη, και ανέπτυξαν από τις σημερινές εκβολές του το γερό υπόγειο ποτάμι της παράδοσης. Δεν είχαν όμως προλάβει ως τον πόλεμο, ούτε άλλωστε το είχαν αναλάβει αποστολή τους να φέρουν τους δημιουργούς από το λαό κοντά στην άλλη τέχνη, που κι αυτή ήταν

έγκυρη και σύγχρονη, τη μεγάλη τέχνη του Παρισιού 1900-40 (2).

Πικιώνης, Κόντογλου, Χατζημιχάλη αναλώθηκαν στην αποκάλυψη, κάποτε και στη μετάδοση, του αγνοημένου μεγαλείου των έργων της παράδοσης. Ο Πικιώνης και ο Κόντογλου εφάρμοσαν τα διδάγματά της στο έργο τους. Είχαν έτσι ανοίξει τον προσφορώτερο δρόμο για την ενδοσκόπηση που επέβαλε τόσο η κατοχή. Από την άλλη μεριά το δρόμο προς την τέχνη του Παρισιού (των ετών 1920-30 κυρίως) προσπαθούσαν να τον κρατήσουν ανοιχτό, με το έργο τους το ίδιο και μέσ' από τη διδασκαλία τους ο Παρθένης (1879-1967), καθηγητής στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (1920-47), ο Χατζηκυριάκος - Γκίκας (* 1906), καθηγητής στο Πολυτεχνείο από το 1941, και ο Απάρτης (* 1899), οι δυο τελευταίοι, αναγκαστικά επαναπαρισμένοι στην Ελλάδα, όπου αποκλείστηκαν με τον πόλεμο.

Στη συμβολή των δυο δρόμων εργάζονταν ο Διαμαντόπουλος, ο Τσαρούχης, ο Έγγονόπουλος, γεννημένοι και οι τρεις το 1910 και μαθητές του Παρθένου. Το έργο τους ως το 1945 δείχνει πόσο άμεσα ευαίσθητοι υπήρξαν στην τέχνη της Δύσης, οι δυο πρώτοι στού Ματίς, ο τρίτος στού μεσογειακού υπερρεαλισμού (3) τα δημιουργήματα. Μαζί δείχνει πώς, καθώς έκλειναν τα 35 διαμορφωτικά χρόνια τους, είχαν άφομοιώσει ο 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, Hadjikyria-

kos-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 pre-

vailing "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, «Ο Ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης κι η ανακάλυψη της ελληνικής παράδοσης», *Τετράδιο* (μικρό), τεύχος 1, Ιανουάριος 1947, σσ. 34-48.

2. Την εγνώριζαν καλά και την εκτιμούσαν ο Έμπεριός κι ο Πικιώνης. Ο Κόντογλου επίσης θα την εγνώριζε αλλά δε θα τη θεωρούσε πρόσφορο μέσο έκφρασης για τους Έλληνες.

3. Α.Γ. Ξύδης, «Νίκος Έγγονόπουλος, ένας Έλληνας υπερρεαλιστής ζωγράφος», *Τετράδιο*, τρίτο, 1945, σσ. 39-48.

μέ τον τρόπο του, τὰ διδάγματα ἑλληνικότητας τοῦ Κόντογλου καὶ τοῦ Πικιώνη. Ἔτσι καταξιώνονται στὸ ἔργο τους γόνημα στοιχεῖα τῆς ντόπιας παράδοσης μαζί με στοιχεῖα τῆς πιὸ σύγχρονης (δηλαδή τῆς μέχρι τὸ 1940) εὐρωπαϊκῆς δημιουργίας.

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

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

Στὴ γλυπτικὴ, τὸ μόνο ἔργο ποὺ ἦταν ἀνάξιο καὶ τῆς παράδοσης καὶ τοῦ σύγχρονου εὐρωπαϊκοῦ ρεαλισμοῦ - ποὺ εἶχε σθῦσει μετ' ὅν Ροντέν τὸ 1917 - τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου Χαλεπᾶ (1851-1937), ἔμενε τὸ 1945 ἀγνωστο καὶ καταχωνιασμένο, ἀνεργὸ σὰ διδάγμα γιὰ τοὺς νεώτερους (4). Γλύπτες μετ' ἰδιοφυΐα καὶ δύναμη ὅπως ὁ Ζογγολόπουλος (* 1903), ὁ Λουκόπουλος (* 1908), ὁ Ἀπέργις κὶ ὁ Καπράλος (* 1909 καὶ οἱ δύο), ὅλοι μαθητῆς στὴν Α.Σ.Κ.Τ. τοῦ Θ. Θωμόπουλου (1873-1937), συνεχίζουν μιὰ πορεία μοναχικῆ, δίχως νὰ ξεφεύγουν ἀπὸ τὸ γενικὸ κλίμα τῆς ἑλληνικῆς γλυπτικῆς, ποὺ παρέμενε τέχνη ἀπροβλημάτιστα παραστατικῆ, καὶ βασικὰ νατουραλιστικῆ, τεχνικὰ πολὺ ἐξελιγμένη, αἰ-

σθητικὰ ὅμως καθυστερημένη ὡς πρὸς τὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη, πιὸ πολὺ κὶ ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ.

Τὸ 1945 δηλαδή δὲ φανερώνεται στὴν ἑλληνικὴ τέχνη καμιά ἐπικρατέστερη «τάση» (ἐκτὸς ἀν, ἀγνωστὰς τῆς δυναμικῆς ἔννοια τῆς λέξης, λογίσουμε τέτοια τὸν ἀκαδημαϊσμό ποὺ χαρακτηρίζεται μόνο ἀπὸ τὴ στατικότητα μιᾶς συντηρητικῆς ἀδράνειας), καμιά «σχολή» γιὰ νὰ κατευθύνει τοὺς νεώτερους εἴτε θετικὰ, στὴ διαμόρφωση τῆς τέχνης τους, εἴτε ἀρνητικὰ, γιὰ νὰ τοὺς προκαλέσει ἐντονες ἀμφισβητήσεις ποὺ κὶ αὐτὲς θὰ μπορούσαν ν' ἀποθοῦν διαμορφωτικῆς. Στὰ χρόνια αὐτὰ (1941-45) μιὰ κοινὴ δυναμικὴ ἀντίδραση συνέχισε τοὺς περισσότερους Ἕλληνες, συνεπῶς καὶ τοὺς καλλιτέχνες: ἡ ἀρνηση κάθε συμβιβασμοῦ, ἀκόμη κὶ ἐπαφῆς μετ' ὅς καταχτητῆς καὶ τίς δοξασίες τους, τόσο στὴν καθημερινὴ ζωὴ ὅσο καὶ στὴν τέχνη. Στὴ στάση αὐτὴν οἱ καλλιτέχνες ὑπῆρξαν θαυμαστά ἀτεγκτοί. Ἡ τέχνη τους ἦταν ἐξ ὀρισμοῦ στοιχεῖο ἐλευθερίας καὶ ἀγῶνα ποὺ τοὺς ὤθησε ὄχι μόνο στὴν παθητικὴ ἐκδήλωση ἀποχῆς ἀπὸ κάθε ἐκθεση ἢ ἐκδοση τῶν ἔργων τους, ἀλλὰ καὶ στὴν ἐνεργὴ ἀντίδραση τῆς δημιουργίας καὶ προσφορᾶς ἔργων εἰδικὰ φτιαγμένων γιὰ νὰ ἐκφράσουν καὶ νὰ τονώσουν τὸ ἀντιστασιακὸ πνεῦμα ὀλοκλήρου τοῦ λαοῦ.

Ὅταν ἐκδιώχθηκαν οἱ καταχτητῆς, μαζί με τίς προσδοκίες τῶν ἀγαθῶν ποὺ θὰ κόμιζε ἡ ἀπελευθέρωση, φούντωσε ἡ ἔφεση γιὰ μιὰν ἀκώλυτη ἐπικοινωνία μετ' ἡ Δ. Εὐρώπη, ἰδιαίτερα στοὺς καλλιτέχνες, ποὺ τόσα χρόνια τὴν εἶχαν στερηθεῖ. Ὅσοι δὲ μπορούσαν νὰ ταξιδέψουν πρὸς τὰ κεῖ, κατάφυγαν μετ' ἑαυτὰ στὰ βιβλία καὶ στ' ἄλλα μέσα διάδοσης τῆς τέχνης. Ἐχοντας ἐξαντλήσει μέσα στὸ στεγανὸ

χώρο τῆς κατοχῆς ὅλους τοὺς ἐγχώριους πόρους, ἦταν ἀπόλυτα φυσικὸ νὰ προσβλέπουν πάλι πρὸς τὴν Εὐρώπη μετ' ἡ ἀνάγκη τῆς ἐνημέρωσης, τῆς ἐπικοινωνίας, τῆς γόνιμης ἀνταλλαγῆς.

Σύντομα ὅμως μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση οἱ πολιτικο-κοινωνικῆς συνθήκες στὸν τόπο ἔδειξαν πὼς θὰ ἦταν πολὺ δύσκολο, ἀν' ὄχι ἀδύνατο, νὰ πραγματοποιηθεῖ αὐτὸ τὸ *aggiornamento* μετ' ἐκκίνηση καὶ ἐπιστροφή στὸν φυσιολογικὸν ὄχι τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, τὸν ἑλλαδικό.

Ἔτσι ἀρχισε τὸ 1945 ἡ μεγάλῃ ἐξοδος 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 μετ' ἡ ἑλληνικὸ κοινὸ. 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 Χατζηκυριακοῦ-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 Ἐκθεση τοῦ 1948 ὁ Χαλεπᾶς. Γιὰ ἀρκετοὺς ἢ 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, Manousakis, 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. Εὔδης, «Ἡ ἑλληνικὴ γλυπτικὴ στὸ 20ῦ Αἰῶνα», Δελτίο Ἐπιστημονικοῦ καὶ Φιλολογικοῦ Συλλόγου Ἀμμοχώστου, 1967, σσ. 91-109.

Δεκ. 1948), ή πρώτη μεταπολεμική και μιὰ από τις λιγότερο κακές, σήμανε την πρώτη τους δημόσια εμφάνιση ('Αρλιώτη, Σπυρόπουλος * 1912, Μαυροϊδης * 1913, Μελά - Κωνσταντινίδη * 1923, Μυλωνά * 1923, Ξενάκης * 1924, 'Αντύπα), ενώ οι Τέτσης και Γεωργιάδης, γεννημένοι το 1925, που επίσης μετείχαν στην Πανελλήνια, είχαν πρωτοεμφανιστεί μαζί λίγο νωρίτερα την ίδια χρονιά. Στο τέλος του 1949 (10 Δεκ. - 25 'Ιαν. 1950) ή νεοσύστατη ομάδα 'Αρμός που συγκέντρωνε 25 καλλιτέχνες, από τους οποίους οι 13 κάτω των 26 ετών, με μόνο κοινό γνώρισμα τη ζωντάνια του έργου τους, οργάνωσε στο Ζάππειο μιάν έκθεση που έκανε εντύπωση. 'Εμφάνισε πολλούς από τους νεώτερους που αναφέρθηκαν κιάλας, με την προσθήκη της 'Αγλ. Λυμπεράκη (* 1923), του 'Αργυράκη (* 1920) και, από παλαιότερους, του Λουκόπουλου, του Βουρλούμη (* 1910) και του Μανουσάκη (* 1914) που είχαν εκθέσει ελάχιστα έργα στην Πανελλήνια που προηγήθηκε.

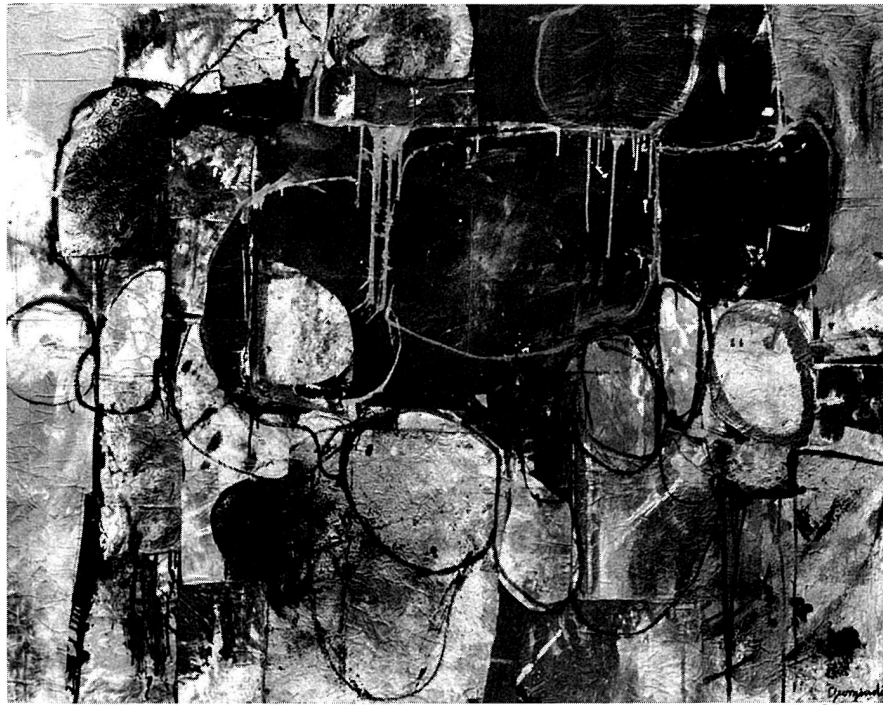
Είναι χαρακτηριστικό της ιδιοτυπίας της ελληνικής καλλιτεχνικής ζωής πως ενώ οι παλαιότεροι εξέθεταν και ήταν γνωστοί και πριν από τον πόλεμο, το έργο τους δεν είχε προσεχτεί τόσο (ίσως γιατί το κοινό ήταν πολύ περιορισμένο, το αγοραστικό ενδιαφέρον πολύ στενό, ή κριτική σχεδόν ανύπαρκτη) όσο προσέχτηκε στις λίγες αυτές εκθέσεις που έγιναν στις ελάχιστες και μερικές αυτοσχέδιες γκαλερί της μετακατοχικής

'Αθήνας, ανάμεσα 1945 και 1950, όταν οι άνησυχίες και οι ζυμώσεις γύρω από την τέχνη έντεινονταν. Οι εκθέσεις αυτές υπήρξαν σταθμοί, δλες για τους ίδιους τους καλλιτέχνες που είχαν απόσχει από κάθε δημόσια εμφάνιση στά χρόνια της κατοχής, αρκετές και για το κοινό. Μερικοί δεν έκθεσανε ξανά από τότε, άλλοι έκθεσανε χωρίς να δείξουν καμιά ανάνεωση, άλλοι στράφηκαν προς την άφηρημένη τέχνη όπου μερικοί βρήκαν τον έαυτό τους, οι νεώτεροι τέλος εξακολούθησαν ν' αναπτύσσουν την ιδιοφυία τους. 'Από τούτους ο Ξενάκης, ο Γεωργιάδης, ή Λυμπεράκη, ή 'Αντύπα, ή Μυλωνά, γρήγορα προτίμησαν ν' ακολουθήσουν τους όμοτεχνούς τους προς τη Δύση, με αποτέλεσμα να εξαφανιστούν αρκετά χρόνια από το ελλαδικό καλλιτεχνικό προσκήνιο.

Το 1950 ή ελληνική τέχνη έμνε τέχνη καθαρά παραστατική (figurative), και ειδικότερα άνθρωποκεντρική, κυριαρχημένη δηλαδή από τη βασική επιδίωξη της απόδοσης (έκφρασης) της ανθρώπινης μορφής με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια, καθώς και του φαινόμενου κόσμου που την περιβάλλει, όπως υποπίπτει στην αντίληψη του κάθε καλλιτέχνη. 'Η επιδίωξη αυτή ικανοποιείται είτε με την αισθησιακή έκφραση της μορφής με το χρώμα, αποτυπώνοντας δηλαδή την εντύπωση που κάνουν τ' αντικείμενα πάνω στις αισθήσεις του καλλιτέχνη, είτε με τη συναισθηματική έκφραση της

μορφής που φτάνει ως την παραμόρφωση, ή και τη διάλυσή της, αποδίδοντας ούσιαστικά όχι πια το αντικείμενο καθαυτό, αλλά τις θυμικές αντιδράσεις του υποκειμένου - καλλιτέχνη προς το αντικείμενο. 'Όλα γίνονταν μέσα σ' ένα πλαίσιο πιστότητας προς την όψη ανθρώπων και πραγμάτων, μ' άλλα λόγια ενός ρεαλισμού που κινδύνευε να καταλήξει σε ψυχρό νατουραλισμό ή σε πεζές, φιλολογικές ή μουσειακές αποδόσεις, από τις οποίες θα έλειπε κάθε ποίηση, αφού το στοιχείο της ποίησης στις εικαστικές τέχνες το εξασφαλίζει ή ζωγραφικότητα (ή ή γλυπτικότητα) του έργου και όχι ή γραφικότητα. 'Η ελληνική τέχνη του 1950 σώζεται από τη ζωγραφικότητα του ρεαλισμού στο έργο του Τσαρούχη ή του Διαμαντόπουλου, του εξπρεσιονισμού στο έργο του Μπουζιάνη. 'Ανάμεσα στα έργα αυτά που κατέχουν τις άκραίες ποιητικές θέσεις στο είδος τους κλιμακώνονται έργα όπως του Γκίκα ή του Καπράλου που ενώ διατηρούν μιάν έντονη ζωγραφικότητα (ή γλυπτικότητα) δέ διαστάζουν να οργανώσουν ή να παραλλάξουν τη μορφή δια/παρα/μορφώνοντας τη δομή της. Δεν εκδηλώνεται στην 'Ελλάδα, το 1950, άκόμα και σ' αυτούς τους αξιόλογους και ένήμερους καλλιτέχνες, ή διάθεση της φυγής από το φαινόμενο αντικείμενο ή της άρνησής του, που στη Δ. Ευρώπη είχε οδηγήσει, από δύο δεκαετίες κιάλας, σε μιὰ καινούργια φάση της τέχνης, στην άφαιρωση. 'Εξάλλου συνεχίζεται ως το 1950 ή άνυ-

1

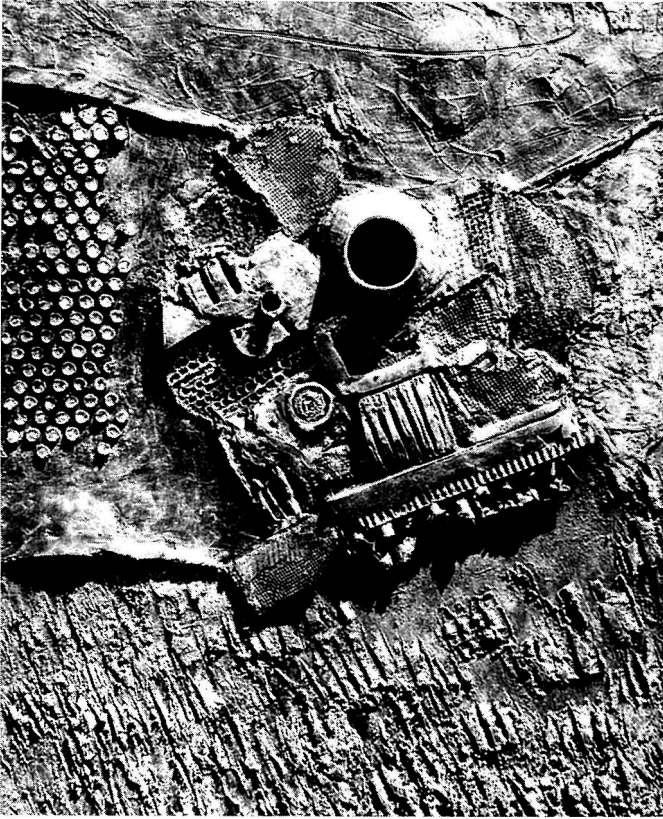


a combined effort. Perhaps this is the main reason why art advanced so slowly in our country. Another inhibiting factor in those years might have been the artists' and, to some extent, the public's and the critics' preoccupation with the question of "Greekness" in art. As time passed, this led to an 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

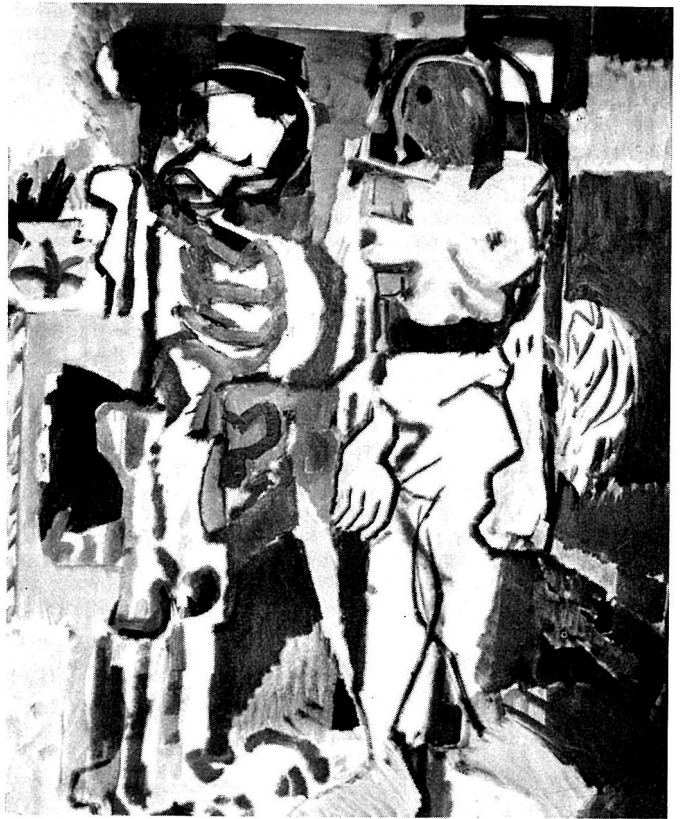
public corroded by sentimentalism. A plain wooden chair in front of a sea-scape, a garland of small white-and-blue flags hanging around a village church, some snow-white clothes hung up to dry in a poor neighbourhood, and some scarlet geraniums livening up a white-washed yard: these were scenes that 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

1. Νικ. Γεωργιάδης: Χωρίς τίτλο, 1961 (κολάζ χαρτί-λάδι).
2. Βαλ. Καλούτσης: «Διαστημικό», 1965 (διάφορες ύλες), 73X100 εκ.
3. Γ. Μαυροϊδης: «Το ζευγάρι», 1963 (λάδι), 89X73 εκ.
4. Κ. Κουλεντιανός: Γλυπτό στην Τεχνική Σχολή, 1961. Σαλόν, Προβηγκία.
5. Γερ. Σκλάβος: «'Επανάσταση», 1960 (τσιμέντο). Καστελαράς, Προβηγκία.
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.

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 οποιασδήποτε τάσης ή σχολής. "Όμως τὰ ὀνόματα τῶν νεώτερων πού παρατέθηκαν καὶ μιὰ «γνώση» πού δὲν εἶναι ὀλότελα «στερνή» στηρίζουν δυὸ διαπιστώσεις:

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

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

Παράπλευρα στοὺς δασκάλους αὐτοὺς ὁ Παπαλουκάς (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 ποιότητος πού, δίχως

νὰ στεροῦνται προσωπικότητα, ἐντάσσονται εὐκόλα στὴ διεθνή χορεία τοῦ μετα-ἰμπρεσιονισμοῦ, μὲ παρέκκλιση πρὸς τὸ «ἑλληνικότερο» τοῦ Ἀστεριάδη καὶ τοῦ Βασιλείου, ἐπηρεασμένων πιθανῶς ἀπὸ τὴ θητεία τους στὴ βυζαντινὴ ἀγιογραφία. Γιὰ τὸν δεῦτερο ἐξάλλου, ἡ ἐκζήτηση ἑνὸς γραφικότερου, ἀφελέστερου ὕφους θὰ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία τῶν ξυλογραφιῶν τοῦ τῆς κατοχῆς, πού εἶχανε τόσο σωστὰ πιάσει τὸν σφυγμὸ τοῦ ἀγωνιζόμενου λαοῦ. Τοῦ Μανουσάκη, τοῦ Βουρλούμη καὶ τῆς Λαγάνα τὸ ἔργο δείχνει ἀλλιῶτικο ριζῶμα στὸν τόπο καὶ στὴν ἐποχὴ τους, μὲ τὴ σεμνὴ, εἰλικρινῆ καὶ εὐαίσθητη, δίχως γραφικότητες, ἀπόδοση σκηνῶν, ἀνθρώπων καὶ τόπων τῆς ἑλληνικῆς καθημερινῆς ζωῆς, μὲ ἀπλοῖα ὄχι τεχνητὰ καλλιεργημένη. "Όλοι δουλεύουν καὶ ζοῦν ὁ καθένας σ' ἕναν κόσμον δικό του, γι' αὐτὸ τὸ ἔργο τους δὲν ἔχει οὔτε ἐπαφὴ μ' ἐκεῖνον τῶν ἄλλων ὁμοτέχνων τους, ὥστε νὰ συνδυαστεῖ σὲ μιὰ «τάση», οὔτε ἐπιγόνους, ὥστε νὰ δημιουργήσῃ «σχολή».

Ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης στὴν Ἑλλάδα παραμένει ὑπόθεση ἀτομικῶν ἀπομονωμέ-

νων προσπαθειῶν. Ἡ προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη παίζει ρόλο σημαντικότερο ἀπὸ τὸν χαρακτῆρα τῆς συνδυασμένης προσπάθειας μιᾶς ὁμάδας. Ἴσως κι αὐτὸ νὰ εἶναι ὁ λόγος πού ἡ τέχνη προχωρεῖ τόσο ἀργὰ στὸν τόπο μας.

Ἴσως νὰ συντέλεσε, τὰ χρόνια ἐκεῖνα, καὶ ἡ ἀπασχόληση τῶν καλλιτεχνῶν, καὶ ὡς ἕνα βαθμὸ κοινού καὶ κριτικῶν, μὲ τὸ θέμα τῆς «ἑλληνικότητας» στὴν τέχνη. Γενικότερα βέβαια, τὸ θέμα τοῦ τί εἶναι «Ἑλληνισμός» καὶ «ἑλληνικό» ἀπασχολοῦσε ὀλάκερο τὸν ἑλληνικὸ λαὸ πνευματικά, κοινωνικά, πολιτικά, σ' ἕναν παροξυσμὸ «ἑλληνοφροσύνης», πού, ὅσο καὶ φυσιολογικός νὰ ἦταν ἀμέσως μετὰ ἕναν τραγικὸ ἐμφύλιον πόλεμον, εἶχε καταστήσει, ὅσο περνοῦσε ὁ καιρὸς, παθολογικὰ χρόνιο θόλωμα τῆς σκέψης. Γιὰ τὴν τέχνη τὸ πρόβλημα εἶχε τεθεῖ, ὅπως εἶδαμε, ἀρκετὰ πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμον, σὲ χρόνια σχετικὰ νηφαλιότερα, ἀπὸ κορυφῆς τῆς τέχνης καὶ τῆς διανοήσεως τοῦ τόπου. Ὁ Διαμαντόπουλος κι ὁ Τσαρούχης τοῦ δώσανε τὴν πιὸ ζωγραφικὴ του λύση, δηλαδὴ τὴν πιὸ ἀνόθευτα καλλιτεχνικὴ. Ἴσως ἡ ὄψη αὐτὴ τοῦ ἔργου τους



Ἄλ. 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 σοφῆς του ἀναπτύξεις γιὰ τὴν τέχνη ὄλων τῶν ἐποχῶν καὶ ὄλων τῶν τόπων, μὲρῶς ἀρχιτέκτονες σὰν τὸν Φατούρο, πού ἐπιδόθηκαν γόνιμα γιὰ μιὰ περίοδο στὴ ζωγραφικὴ, ἢ πού ἔχουνε τὴ ζωγραφικὴ κύριο ἢ καὶ ἀπο-

κλειστικὸ μέλημά τους, ὅπως ὁ Ξενάκης, ὁ Γεωργιάδης, ὁ Κέπετζης (* 1939), ὁ Κονταξάκης (* 1935).

νά μην ἔγινε ἀμέσως ἀντιληπτή στους πολλούς, πῶς ἀποτελοῦσε δηλαδή τὴν πληρέστερη, τελεσιδική ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα: τί εἶναι «ἑλληνικό» στὴν τέχνη, καὶ πῶς, ὅταν ἔχεις τὴν ἰδιοφυΐα, μπορεῖς νὰ κάνεις τὸ «ἑλληνικό» (ἂν ἐνδιαφέρεσαι θέβαια νὰ τὸ κατασκευάζεις «ἐν ψυχρῶ», μετὰ τὸ ἔργο αὐτῶν τῶν δυό). Ἄλλοι δοκίμασαν τὴν ἠθογραφία, τὴ γραφικότητα, τὸ ἀνέκδοτο καί, φυσικά, θρῆκαν ταχύτερη κι εὐρύτερη ἀπήχηση στὸ εὐσυγκίνητο καὶ συναισθηματικά διαβρωμένο κοινό. Γιὰ τοῦτο, μιὰ καρέκλα καφενείου στημένη μπρὸς σ' ἓνα τοπίο θαλασσινό, μιὰ γκιρλάντα γαλανόλευκες σημαιοῦλες κρεμασμένες γύρω ἀπὸ μιὰν ἐκκλησία χωριού, κάτι γωνιὲς σὲ ἀπόμακρες φτωχικὲς συνοικίες μὲ κάτασπρη μπουγάδα καὶ κατακόκκινα γεράνια στὲς ἀσβεστωμένες αὐλές, λειτουργοῦσαν ἐξίσου αἰσθηματικά μὲ τὴν ἀναπόληση τοῦ θυμαριού, τοῦ βασιλικού καὶ τῆς ρετινάς στὰ τραγούδια τῆς παλαιᾶς Ἀθήνας. Μιὰ μεγάλη ἔκταση τῆς ἑλληνικῆς τέχνης εἶχε παραδοθεῖ στὴ γραφικότητα, πού εἶχε συγχυθεῖ μὲ τὴ ζωγραφικότητα. Γρήγορα τὰ θέματα αὐτὰ κι ἄλλα

ἀνάλογα, ἀπὸ τὰ πινέλα καὶ τὲς τέμπερες ἐμπειρῶν καλλιτεχνῶν πού τὰ ἐκμεταλλεύθηκαν ὡς τὸν κορεσμό, πέρασαν στὰ χέρια τῶν βιοτεχνῶν τῶν τουριστικῶν εἰδῶν «Greek art», ὅπου κάνουν καὶ σήμερα χρυσὲς δουλειές. Ἔτσι ὅμως γεννήθηκε μιὰ καινούργια σύγχυση πάνω στὴν «ἑλληνικότητα» πού ἐλάχιστοι μπόρεσαν νὰ τὴν ἀποφύγουν καὶ νὰ κρατήσουν τὰ μάτια ἀνοιχτὰ στὴ μιὰν ἀλήθεια: πῶς ἑλληνικό εἶναι αὐτὸ πού ἀβίαστα εἶναι πιστὸ στὲς ἑλληνικὲς ρίζες τοῦ δημιουργοῦ του, κι ἔχει μετουσιωθεῖ ὄχι ἀπλῶς μεταγραφεί, 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 γιὰ τὸ κατὸρθωσαν νὰ ξανασυνδεθοῦν μὲ τὲς ρίζες ἀπὸ τὲς ὁποῖες φῦτρωσαν, πρὶν ἀπὸ πολλοὺς αἰῶνες, οἱ ἀνῶνυμοι ὁμότεχνοί τους τῆς Πομπηίας, τοῦ Φαγιούμ καὶ τοῦ Βυζαντίου, κι ἔφτιαξαν ἀπὸ τοὺς ἴδιους θρηπτικὸς χυμούς τέχνη ὄχι μουσειακὴ, φιλολογικὴ ἢ ἀνεκδοτολογικὴ, ἀλλὰ ἀπλῶς: τέχνη. Ἔτσι ἀπὸ τοὺς τέσσερις αὐτοὺς «ἀ-

πεφθους» καλλιτέχνες οἱ ρίζες ἄλλαξαν οὐσία, καθὼς ἐμπλουτίσθηκαν μὲ νέους χυμούς πού ἐκείνοι, μὲ τὴν ἀλχημεία τῆς ὀργανικῆς ἀνάπτυξης καὶ ἀνησῆς τους, διοχέτευσαν μὲ τὴ σειρὰ τους πρὸς αὐτές. Ἔτσι οἱ ἐπόμενοι, ἂν εἶναι συνεπείς πρὸς αὐτὲς τὲς ρίζες, θὰ δημιουργήσουν κι αὐτοὶ τέχνη δική τους πού θὰ εἶναι κι αὐτὴ μὲ τὸν τρόπο τῆς, στὴν ὥρα καὶ μέσα στὲς συνθήκες ὅπου θ' ἀνθίσει, ἑλληνική.

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

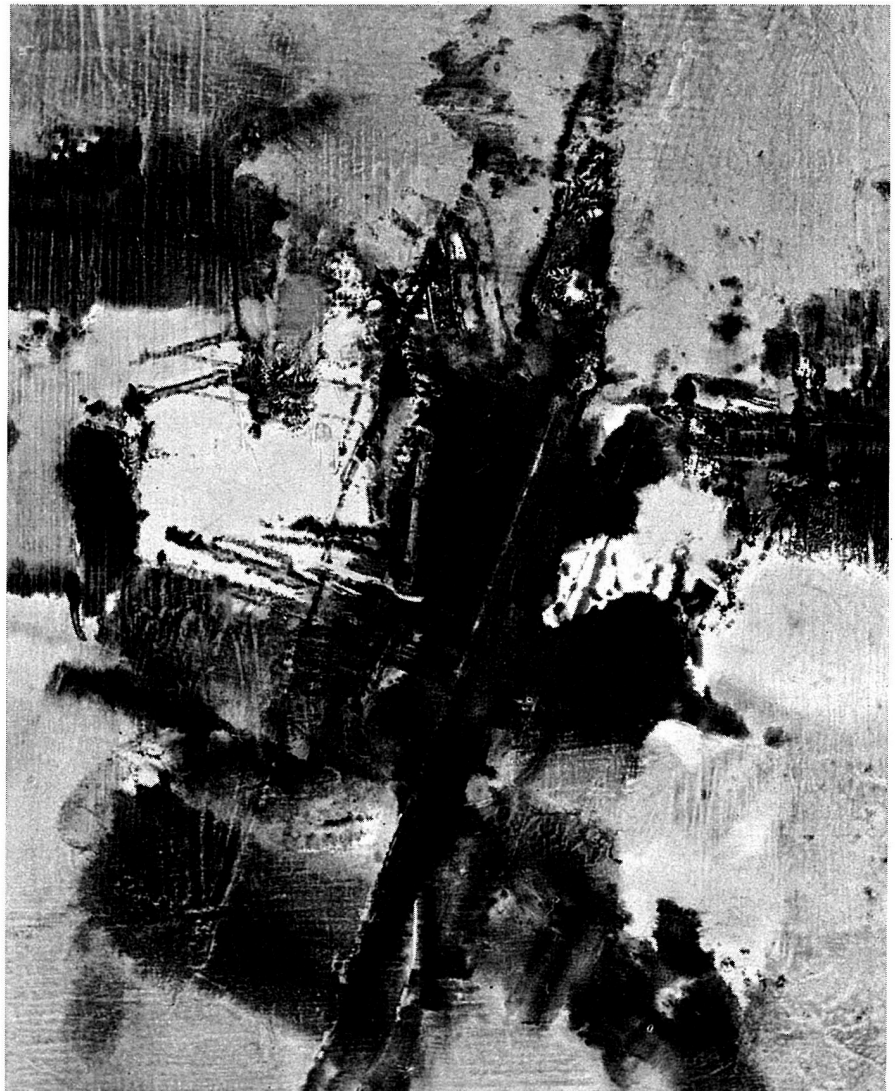
Στὴ δεκαετία αὐτὴ ἐξἄλλου, πολλαπλασιάζονται οἱ ἐκθέσεις (καὶ οἱ χώροι ἐκθέσεων), πληθαίνουν οἱ τεχνοκρίτες, ἐμφανίζονται καὶ περιοδικὰ ἀποκλειστικά γιὰ τὲς εἰκαστικὲς τέχνες (6), κι ἐντείνεται τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινού, τόσο γιὰ τὴ θέαση ὅσο καὶ γιὰ τὴν κατανάλωση τῶν ἔργων τέχνης.

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

Γιάννης Σπυρόπουλος: «Παραλλαγή ἀρ. 43», 1960 (λάδι), 40X50 ἐκ.

Yannis Spyropoulos: "Variation No. 43", 1960 (oil), 40 X 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. Χρησιμα στοιχεία 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, πού καλύπτει τὴν περίοδο 1900 - 62. Ἀργότερα, ἀπὸ τὰ δύο μεταπολεμικὰ περιοδικὰ πού ἀσχολήθηκαν ἀποκλειστικά μὲ τὲς εἰκαστικὲς τέχνες, οἱ *Νέες Μορφές* διέκοψαν τὴν ἐκδόσή τους τὸ 1963 καὶ ὁ *Ζυγός* τὸ 1966. Ἀπὸ τὰ «λογοτεχνικά καὶ καλλιτεχνικά περιοδικὰ» τὸ *Τετράδιο* διέκοψε τὴν ἐκδό-

σή του τὸ 1947, ἡ *Ἐπιθεώρηση Τέχνης* τὸ 1967. Ἡ *Ἀρχιτεκτονικὴ* ξεκίνησε τὸ 1963 μὲ ἀσπὴ ἐκτίμηση τῆς σημασίας τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν πλᾶι στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἀφιέρωσε σ' αὐτὲς πολλὲς σελίδες τῆς. Ἀπὸ τὸ 1965 ὅμως καὶ ἐπειτα ἔχασε τὸ ἐνδιαφέρον τῆς. Μετὰ, ἂν ἐξαιρέσει κανεὶς τὰ λίγα καὶ μέτρια φύλλα τοῦ περιοδικοῦ *Δημιουργίες* πού βγήκαν 1969-70, δὲν ὑπάρχει περιοδικὸ εἰδικὸ γιὰ τὲς εἰκαστικὲς τέχνες.

αισθητικού που τη χωρίζει από την εύρωπακή. Ένώ όσοι ξενητεύτηκαν συμμερίζονται τους προβληματισμούς του Παρισίου και του Λονδίνου, μετέχουν και κάποτε συμβάλλουν ουσιαστικά στην εξέλιξη της τέχνης, στην Ελλάδα οι «φτασμένοι», εκτός από λίγες εξαιρέσεις (7), δείχνουν «έγκυατεστημένοι» μέσα στην τέχνη τους όπως την έχουν διαμορφώσει, φαινομενικά τουλάχιστο ικανοποιημένοι από τις λύσεις που πιστεύουν πως έχουν δώσει.

Με τις πρώτες ατομικές εκθέσεις τους εμφανίζονται το 1950 ο Σπυρόπουλος, το 1951 ο Πεντζίκης (* 1908), το 1954 ο

Μαυροΐδης και ο Σικελιώτης (* 1917). Στην Α.Σ.Κ.Τ. ή ανανέωση των καθηγητών προχωρεί: το 1953 διορίζεται καθηγητής ο γλύπτης Παππιάς (* 1913), το 1956 ο Παπαλουκάς (πέθανε το 1957), το 1959 ο Μαυροΐδης. Οι πρώτοι ζωγράφοι που έχουν παρακολουθήσει διδασκαλία του Μόραλη αρχίζουν να εμφανίζονται μ' εκθέσεις. Οι αξιοπρόσεχτοι δέν είναι πολλοί (8). Ούτε αυτοί, ούτε ακόμα λιγότερο οι ξενητεμένοι συνομήλικοί τους, μπορούν να συντελέσουν ακόμα στη διαμόρφωση κι εξέλιξη της ελληνικής τέχνης. Μερικοί μόνο θα εδραιώσουν στην επόμενη δεκαετία τη γενικό-

τερη σημασία τους, μέσα όμως στο γενικά ύποτονικό κλίμα της δεκαετίας τούτης ή εμφάνισή τους ήταν ένθαρρυντική. Έδειχνε πως κάτι σάλευε μέσα στο λιμνασμα.

Αυτό το κάτι ήταν ή αμφιβολία αν τα προβλήματα απόδοσης της μορφής είχανε λυθεί οριστικά και ικανοποιητικά με τις παραδοσιακές μεθόδους, τόσο τις ελληνικές όσο και τις γενικότερα ευρωπαϊκές. Οι ελληνικές είχανε δώσει, τι μπορούσαν. Όσο για τις ευρωπαϊκές, αυτές είχαν αμφισβητηθεί από καιρό, και ή δεκαετία 1950-59 υπήρξε περίοδος όχι πιά δοκιμής, αλλά θριαμβευτικής εφαρμογής των νέων λύσεων που προηγούμενες γενιές είχανε κιόλας διερευνήσει. Τα δέκα αυτά χρόνια σηματοδεύουν το μεσουράνημα της άφηρημένης τέχνης.

Γεννημένη το 1910 με τους «Αυτοσχεδιασμούς» του Καντίνσκυ, ή άφηρημένη τέχνη είχε άπλωθεί το 1939 ως την Αμερική (9). Μετά μίαν ανάσχεση κατά τον πόλεμο, πήρε από το 1945 νέαν ώθηση, άποχτα καινούργιες διαστάσεις που καλύπτουν το σύνολο σχεδόν των εκφάνσεων της τέχνης. Στην Ελλάδα μπορούμε να τοποθετήσουμε τις πρώτες δειλές εμφανίσεις της άφηρημένης τέχνης ανάμεσα 1950 και 1955. Με τη λέξη «εμφάνιση» έννοω την κατά κάποιο τρόπο «δημοσίευση» σέ κύκλο ευρύτερο από τον άμεσα γύρω στον καλλιτέχνη, έργων Έλλήνων ζωγράφων και γλυπτών, δίχως να παραγνωρίζω το γεγονός πως τα έργα αυτά ήτανε καρποί μακροχρόνιας κάποτε αναζήτησης στα εργαστήρια, μακριά από τα βλέμματα κοινού και κριτικών. Τα έργα πού, με την έννοια αυτή, εμφανίστηκαν χρονολογικά πρώτα είναι μερικοί πίνακες του Κοντόπουλου



Δ. Καλαμάρας: «Ο Καπετάν Κώπτας», (μπρούντζος), 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 Lou-

kopoulos 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. Απέργης, Αρλιώτη, Ζαγγολόπουλος, Κοντόπουλος, Λουκούπουλος, Μαυροΐδης, Μόραλης, Σπυρόπουλος.

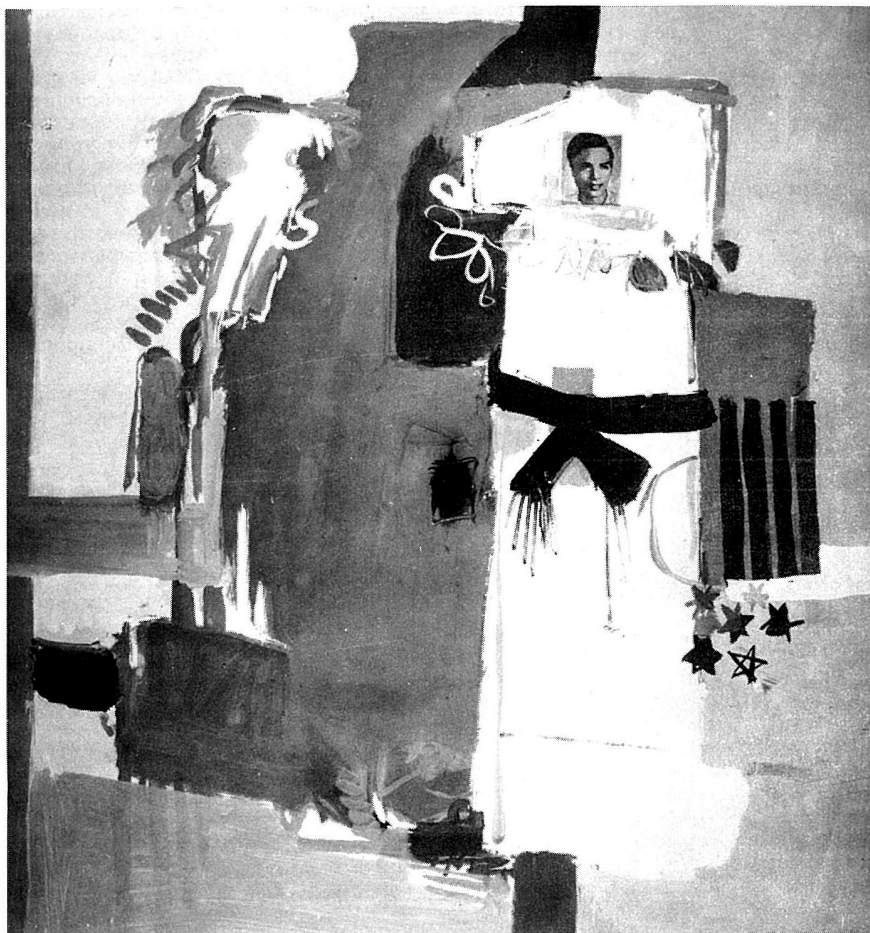
8. Καράς (* 1930) το 1952, Μ. Σπέντζα, Πανιάρας (* 1934) το 1956, Δεκουλάκος (* 1929), Καναγκίνη (* 1933), Μυταράς (* 1934), Φασιανός (* 1935) το 1957, Κανιάρης (* 1928) το 1958, Γ. Ίωάννου (* 1932) το 1959.

9. Α.Γ. Ευδής, «Η άφηρημένη τέχνη στην Ελλάδα», Ζυγός, Ίουλιος 1965, σσ. 66-69, 80.

(* 1905) που παρουσιάστηκαν τὸ 1950 σὲ μίαν ἔπαυλη τοῦ Ψυχικοῦ. Ὁ ἰδιωτικὸς περίπου χαρακτήρας τῆς «ἐκθέσης» αὐτῆς δὲ βοήθησε νὰ τὴν προσέξουν εὐρύτερα. Οὐσιαστικὰ πρώτη φορά εἶδαν οἱ Ἀθηναῖοι ἀφηρημένα ἔργα τοῦ Κοντόπουλου μερικὰ χρόνια ἀργότερα.

Γύρω στὰ 1950 ἐπίσης οἱ νεώτεροι «Ἕλληνες καλλιτέχνες, πὺ 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 ἐμελλε νὰ τὰ γνωρίσει ἡ Ἀθήνα δυὸ - τρία χρόνια ἀργότερα, τοῦ Κουλεντιανοῦ (* 1918) τὸ 1955, τοῦ Ξανάκη 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 παραστατικούς «Ἕλληνες ζωγράφους, ὁ Χατζηκυριάκος Γκίκας, ὁ Νικολάου, ὁ Μαυροῖδης ἔφτιαχαν ἔργα ἀφηρημένα ἢ πὺ ἔτειναν πρὸς τὴν ἀφαίρεση, σημαδεύοντας ἔτσι κι αὐτοὶ τὴν πρόοδο τῆς διείσδυσης τῆς τέχνης αὐτῆς. Ἄν ἐπιστρέψανε γρήγορα σὲ πιὸ παραστατικὸ κλίμα, ἦταν ἀπὸ βαθύτερη ἀνάγκη τῆς ἰδιοφυΐας τους. Ἐτσι ἐξακολουθοῦν νὰ φτιάχνουν ἔργα γνήσια καὶ ἀξιόλογα, ἐμπλουτισμένα ἀπὸ τὶς νέες ἐλευθερίες τῆς ἀφαίρεσης. Τὸ πέρασμά τους αὐτὸ ἀπὸ τὴν ἀφαίρεση ἢ μᾶλλον ἢ προσέγγισή τους πρὸς αὐτήν, ὀφείλονταν σὲ γνήσια ἐπιθυμία δοκιμῆς τῶν δυνατοτήτων της. Δὲν ἀποτελοῦσε ἐπιπόλαιη ὑπόκλιση στὴ «μόδα» τῆς ἀφαίρεσης, τοῦ εἶδους τοῦ ὁποῖου μπορούσε κα-



1

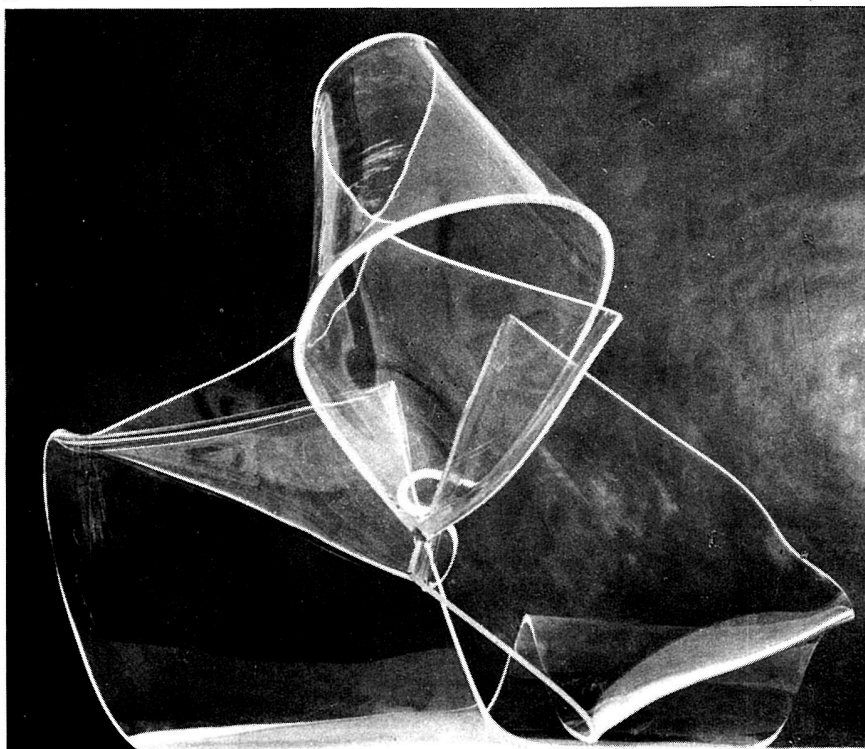
2

1.
Δημ. Κокκινίδης: «Ἐπιτύμβιο», 1966
(λάδι), 130X110 ἐκ.

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

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

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



νείς να διαπιστώσει αρκετά δείγματα ά-νάμεσα στα έργα που εκτέθηκαν στις Πανελλήνιες του 1957 και του 1960, όπου τα γνήσια άφηρημένα έργα ήταν λίγα και γενικά άνώριμα.

Σ' αντίθεση με τη «μόδα» ό «έκσυγχρονισμός» είναι διαδικασία ζωτικής σημασίας για τις εθνικές τέχνες τις άναπτυσσόμενες στην περιφέρεια των μεγάλων κέντρων, όπου δημιουργείται και άνανεώνεται κάθε στιγμή ή διεθνής τέχνη. Τό να είναι μία περιφερειακή τέχνη πάντα άνημερωμένη, συγχρονισμένη στις φάσεις της με την τέχνη των μεγάλων κέντρων είναι όρος άπαραίτητος για την άνάπτυξή της. Σήμερα είναι και

πολύ πιό εύκολος να έκπληρωθεί παρά στον 8ον αιώνα π.χ. όταν ό Καρλομάγνος μετακαλούσε στο "Ααχεν καλλιτέχνες και σοφούς από την Πόλη για να προαγάουν τις τέχνες και την παιδείση του κράτους του στο επίπεδο της βυζαντινής, ή όταν ό Χαλίφης 'Αλ-Ουάιλντ χρησιμοποίησε στη Δαμασκό ντόπιους αρχιτέκτονες ή βυζαντινούς καλλιτέχνες για να χτίσουν και να διακοσμήσουν τα πρώτα τζαμιά του 'Ισλαμισμού. 'Η νεοκαταχτημένη από τους "Αραβες πρώτη πρωτεύουσα της άυτοκρατορίας τους, ή ή έφήμερη πρωτεύουσα της μεγάλης Φραγκικής άυτοκρατορίας, ήταν περιφερειακές στις τέχνες και στην παιδείση ως προς τό

μοναδικό κέντρο πολιτισμού, την Κωνσταντινούπολη. 'Αλλά και δίχως άυτοκρατορικές έπιταγές, και κάποτε ένάντιά τους, ή τέχνη και τα έργα της δέν παύουν να διηθούνται από μία χώρα στην άλλη, άψηφώντας τα σύνορα και όλους τους περιορισμούς και τις άπαγορεύσεις που έκφράζουν. Τό Βυζάντιο βρίσκονταν σε θανάσιμη μονομαχία με τους "Αραβες όταν οι ψηφιδογράφοι του έστηναν έργο θαυμαστό στο μεγάλο τέμενος της Δαμασκού.

Οί περιορισμοί όμως έπιβραδύνουν τη διάδοση και την έπιμειξία των τεχνών. 'Η σύγχρονη 'Ελλάδα δέν μπόρεσε να καρπωθεί, όπως ή ύπόλοιπη Εύρώπη, τ' άγαθά της Ιταλικής 'Αναγέννησης, γιατί καταπιέζονταν από άλλότρια πολιτικο-θρησκευτική άρχή, έχθρική προς ό,τι αντιπροσώπευε ή 'Αναγέννηση. Και τα έπιτεύγματα των βυζαντινών καλλιτεχνών δέν άρκεσαν μόνα τους, μέσα στο στεγανό πολιτιστικό χώρο που δημιούργησαν οι Τουρκοί στα Βαλκάνια και στη Μικρασία, για να θρέψουν και ν' άνανεώσουν στα χρόνια της δουλείας την τέχνη των 'Ελλήνων. 'Η καθυστέρηση άυτή θάσπηξε από τό 1450 περίπου ως τό 1930, 500 σχεδόν χρόνια, άν προσθέσουμε στην Τουρκοκρατία και τα 100 πού, από πολιτικο-κοινωνικές έπιταγές, ή ελληνική τέχνη πορευόταν τό σφαλερό δρόμο του Μονάχου (10). 'Ο έκσυγχρονισμός λοιπόν της ελληνικής τέχνης, τό να ξαναβρεί ή ελληνική τέχνη τον ίδιο θηματισμό μ' εκείνη των κέντρων, σημαίνει πώς δίχως να κοπιήσει πια ό "Ελληνας καλλιτέχνης θά μπόρεσει, από μία δοσμένη στιγμή, να καρπωθεί όλα τα αισθητικά και τεχνικά εύρήματα των Ευρωπαϊών όμοτέχνων του, πώς δέ θά έχει να άναλωθεί ξανακάνοντας ένα δρόμο



Φιλόλαος (Τλουπας) : 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

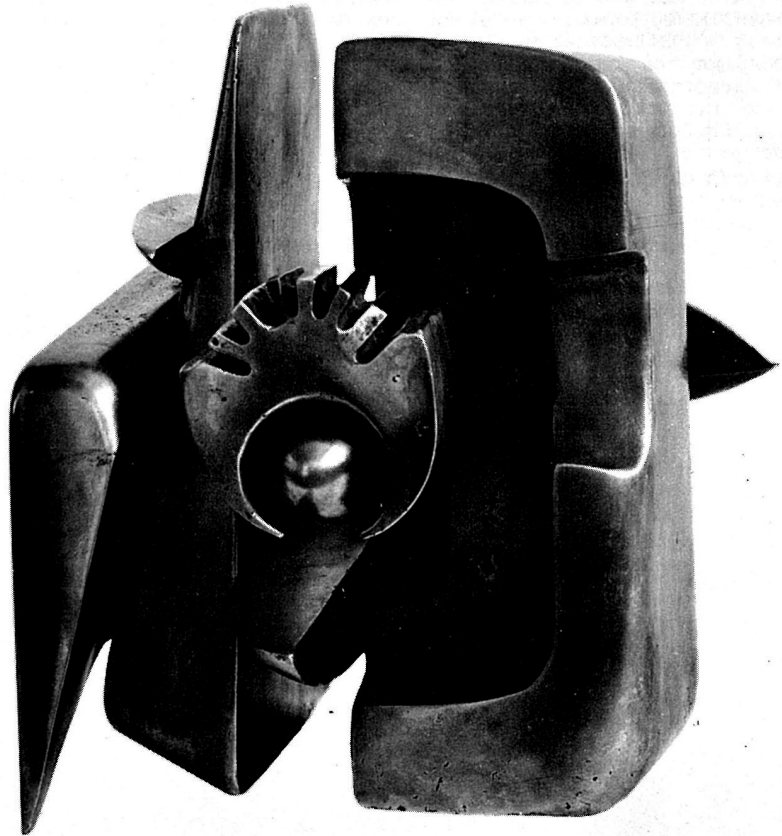
standing; possibly because it represented the very latest trends in abstraction. At the School of Fine Arts the renewal of its teaching staff went a step further by the appointment of Nicolaou. The first and second group of emigrants to Paris, London and Rome started returning from abroad. New galleries 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. Ξυδης. «Σεζάν ή ό δρόμος του Μονάχου», Ζυγός, Σεπτ. - Οκτ. 1956, σσ. 11-25.

πού έχει κιόλας κάνει ο Εύρωπαϊος και πώς κατά συνέπεια θα είναι ελεύθερος να πορευτεί πιο πέρα, ν' ανοίξει καινούργιο δρόμο, δικό του, που μπορεί με τη σειρά του να γίνει δρόμος για καλλιτέχνες άλλων χωρών, γιατί κάθε επίτευγμά του θα είναι χρονικά, ιστορικά και τεχνικά ισότιμο με το επίτευγμα οποιουδήποτε άλλου. "Αν είναι και αισθητικά σημαντικό, θα παίξει το ρόλο του στη διαμόρφωση και της ελληνικής και της ευρωπαϊκής τέχνης." Αν τούτη επηρεάζεται από τη δημιουργία Έλλήνων, θα τους φωτίζει ξανά για καινούργια θήματα. Θα εξοικονομούνται έτσι περιττές, και συνεπώς επιζήμιες για την τέχνη καθυστερήσεις και άνασχές. Θα έχει ο κάθε καλλιτέχνης στον τόπο του μεγαλύτερη άνεση για να εκφράζεται, ενισχυμένος από τα βιώματα και των προγενέστερων ντόπιων, και των συγχρόνων του σε άλλες χώρες, δίχως να χρειάζεται να ξεπερνάει κάθε φορά τα πλέγματα τοπικών περιορισμών ή εμποδίων που οφείλονται στο κλείσιμο μιας τέχνης μέσα στον εαυτό της. Γι' αυτό ο έκσυγχρονισμός, ή ενημερότητα είναι ανάγκη που δεν έχει τίτα να κάνει με τη «μόδα». Η παρακολούθησή της, στις εικαστικές τέχνες, καταλήγει σε μία παραπλανητική εξωτερική μίμηση, κάποτε δεξιότεχνη, ξένων εξελίξεων που δεν έχουν άφομοιωθεί οργανικά. Ο έκσυγχρονισμός των ελληνικών εικαστικών τεχνών με τις διεθνείς ολοκληρώθηκε στις αρχές της δεκαετίας 1960 (11). Τότε σβύσαν όλοτελα οι συνέπειες μιας καθυστέρησης που ξεκίνησε από την "Αλωση.

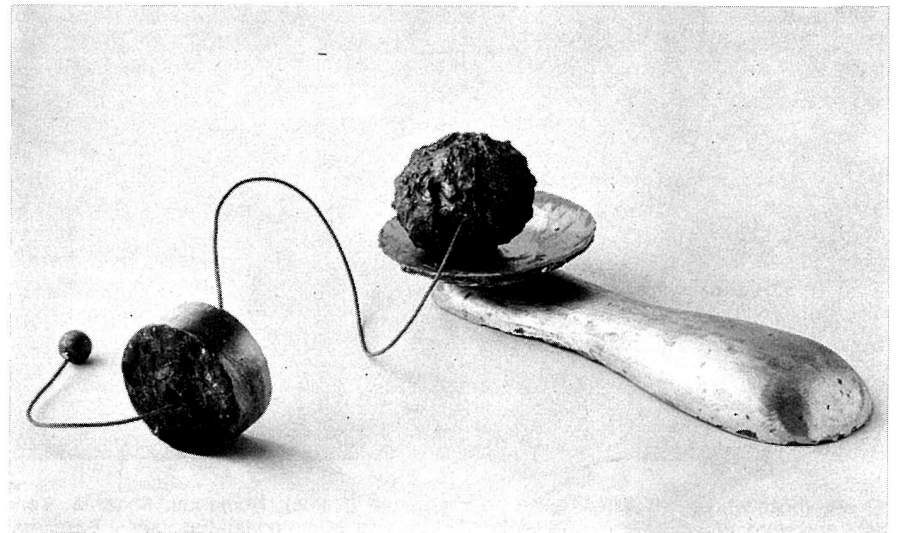
Ειδικότερα μπορούμε να πούμε πως από το 1960 έχει δημιουργηθεί στην Ελλάδα ευρύτερη συνείδηση για την αψηρημένη



1
2

1.
Άγλαϊα Λυμπεράκη: «Πολεμιστής»,
1969 (μπρούντζος), 27X30X33 εκ.

2.
Θόδωρος (Παπαδημητρίου): «Αϊρ ν.ο. 1»,
1966 (άτσάλι 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. Μία μικρή ένδειξη πώς είχε πραγματοποιηθεί ο έκσυγχρονισμός και κατακτηθεί η ισοτιμία είναι και οι μεγάλες διεθνείς διακρίσεις που άπνευμήθηκαν, πρώτη φορά μετά τον πόλεμο, σ' Έλληνες τα χρόνια τούτα. Μπιενάλε Βενετίας 1960: Σπυρόπουλος, 1966: Κατράκη, Μπιενάλε Νέων Παρισίου, 1963: Σκλάβος, 1965: Θόδωρος, Μπιενάλε Σάο Πάολο, 1955: Κοντίπουλος, 1961: Κεσανλής.

τέχνη, στους καλλιτέχνες και στο κοινό. Όμως ακόμα και τον χρόνο εκείνο ή έκθεση τριών νέων από το Παρίσι, του Καρά (* 1930), του Τσόκλη (* 1930) και του Κοντού (* 1931) φάνηκε σά μεμονωμένη έκδηλωση που αντιμετώπισε αδιαφορία ή εχθρότητα, παρά την ποιότητα των έργων της, ίσως γιατί αντιπροσώπευε τις πιο πρόσφατες τάσεις της παριναίνης αφαίρεσης.

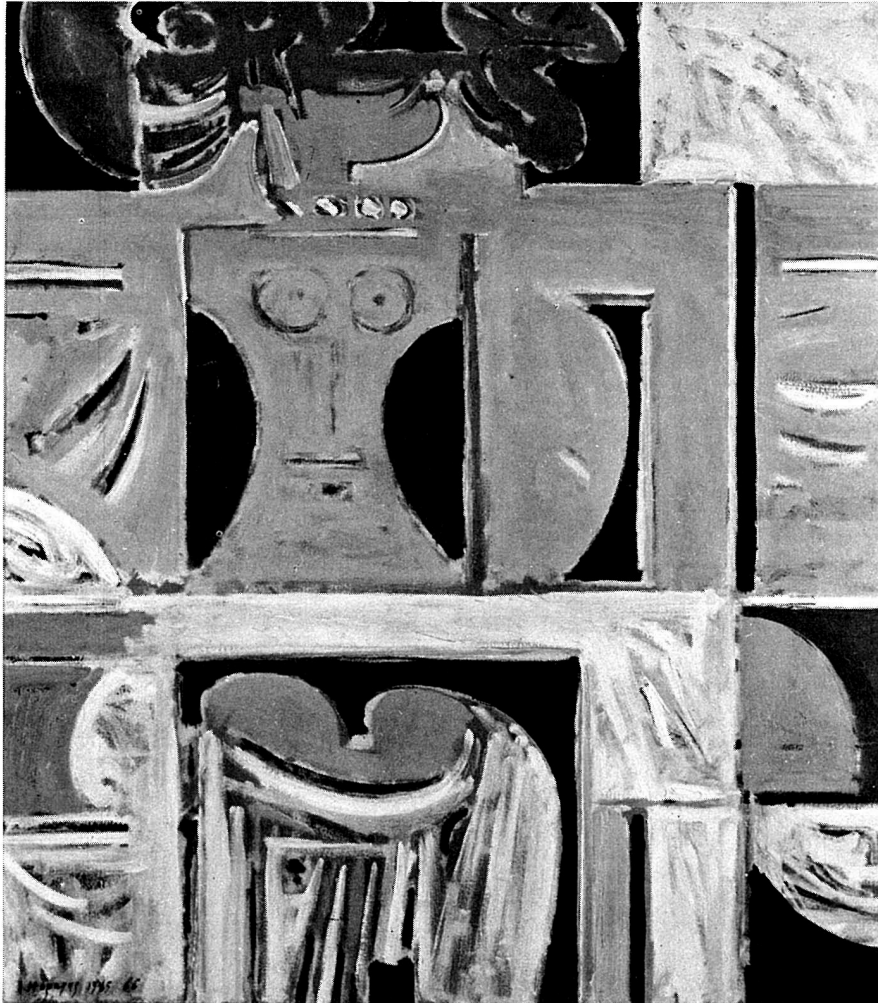
Από την αρχή της δεκαετίας σημειώνονται όρισμένες εξελίξεις που επιταχύνουν την ολοκλήρωση του έκσυχρονισμού της ελληνικής τέχνης με την ευρωπαϊκή: α) Από την Α.Σ.Κ.Τ., όπου συμπληρώνεται η ανανέωση με το διορισμό σάν καθηγητή του Νικολάου το 1963 (12), γβγαίνουν όλο και περισσότεροι μαθητές του Μόραλη, του Παππά, του Μαυροϊδη.

Παρατηρείται στη δουλειά τους μιá ώριμότητα, και μιá έλευθερία που δε διακρίνονταν άλλοτε. Δεν είναι πια άποφοιτοι που γβγαίνουν από τη Σχολή με τó ύφος του δασκάλου τους, αλλά νέοι καλλιτέχνες ή προσωπικότητα των οποίων έχει εμπλουτιστεί, όχι δεσμευτεί, από τη διδασκαλία των ώριμότερων, που τούς έχουν μάθει τούς τρόπους και τη σημασία του νά εκφράζονται σωστά με τήν ίδια τους φωνή. Στο Ε.Μ.Π. τόν Χατζηκυριάκο - Γκίκα διαδέχθηκε τó 1960 ó Μάρθας (1905-65).

β) Από τó έξωτερικό άρχισαν νά επιστρέφουν ή πρώτη κι ή δεύτερη σειρά των ξενητεμένων του Παρισίου, του Λονδίνου και της Ρώμης, δηλαδή πολλοί άπ' όσους είχαν φύγει τó 1945-46 με γαλλικές ύποτροφίες, καθώς και οι

πρώτοι άπ' όσους είχαν φύγει μ' ελληνικές. "Όσοι δέν εγκαταστάθηκαν ξανά στην Έλλάδα, περνούσαν εδώ τά καλοκαίρια τους, ή στέλνανε τά έργα τους για έκθεση.

γ) Άνοίγουν καινούργιες αίθουσες έκθέσεων στην Άθήνα (13), όπου εμφάνίζονται πολλοί αξιόλογοι καλλιτέχνες, νέοι και «καθιερωμένοι» σέ άτομικές ή ομαδικές εκθέσεις. Έκτός από τήν πύκνωση των Πανελληνίων Έκθέσεων (14) - θεσμού άμφίβολης χρησιμότητας, με τις έξω-καλλιτεχνικές αντίληψεις που διέπουν τούς οργανωτές τους - και ίσως σέ αντίδραση προς αυτές, οργανώνονται σημαντικές περιοδικές ομαδικές εκδηλώσεις, που έδειξαν ότι θά μπορούσαν νά είχαν γίνει χρήσιμοι θεσμοί άν επιζούσαν περ' από τó 1967 (15). Τó Α'



Γιάννης Μόραλης: «Έπιθαλάμιο (Νύφη)», 1965-66 (λάδι σέ πανί), 79X73 εκ.

Yannis Moralis: "Epithalamium (bride)", 1965-66 (oil on canvas), 79 X 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), Kes-

sanlis (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 prov-

ed 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. Τó 1961 είχε έκλεγεί και ó Άπάρτης στην έδρα τής γλυπτικής, αλλά λόγω άσθενείας δέν ύπορεσε ν' αναλάβει τά καθήκοντά του. Τελικά έκλέγηκε τó 1968 στην έδρα ó Καλαμάρας (* 1922) που διδάσκει από τó 1969.

13. 1960, Δεκέμβριος: Γκαλερί Ζουμπουλάκη. 1963. Άπριλιος Χίλτον, Δεκέμβριος: Μέρλιν. 1964. Ιανουάριος: Έλληνο-Άμερικανική Ένωση. Μάρτιος: Κ.Τ.Ε.. 1965: "Άστωρ κá.

14. Ένώ στά 15 χρόνια από τó 1945 ως τó 1959 γίνανε τρείς Πανελληνίες (1948, 1952, 1957) στή δεκαετία 1960-69 γίνανε πέντε (1960, 63, 65, 67, 69) με ποικιλόντες άριθμούς έκθετών και έκθεμάτων, όλων σχεδόν μετρίων. Ν. Ζίας: "Άνασκόπηση των προηγούμενων (Πανελληνίων) εκθέσεων", Ζυγός, Μάιος 1965, σσ. 36-42, 81-82;

15. 1960. Δεκέμβριος, 1η έκθεση σπουδαστών Α Σ Κ Τ (ή μόνη έκδηλωση που συνεχίζεται μετά τó 1967). 1961. Μάρτιος, "Ομάδα Τέχνης Α", "Ιούλιος, Α" Πανελλαδική Έκθεση Νέων. 1963. "Ιούλιος - Αύγουστος, Έκθεση νεώτερων Έλλήνων καλλιτεχνών οργανωμένη από τούς Έλληνες Τεχνόκριτες κá.

Συνέδριο των Έλλήνων Καλλιτεχνών (Μάρτιος 1966) έβαλε τις βάσεις για την αντιμετώπιση των επαγγελματικών προβλημάτων του καλλιτεχνικού κόσμου, που δεν είχε βρει τόσα χρόνια καιρό να τα μελετήσει το Καλλιτεχνικό Έπιμελητήριο. Στο σημείο τούτο πρέπει ν' αναφερθεί η αυξημένη δραστηριότητα του ελληνικού τμήματος της Διεθνούς Ένωσης Τεχνοκριτών (ΑΙΣΑ) που αποτέλεσε τον πυρήνα της Έταιρίας Έλλήνων Τεχνοκριτών (ιδρύθηκε το 1966). Πέρ' από την προσωπική άσκηση της τεχνοκριτικής, μέλη του συμβάλανε στη διαπαιδαγώγηση του ελληνικού κοινού με μία σειρά ομιλιών πάνω στη σύγχρονη τέχνη το 1961 (16), με μίαν έκθεση νεώτερων Έλλήνων καλλιτεχνών που οργανώσαν το 1963 (17), και με την άθλο-

σέτηση του Βραβείου των Έλλήνων Τεχνοκριτών που απένειμαν παράλληλα και σ' έναλλαγή με το ελληνικό Βραβείο Γκουγκενχάιμ, σ' έφτα από τους πιο αξιόλογους Έλληνες καλλιτέχνες (18). δ) Η καλλιτεχνική δραστηριότητα απλώνεται και πέρ' από την Άθήνα. Η Θεσσαλονίκη, με τις εκθέσεις και όμιλίες του λαμπρού και τολμηρού σωματείου «Τέχνη», ή «Υδρα, ή Μύκονος με τις θερινές τους εκθέσεις, στάθηκαν έστιες διάδοσης κι έξοικείωσης ενός καινούργιου κοινού με την τέχνη, και ιδιαίτερα με τις πιο πρόσφατες μορφές της. Μα και στον Βόλο, στην Πάτρα και στο Ήράκλειο γίνονται εκθέσεις έργων κυρίως Άθηναίων και Θεσσαλονικίων καλλιτεχνών.

ε) Οργανώθηκαν, κυρίως από ιδιωτική

πρωτοβουλία, σημαντικές παρουσιάσεις έργων της παλαιότερης και της πιο σύγχρονης διεθνούς τέχνης (19). στ) Τέλος το έργο τέχνης γίνεται προσιτό σ' ευρύτερο κοινό, όχι μόνο γιατί πολλαπλασιάστηκαν κι εύκολύνθηκαν οι δυνατότητες έπαφής με την τέχνη, αλλά και γιατί οι θελωμένες ύλικές δυνατότητες επιτρέπουν σ' ευρύτερα στρώματα επαγγελματιών (κι όχι πια μόνο «φιλότεχνων συλλεκτών») την απόκτηση και σέ δημόσιους και ιδιωτικούς οργανισμούς την παραγγελία και αγορά έργων τέχνης (20).

Οί εξελίξεις αυτές δε συντείνουν μόνο στον έκσυγχρονισμό, στην προώθηση της ελληνικής τέχνης, πρὸς μίαν ίσοτιμία με την ευρωπαϊκή, αλλά και πρὸς μίαν ψηλότερη ποιοτική 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. Που έγιναν Φεβρουάριο-Μάρτιο 1961 στο Μουσείο Μπενάκη με όμιλητές τους Μ. Ανδρονίκο, Ε. Βακαλό, Μ. Καλλιγά, Α.Γ. Ξυδά, Ε.Π. Παπανούτσου, Δ. Φατούρο, Μ. Χατζηδάκη. (δημοσιεύθηκαν στον Ζυγό Μάιος - Ιούνιος 1961, σσ. 66-67)

17. Έπιλέγησαν για την έκθεση αυτή (25.7 - 8.8.1963) 20 ζωγράφοι, οί Βενιζόλης (* 1936), Γαϊτης (* 1923), Γεωργιάδης, Δασκαπούλου (* 1937), Δεκουλάκος, Κανάρης, Καράς, Κεσανλής (* 1930), Κοκκινίδης (* 1929), Κοντός, Μολφέσης (* 1926), Μυταράς, Ξανάκης, Πανιώρας, Ρωμανού (* 1931), Σαχίνης (* 1924), Σβορώνος (* 1919), Τέτσιος, Τσάκλης, Φασιανός και όκτώ γλυπτες, οί: Θόδωρος (* 1931), Καλαμάρας, Κουλεντιανός, Κωνσταντινίδη, Λυμπεράκη, Σίμωση (* 1926), Σπητέρη (* 1920), Χουτοπούλου (* 1923).

18. Το Βραβείο Γκουγκενχάιμ άπονεμήθηκε το 1956 στον Μπουζιάνη, το 1958 στον Γουναρόπουλο, το 1960 στον Βασιλείου και το Βραβείο Έλλήνων Τεχνοκριτών το 1957 στον Καπράλο, το 1962 στον Τέτση, το 1963 στον Λουκούπολο, το 1964 στον Τάσσο (* 1914).

και αισθητικής διαπαιδαγώγησης. 'Η άσκηση της τέχνης γίνεται χτήμα όλο και περισσότερων 'Ελλήνων, και μεταδίδεται από τους καθηγητές των 'Ανωτάτων Σχολών κι από τους δασκάλους μέσ' από τὸ ἐργαστήρι τους, πρὸς μιὰ δεύτερη και μιὰ τρίτη γενιά νεώτερων καλλιτεχνῶν, μέσα σὲ μιὰ γενικὴν ἀτμόσφαιρα ζωηρῶν ἀνταλλαγῶν και γόνιμης ἐπιμειξίας ιδεῶν και τρόπων, ἑλληνικῶν και ξένων, πού δίχως αὐτὴν ἡ τέχνη δὲν προκόβει.

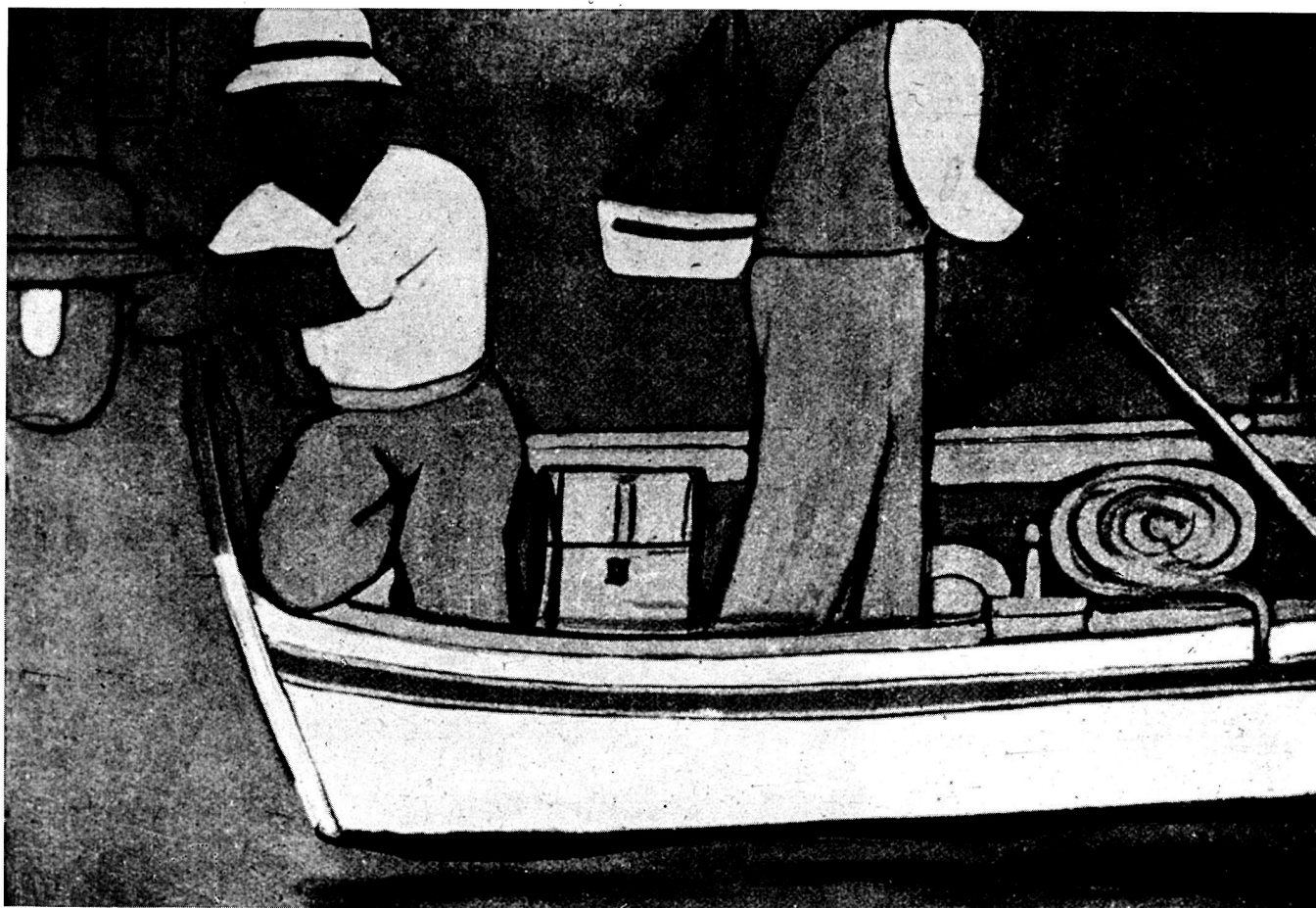
Τόσο ἀνταποκρίνεται πιά ἡ 'Αθήνα στὸ ρόλο της τοῦ φυσιολογικοῦ κέντρου της ἑλληνικῆς τέχνης πού πολλοὶ νεώτεροι καλλιτέχνες δὲ νοιώθουν πιά πιεστικὴ ἀνάγκη νὰ πάνε πρὸς τὴ Δύση - ἐνημερώνονται ἱκανοποιητικὰ ἀπὸ τὴν κίνηση μέσα στὴν 'Ελλάδα. "Ἄν ἐπιχειροῦν τὸ ταξίδι τοῦ Παρισιοῦ, τῆς Ρώμης, τοῦ Λονδίνου, τῆς Νέας 'Υόρκης, δὲν εἶναι βέβαια μόνο γιατί ἔχει γίνεῖ πολὺ πιό

εὐκόλο (μὲ τις ἑλληνικὲς και ξένες ὑποτροφίες ἢ μὲ τὰ νέα μέσα ἐπικοινωνιῶν), εἶναι γιατί, ἔχοντας πλέρια ἐνημερωθεῖ στὴν 'Ελλάδα, ἐπιδιώκουν πιά τὴν πρόσθετη γονιμοποίηση ἀπὸ μιὰν ἄμεση ἐπαφή μὲ τὰ καλλιτεχνικὰ ἐπιτεύγματα της τελευταίας στιγμῆς. Οὔτε πάνε γιὰ νὰ μείνουν χρόνια ἔξω. Αὐτοί, καθὼς και οἱ παλαιότεροι ξανάρχονται. "Ἐχουνε ριζώσει πιά στὸν τόπο τους, πού ἀποτελεῖ τὸ μόνιμο στόχο τοῦ νόστου τους.

Τὰ χρόνια ἐκεῖνα ἀκριθῶς, ἔξω ἀπὸ τὴν 'Ελλάδα, ἡ τέχνη της Δύσης μεταβαίνει σὲ μιὰ νέα φάση. Μετὰ τὸ μεσουράνημα της ἀφηρημένης τέχνης, οἱ καλλιτέχνες στὴς πρωτεύουσες της τέχνης, ὅπου τὴν πρωτοπορία ἔχει πάρει ἀπὸ τὸ Παρίσι ἢ Νέα 'Υόρκη, ἀρχίζουν ν' ἀρθρώνουν νέα ιδιώματα και νὰ δοκιμάζουν νέες γραφές. Τις γραφές αὐτές και τὰ ιδιώματα τὰ ἐπεξεργάζονται, τὰ τελειοποιοῦν, τ' ἀπορρίπτουν, μὲ ρυθμὸ πολὺ πιό ταχύ, πα-

ρὰ σ' ὁποιαδήποτε ἄλλην ἐποχὴ καλλιτεχνικοῦ ὄργασμοῦ. Γιὰ πρώτη φορὰ στὴς ἐξελιξίσεις αὐτές μετέχουν σὰ διαμορφωτές και "Ἕλληνες (21): Χρύσα στὴς ΗΠΑ, Τάκης (Βασιλάκης), Νίκος (Κεσανλής), Κανιάρης στὸ Παρίσι. Καὶ οἱ ἐξελιξίσεις αὐτές μεταδίδονται στὴν 'Ελλάδα μ' ἐλάχιστη πιά καθυστέρηση ἀπὸ ἐκείνους πού μετέχουν σ' αὐτές και πού ἀμέσως τις φέρνουν ἐδῶ. Τὸ κύκλωμα ἔχει κλείσει. Τὰ σύνορα τὰ καλλιτεχνικὰ και τὰ μορφωτικὰ ἔχουν ἀνοίξει πιό διάπλατα κι ἀπὸ τὰ πολιτικά. Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία της ἡ ἑλληνικὴ τέχνη ἔχει μπει στὸν παλινδρομικὸ ροῦ της ἀέναης, ἀκώλυτης συναλλαγῆς μὲ τις καλλιτεχνικὲς διαδικασίες τοῦ ὑπόλοιπου κόσμου.

'Η πολυμορφία ὁμως τῶν διεθνῶν κινήματων, οἱ προβληματισμοὶ και οἱ ἀμφισθητήσεις πού τὰ διέπουν, συντελοῦν σ' ἓναν κατακερματισμὸ τάσεων και



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 conform-

ity 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: χαρακτηριστικὴ και σχέδια Πικάσο, Δεκέμβριος: Καραβάτζιο και σχολὴ του, Γερμανοὶ ἐμπρεσιονιστές, «Καπρίσια» τοῦ Γκόγια, 1963, Ἀπρίλιος: Συλλογὴ Τζόνσον, Σύγχρονη γιογκοολαθική ζωγραφικὴ και χαρακτικὴ, 1964, Ἀπρίλιος - Ἰουνίος: Βυζαντινὴ τέχνη, 1965: Μπιενάλε γλυπτικῆς στὸ ὑπαίθριο κἄ.

20. "Ἐταὶ ὁ ΕΟΤ ὡς τὸ 1965 παράγγειλε ἡ ἀγόρασε γιὰ τὰ ξενοδοχεῖα πού ἐκτίζε (μὲ τεχνικὸ διευθυντὴ τὸν ἀρχιτέκτονα "Ἀρη Κωνσταντινίδη) ἔργα τῶν καλλιτεχνῶν Ἀπάρτη, Βλαβιανοῦ, Ζογγολοπούλου, Καπράλου, Κλουβάτου, Κατράκη, Λουκόπουλου, Μανουσακη, Μαυροῖτη, Μοράλη, Μυτάρᾶ, Νικολάου, Ξενάκη, Φασιανοῦ, Φατούρου.

21. Ἐννοῦ καλλιτέχνες πού εἶχανε φύγει οἱ ἴδιοι, νέοι, ἀπὸ τὴν ἑλλάδα. Εἶναι ἀρκετοὶ οἱ γεννημένοι ἀπὸ "Ἕλληνες γονεὶς στὸ ἐξωτερικὸ, πού λογίζονται σήμερα - κι ἄς σώζονται στὸ ἔργο τους χνάρι της καταγωγῆς τους - ὅτι ἀνήκουν στὸ καλλιτεχνικὸ "δυναμικὸ" της χώρας ὅπου εἶναι πολῖτες ἢ ἀπὸ πολλὰ χρόνια κάτοικοι, π.χ. στὴς Η.Π.Α.: Μπαζιώτης, Στάμος, Σαμαράς, Χατζής, Χρύσα.

σχολῶν. Μένουν μόνο οι γενικότερες κατηγορίες, με άπειρες υποδιαίρεσεις, τόσο καινούργιες που δεν έχουν ακόμα όνομα στα ελληνικά: op, pop, kinetic, minimal, hard edge κᾶ.

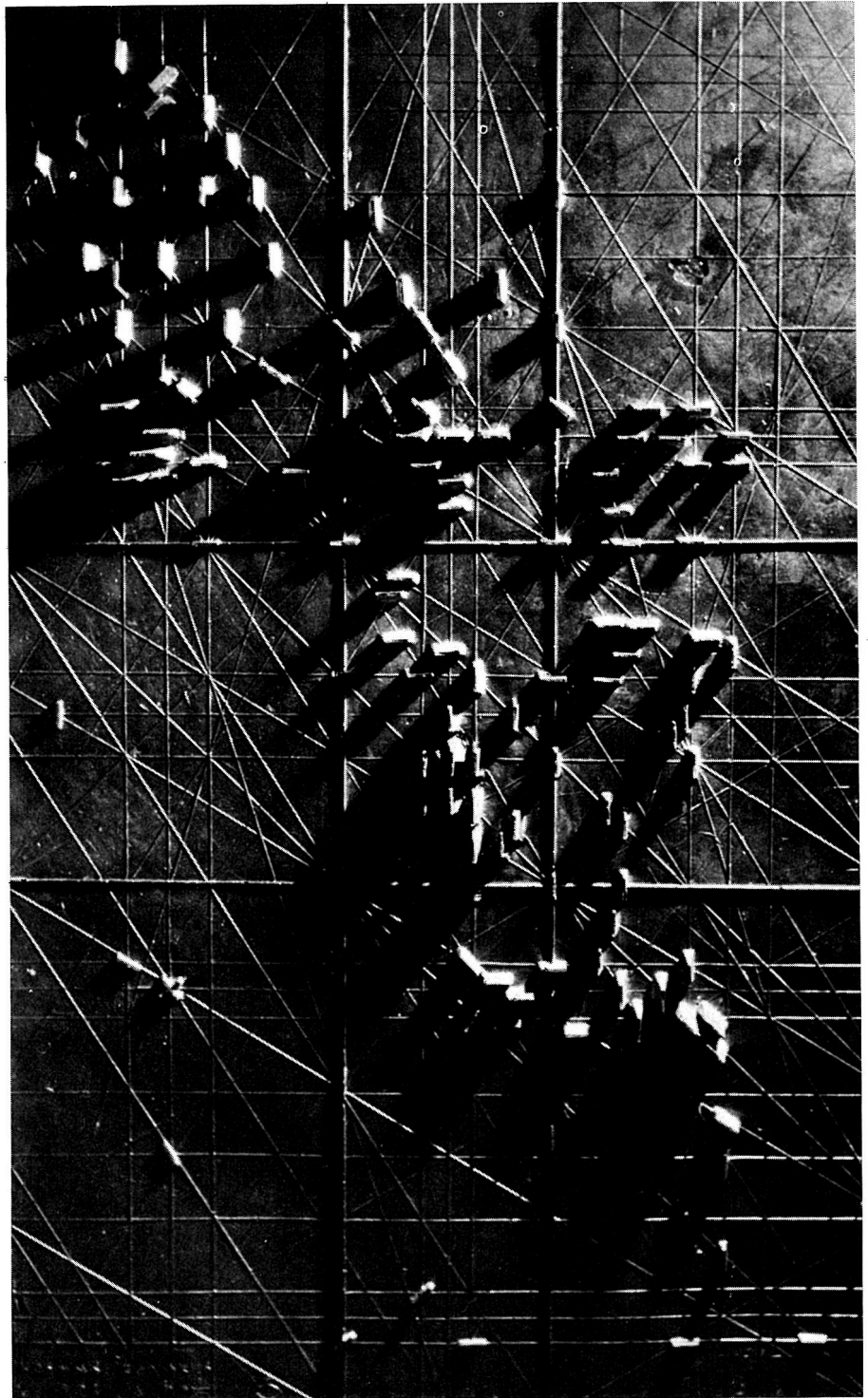
Θαλώνουν ακόμα και τα σύνορα ανάμεσα σε ζωγραφική και γλυπτική, άχρηστεύονται οι παλαιοί όρισμοί και οι συμβάσεις της παράδοσης (22). Αυτό φυσικά δε συντελεί στο να σχηματισθούν στην Ελλάδα τάσεις ή σχολές. Περισσότερο παρά ποτέ ή ελληνική τέχνη γίνεται υπόθεση του ατόμου-καλλιτέχνη. Κι όμως, μέσα στον παροξυσμό αυτό του ατομικισμού και της ανεξαρτησίας τους, οι Έλληνες καλλιτέχνες συντελούν όλοι μαζί - δίχως βέβαια να το επιδιώκουν συνειδητά - στην ολοκλήρωση του εκσυγχρονισμού της ελληνικής τέχνης. Κάπως άπρόοπτα, και σ' έκπληκτική αντίθεση προς την «έρμητικότητα» της, καταστήσανε τη σύγχρονη τέχνη προσιτότερη σ' ευρύτερα στρώματα κοινού, έτοιμασμένα κιόλας από τη γενικότερη διαπαιδαγώγησή του, να τη δεχτεί. "Αν δεν την έκαναν κατανοητή, τουλάχιστο οι πιο έναρθροι την «έθεσαν» μπροστά του, το βοήθησαν να προσεγγίσει τις παράξενες μορφές ή την αινιγματική άμορφη της, να εξοικειωθεί με τα άπρόοπτα υλικά και τις τεχνικές της, να του φανεί λιγότερο άκατανόητη, ή άποκρουστική, μεσ' από τα ίδια τους τα έργα. 'Από όσους συμβάλανε στην εξέλιξη αυτή, είτε χωρίς να ταξιδέψουν προς τη Δύση, είτε επιστρέφοντας απ' εκεί, ή εκθέτοντας τα έργα τους στην Ελλάδα, ξεχωρίζω (απ' όσους το 1967 είχαν κλείσει τα 40) τους ζωγράφους: Μαλτέζο (* 1915), 'Ανδρέου (* 1917), Τ. Κυριακού, Χριστοφόρου (* 1921), Τούγια (* 1922), Δανιήλ (* 1924), Ξενάκης, Σαχίνη, Γεωργιάδη, Λογοθέτη (* 1925), Τσόκλη, Μολφέση, Καλούτση (* 1927), τους γλύπτες: Κουλεντιανό, Σπητέρη, Φιλόλαο (* 1923), Λυμπεράκη, Χουτοπούλου, Καλαμάρα, Σίμωση, Σκλάβο (1927-67), κι από τους καινούργιους «νεώτερους» τους ζωγράφους: Κανιάρη, Κοκκινίδη, Ξαγοράρη (* 1929), Διονυσόπουλο (Παύλο,

1.
Διαμ. Διαμαντόπουλος: «Ψαράδες», 1947 (λάδι).

2.
Κοσμάς 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, στη Γαλλία: Πράσιнос, Τάκης, (Χριστοφόρου, Κ. Μακρής * 1919), στην Ίσπανία: (Περδικίδης), στην Ούγγαρια: (Άγ. Μακρής). Σε παρένθεση όσοι μπορούν να διεκδικηθούν άκομα για το ελληνικό «δυναμικό».

22. Σε πολλά από τα ποικίλα αυτά κινήματα διαφαίνεται διάθεση είτε κριτικής, διακωμώδησης και άμφισβήτησης της «καταναλωτικής κοινωνίας» και των επιτευγμάτων της τεχνολογίας, είτε έκφρασης του άγχους και της κατάθλιψης που προκαλούν αυτές οι νέες εξελίξεις που μοιάζουν να οδηγούν στον «ξε-ανθρωπισμό» του ανθρώπου. Είναι είδος «στρατευμένης» τέχνης που οι στό-

χοι της μένουν αρκετά γενικοί, αρκετά διανθρώπινοι, ώστε να μη μετατραπούν τα προϊόντα της σε άφισες, προκηρύξεις και σάτιρες πιο κυριολεκτικές, και συνεπώς πιο αδύναμες αισθητικά. 'Η τάση προς μία «στρατευμένη» τέχνη τέτοιας φύσης θρήκη και στην Ελλάδα του 67-70 εκπροσώπους (οι Κανιάρης, Τούγιας, Μυταράς, Σισκού, Γουναριδής, έκθεσανε τέτοια έργα το 1970).

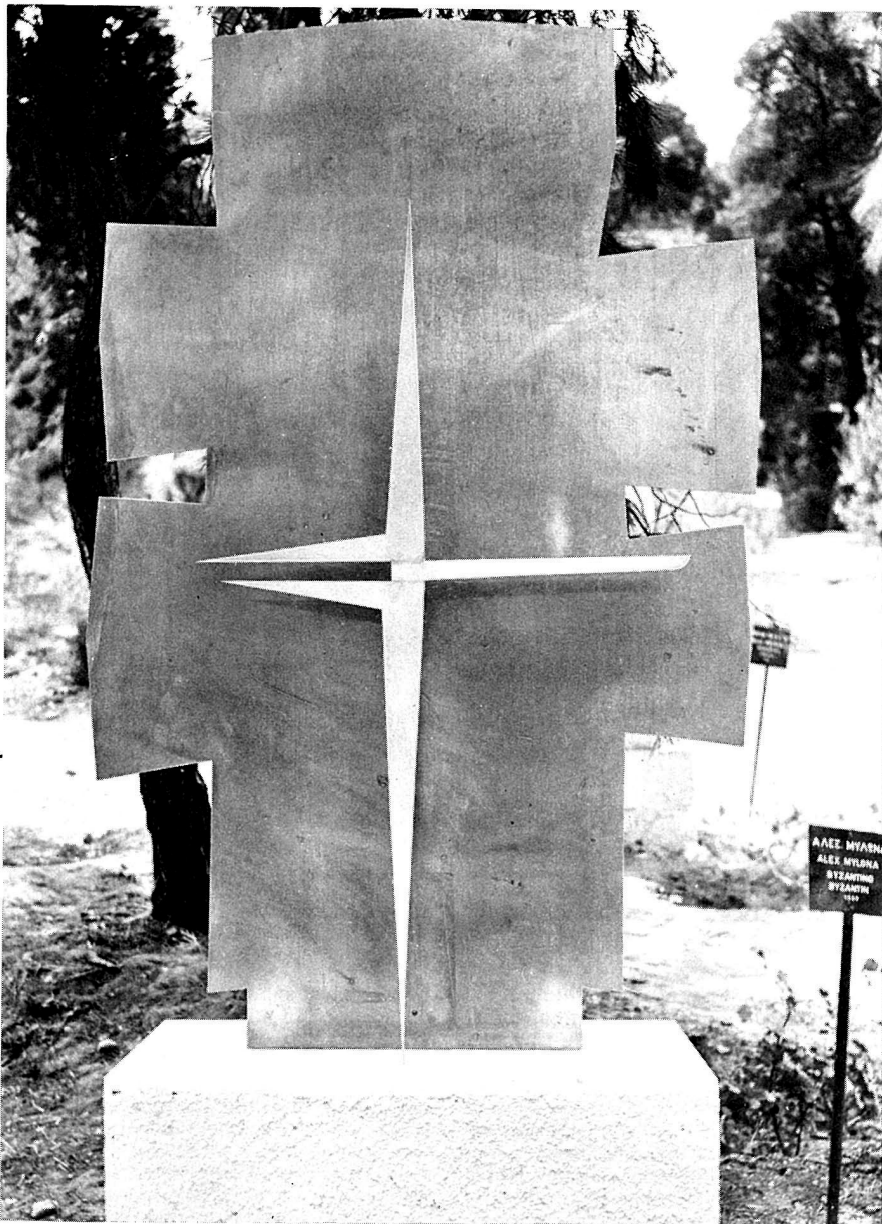
* 1930), Κεσανλή (Νίκο), Ρωμανού, Μυταρά, Κονταξάκη, Μανωλεδάκη (* 1935), Φασιανό, Καραβέλα (* 1938) και τους γλύπτες: Θόδωρο (Παπαδημητρίου) και Μιχαλέα (* 1936), (23).

Στην έντεινόμενη ζωντάνια, στην άνοιξη ποιότητα, στο συνεχή εμπλουτισμό που χαρακτηρίζουν τα χρόνια εκείνα την ελληνική τέχνη, σημειώνεται το 1967,

από έξω-καλλιτεχνικές και έξω-πνευματικές αιτίες, σοβαρή ανάσχεση.

Άρχικά παρακωλύθηκε ο διάλογος του καλλιτέχνη με το κοινό, των καλλιτεχνών ανάμεσά τους, καθώς και οι τόσο πολύτιμες ανταλλαγές με το έξωτερικό. Με την ίδιαζουσα ευαισθησία εκείνων που ασκούν κατεξοχήν έργο ελευθερίας, οι καλλιτέχνες διαδήλωσαν έμπρακτα, μ' αυθόρμητη όμοφωνία, πώς δεν επιθυμού-

σαν να μετάσχουν σ' ένα διάλογο κολοβωμένο από περιορισμούς στις άτομικές ελευθερίες και από διώξεις που δεν έθιγαν μόνο την προσωπική τους πνευματική άκεραιότητα. Με άμελητές εξαιρέσεις στα χρόνια 67-69, δεν έκθέσανε έργα τους, δε πήραν μέρος σε κρατικά οργανωμένες έκδηλώσεις στο έσωτερικό ή στο έξωτερικό (24). Έκτός από τις θυσίες που συνεπαγόταν μια τέτοια στά-



Άλεξ Μυλωνά: «Βυζαντινό», 1965 (άλουμίνιο).

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

Όλοι έκφραζαν το άγχος τους και μια θέση δυσμενή για τις δουλειές και τις καταπίσεις του σύγχρονου κόσμου γενικότερα. Ένας ή δυο έντοζαν την εικαστική τους άμφισβήτηση, που προέρχονταν από βαθιά ανθρώπινη άγωνία, στις γεωγραφικά η χρονικά πιο τοπικές και άμεσες έκδηλώσεις των δουλειών αυτών. Και είχε το έργο τους την πιο συμπυκνωμένη και δραστική άπηση στο κοινό, όχι μόνο γιατί ό στόχος ήταν πιο συγκεκριμέ-

να γνώριμος και άδηξ σε όλους, αλλά γιατί διατηρούσαν μέσα από την όδυνηρή κριτική που διατυπώνανε την ποιότητα της τέχνης.

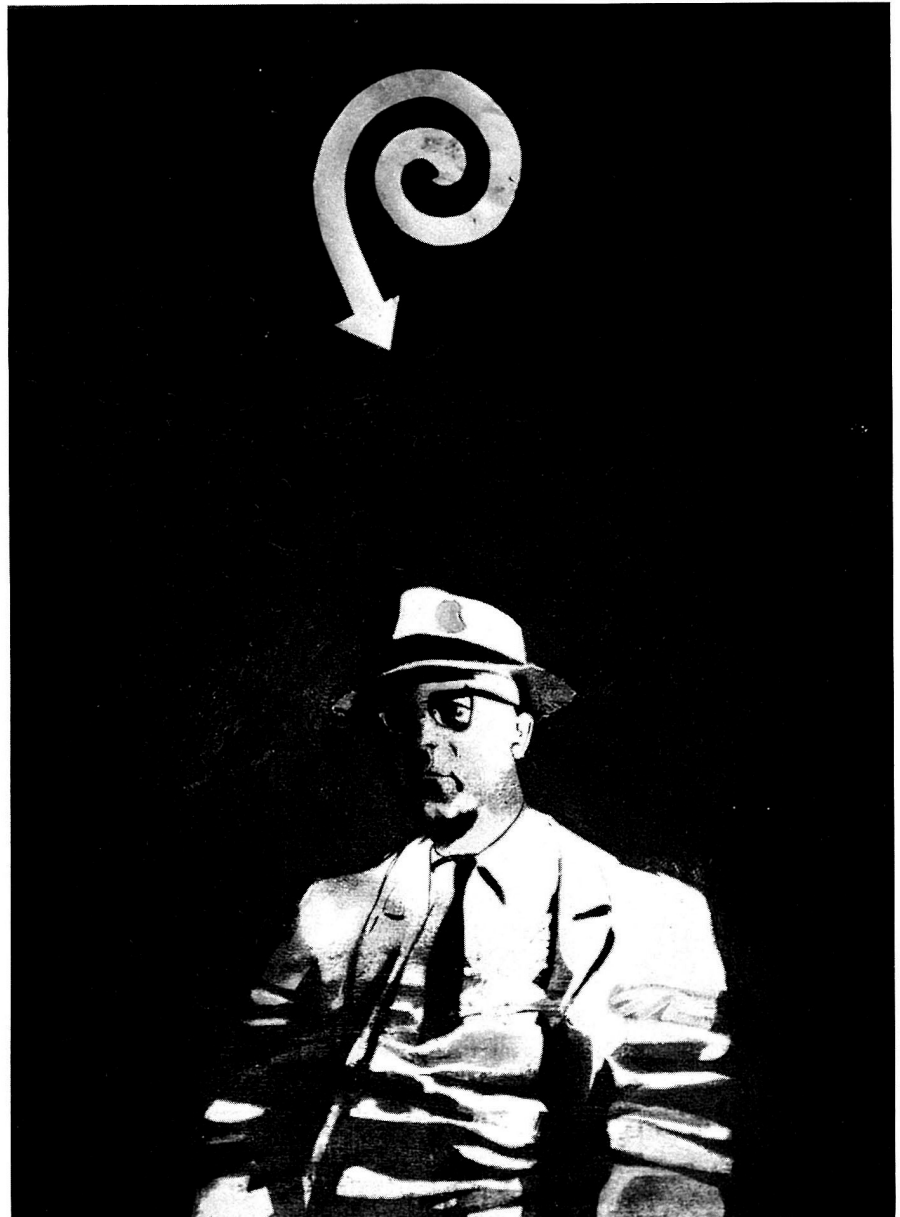
23. Δέ μπορούσε φυσικά το άρθρο τούτο να εικονογραφηθεί με

φωτογραφίες, έστω και σε διαστάσεις γραμματοσήμου, έργων όλων των 112 καλλιτεχνών που μνημονεύει. Επιλέχθηκαν λοιπόν έργα 22 καλλιτεχνών γεννημένων μετά το 1910, γιατί το έργο τους είτε πήρε την πιο αντιπροσωπευτική του μορφή κατά την κρινόμενη 25ετία, είτε μέχρι το 1970 είναι άπ' εκείνα που δείχνουν δυνατότητες νέας εξέλιξης, ουσιαστικής για τον ίδιο τον καλλιτέχνη, κ' ένδεχόμενα και για το σύνολο της ελληνικής τέχνης.

ση, ή ζημιά από τη διακοπή του διαλόγου ήταν σημαντική, όχι μόνο για τους ίδιους, αλλά και για την ελληνική τέχνη γενικότερα. Ο νόστος των ξενητεμένων κόπηκε. Πέρ' απ' αυτό, αρκετοί που είχαν κιόλας εγκατασταθεί στον τόπο, πήρανε πάλι το δρόμο της Δύσης. Οί μεγάλοι οργανισμοί έπαψαν να παραγγέλνουν και ν' αγοράζουν έργα με κριτήρια την αισθητική ποιότητα. Μιά μόνο ματιά στις

πλατείες και στους κήπους της 'Αθήνας θα πείσει ότι τις επίσημες παραγγελίες τις παίρνουν αγαλματοποιοί που χρονολογούνται τεχνοτροπικά στην εποχή του Θωμόπουλου ή και του Φιλιππότη (πέθανε τὸ 1919), (25). 'Ανασύρθηκαν στην επιφάνεια... διώκτες τῆς ἀφηρημένης τέχνης (26) και ξαναμπήκαν στις δυὸ ἀπὸ τις χειρότερες Πανελληνίες, τοῦ 67 και τοῦ 69, καλλιτέχνες που είχαν

κιόλας ἀπορριφθεῖ ἀπὸ τὴν 'Επιτροπὴ Κρίσεως (27). 'Υποθάπεται ὁ κομπορμισμός πρὸς τὴ θεωρούμενη παραδοσιακὴ παραστατικὴ τέχνη που ἀσκοῦνταν τουλάχιστο πρὶν ἀπὸ 50 χρόνια. 'Επιβραβεύονται και προβάλλονται ὅσοι «ἀγνοήθηκαν» ἢ «ἀδικήθηκαν» κατὰ τὴν περίοδο τῆς λεγόμενης ἀναρχίας και ἀσυδοσίας τῶν τεχνῶν, ἐνῶ πραγματικὰ εἶχαν παραμεριστεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ ροῦ



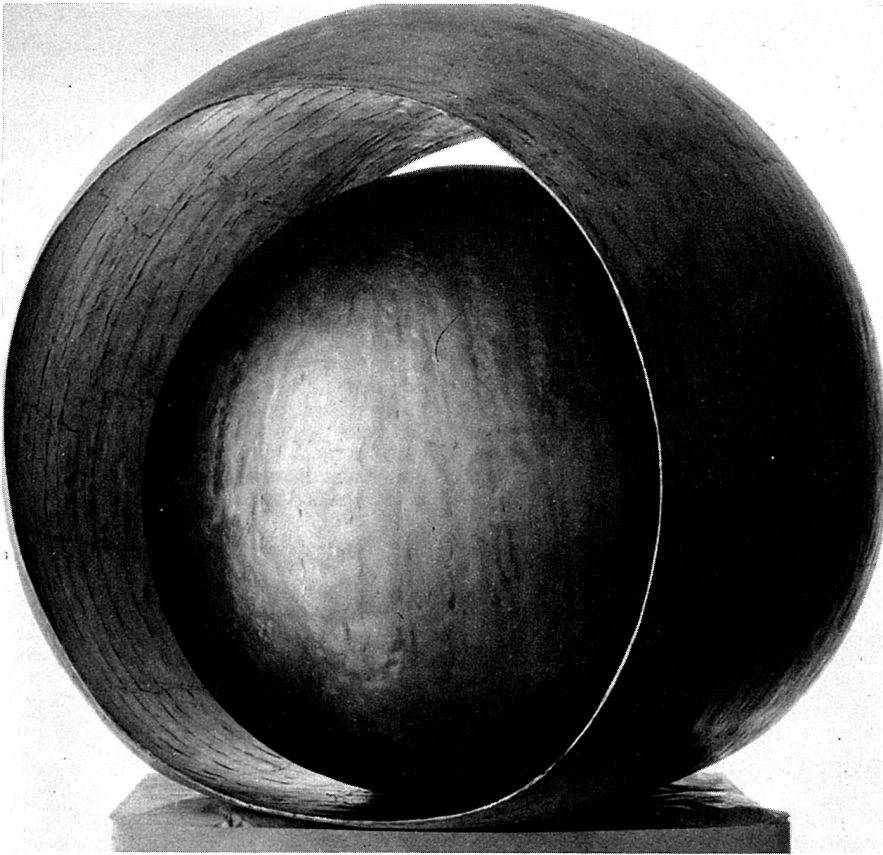
Δημ. Μυταράς: Χωρίς τίτλο, 1968, 130X180 εκ.

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

Τέτοια ἐπιλογή εἶναι θέσια σὲ μεγάλο βαθμὸ ὑποκειμενικὴ. Μόνον τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου θὰ δείξει πόσο εἶναι θάσιμη. 'Αντικειμενικὰ ἡ ἐπιλογή προσδιορίστηκε και ἀπὸ τὴν ἀδυναμία ἀνεύρεσης εἴτε τῶν ἰδίων τῶν καλλιτεχνῶν (τόσο ἴσως στὸ ἐξωτερικὸ) εἴτε φωτογραφιῶν τῶν ἔργων τους. Καλὴ παρουσίαση τοῦ προσώπου τοῦ ἐργαζομένου (1967-69) τοῦ Κονιάδη ἐγένετο στὰ *Θέματα 'Εσωτερικῶν Χώρων* 1/1970, σσ. 142-147. 'Η δημοσίευση σήμερα μιᾶς φωτο-

γραφίας ἐνὸς ἔργου του λίγα θὰ πρόσθετε στὴ γνώση τῆς γενναίας συμβολῆς του. Τὰ γλυπτὰ διαλέχθηκαν ἰδιαίτερα γιὰ τὴ σχέση τους με τὸ περιβάλλον. Τέλος οἱ χρονιές γέννησης τῶν καλλιτεχνῶν σημειώνονται μόνο στὴν πρώτη μετρία καθε ὀνόματος. 'Όπου δὲ συμβαίνει τοῦτο σημαίνει πως οἱ ἀδίκριτα ἐπίμονες προσπάθειες τοῦ ἱστορικοῦ προσκόρυσαν σὲ ἀδιαπέραστες κοινωνικὲς προλήψεις.

24. Στὶς Μπιενάλες τῆς Βενετίας 1968 και 1970 ἀρνήθηκαν δυὸ ἀπὸ τοὺς πρὸ ἀξίους νεώτερους καλλιτέχνες νὰ μεταχθῶν, παρ' ὅλο που εἶχαν ἐπιλεγεί ἀπὸ τὴν αἰσιόδοξο ἐπιτροπὴ. Στὶς ἄλλες διεθνεῖς ἐκθέσεις (Μπιενάλε Νέων Παρισίου, Μπιενάλε Σάο Πάολο, 'Αλεξανδρείας κ.ά.) ἡ στάθμη τῆς ἐλληνικῆς ἐκπροσώπησης, πάντα ἐπιλεγμένη ἀπὸ τὸ κράτος, ὑπῆρξε πολὺ χαμηλότερη ἀπὸ τὴς προηγούμενες.



1

2



1.
Σωσώ Χουτοπούλου: «Σφαιρικά στοιχεία
σε κίνηση», 1967 (όξυγονοκολλημένο
σίδηρο), 71X65X63 εκ.

2.
Ίάσων Μολφέσης: Χωρίς τίτλο, 1957
(λάδι).

3.
Νικ. Έγγονόπουλος: «Τοπίον του
Πειραιώς με άγαλμα (ντυμένο)», 1944
(λάδι), 92X73 εκ.

1.
Sosso Houtoroulou: «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. Χαρακτηριστική ή «διακόσμηση» της πρωτεύουσας στις επετείους, στις «Απόκριες, στους Πανερωπαϊκούς Αγώνες (1969), το πλήθος των αγαλμάτων και προτομών που φύτευαν σε πόλεις και χωριά - Εγκωμίζουσαν για ιδιαίτερη έλλειψη «πνοής» οι τελευταία στημένες προτομές του Μυριβήλη (με τ' αληθινά γυαλιά) και της Χατζημιχάλη - και ακόμα η εμφάνιση του ελληνικού Περιπτερού στη Διεθνή Έκθεση της Οζάκα (1969).

26. Έπιστολή Ανδρέα Γεωργιάδη (του Κρητός), προέδρου του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου, που συγχαίρει «την Ένωσιν Ζωγράφων και Γλυπτών Βορείου Ελλάδος διά τόν ύπ' αυτής αναληφθέντα άγωνα κατά της έκτροπής της τέχνης εκ της ὀρθοδόξου γραμμής της» δηλαδή για τόν αποκλεισμό «αφηρημένων ανέικονικών» έργων από την έκθεση της (Έλευθερος Κόσμος 12.4.69).

27. Στην δεκαετία που άρχισε ή κακή αυτή πρακτική παίρνει διαστάσεις. Είναι λίγες μέρες που αναγγέλθηκε (Νέα Πολιτεία 24.6.71) ή ὀργάνωση Πανελληνίας 118 «με έργα των αποκλεισθέντων ζωγράφων και γλυπτών των ἐπαρχιών».

28. Αυτό αποδεικνύουν σέ τελευταία ἀνάλυση οι αστρονομικές τιμές που πληρώνονται για ἀριστουργήματα του παρελθόντος, τὸ ἔνδιαφέρον που ξυπνά πάντα ὁ Πικάσο, ὁ Μαγκρίτ ή ὁ Όλντεμπουργκ, ή ἀδιαφορία που περιβάλλει τόν σημερινό Ντάλι ή ντε Κίρικο, ή τόν σοβιετικό ρεαλιστή Ντεινέκα. Στην Ελλάδα από ἀνεπαρκή διαπαιδαγώγηση, ἔχουν ἀνατιμῆθαι οι ψεύτικοι Γυζηδες καί Λυτρήδες, ἀκόμα και οι ψεύτικοι Τσαρουχίδες, ἀλλά κι αὐτό είναι τεκμήριο ἐνός ξυπηνημένου ἔνδιαφέροντος, κι ας τὸ λείπει ή καθοδήγηση.

29. Οι ἐπανελημμένες παραπομπές, στις ὑποσημειώσεις, σέ μερικά από τὰ δημοσιεύματα του γράφοντος, δέ γίνονται για ἐπίδειξη. Τὰ μνημονευόμενα ἐκτενή ἄρθρα του συντέθηκαν ἐξ ἀρχῆς σά δοκιμὲς κεφαλαίων μίσεῖς ἱστορίας της νεοελληνικῆς τέχνης, που ἔχει πάντα σκοπὸ νὰ τὴν τελειώσει. Ἀποτελοῦν συνεπὸς ἔτοιμο ἱστορικό-κριτικό ὄλικό, μ' ἔλεγμένα, ὅσο γίνεται, γεγονότα, χρονολογίες καί λεπτομέρειες. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτή είναι δυστυχῶς σχεδὸν τὰ μόνα. Γενικότερα ή βιβλιογραφία για τὴν ἐλληνική τέχνη ἀπὸ τὸ 1945 είναι πολὺ ἀραιή σέ μονογραφίες καί δοκίμια, κάπως πυκνότερη σέ ἄρθρα καί κριτικές. Σ' αὐτὰ ὅλα στηρίζεται αὐτὴ ή ἀνασκόπηση. Σαν ἰδιαίτερα χρήσιμα πρέπει νὰ μνημονευθοῦν οι τεχνοκριτικές στήλες που, ἀμέσως, μετὰ τὸν πόλεμο, κρατοῦσαν ὁ μακρότιτος Δ. Ευαγγελίδης στὴ Νέα Ἔστια, ὁ Όδυσσεύς Ἐλύτης στὴν Καθημερινή, ὁ Μ. Καλλινὰς στὸ Βήμα καί ὁ Α. Βρουλιώτης στὸ Hellenisme Contemporain (1948-49).

της τέχνης.

Οι διαπιστώσεις αυτές, που στηρίζονται όλες σε συγκεκριμένες δημόσιες εκδηλώσεις, οδηγούν αναγκαστικά σε δυσώιδες προβλέψεις για την ελληνική τέχνη της δεκαετίας που μόλις άρχισε.

Ήναμφίβολα οι εικαστικές τέχνες σ' όλον τον κόσμο περνούν μιὰ φάση αναζήτησης και άμφισθήτησης, όπου τὰ τεχνάσματα και ἡ τεχνική 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 ἐνὸς κοινού πληροφορημένου πιά και καλλιεργημένου πού, εἴτε θεατῆς εἶναι, εἴτε καταναλωτῆς ἔργων τέχνης, ξέρει νὰ διακρίνει τὸ ἐφήμερο ἀπὸ τὸ αἰώνιο, τὸ τεχνασμα ἀπὸ τὴν τέχνη (28).

Ἡ σημερινὴ ἐλληνικὴ τέχνη ἔχει θγεῖ ἀπὸ τὸ κύκλωμα αὐτό, ἀφοῦ πάσχισε εἴκοσι χρόνια νὰ συνδεθεῖ μαζί του. Ἡ ἀμηχανία πού μοιράζεται ὁ Ἕλληνας καλλιτέχνης μ' ἐκείνον τοῦ ἄλλου κόσμου μπρὸς στὰ γενικότερα προβλήματα τῆς τέχνης, ἐπιτείνεται ἀπὸ ἀνασφάλεια γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τῶν προβλημάτων τῆς προσωπικῆς του ἔκφρασης μὲς ἀπὸ τὶς ἐλληνικὲς του ρίζες, ἀπὸ τὴν ἀπώλεια τοῦ διαλόγου μ' ἓνα κοινὸ πού 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 ξανά μιὰ ψυχολογικὴ κατάθλιψη πού θυμίζει ἐκείνη πού τὸν ἔκανε νὰ ξενητευτεῖ τὸ 1945, μιὰ ἀνησυχία γιὰ τὴ συνοχὴ τῶν ριζῶν του, πού τὸν περισπᾷ ἀπὸ τὸ κύριό του ἔργο, ἀπὸ τὴν ἀναζήτηση τῆς πλείριας ἔκφρασης τοῦ ἀνθρώπου (29).

3



Ἀργότερα τὶς πιὸ ἐγκυρες ταχτικὲς στήλες τὶς ἔκφρασαν ὁ Τ. Σπητέρης στὸ *Zygo* καὶ στὸ *Revue d'Athènes*, ἡ Ἐλένη Βακαλό στὰ *Νέα* καὶ, ὕστερα, στὸ *Zygo*, ὁ Γ. Πετρῆς στὴν *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*. Χρησιμότητα ἐπίσης: τὸ βιβλίο *Σύγχρονοι Ἕλληνες Ζωγράφοι* πού βγήκε τὸ 1961 μὲ εἰσαγωγή τῆς Ε. Βακαλό· οἱ μονογραφίες τοῦ Γ. Μουρέλου γιὰ τὸν Μπουζιάνη (1957), τοῦ Χρ. Χρηστοῦ γιὰ τὸ Σπυροπούλο (1962) καθὼς καὶ ὀρισμένα ἄρθρα τῶν ἰδίων καὶ τῶν Δ. Φατούρου καὶ Ν. Ζῆα, κυρίως στὸ *Zygo*.

Σ' αὐτὰ τὰ λίγα, πολῦτιμα γιὰ τὴν οὐσία τους καὶ πολυτιμότερα γιὰ τὴν ἀπανιότητά τους, καθὼς καὶ σὲ μερικὰ σκόρπια καὶ περιστασιακὰ δημοσιεύματα ἄλλων τεχνοκριτῶν, ἀρχαιολόγων καὶ λογοτεχνῶν, ἢ καὶ τῶν ἰδίων τῶν καλλιτεχνῶν, περιορίζεται ἡ σοβαρὴ βιβλιογραφία τῆς ἐλληνικῆς τέχνης τῆς τελευταίας 25ετίας.