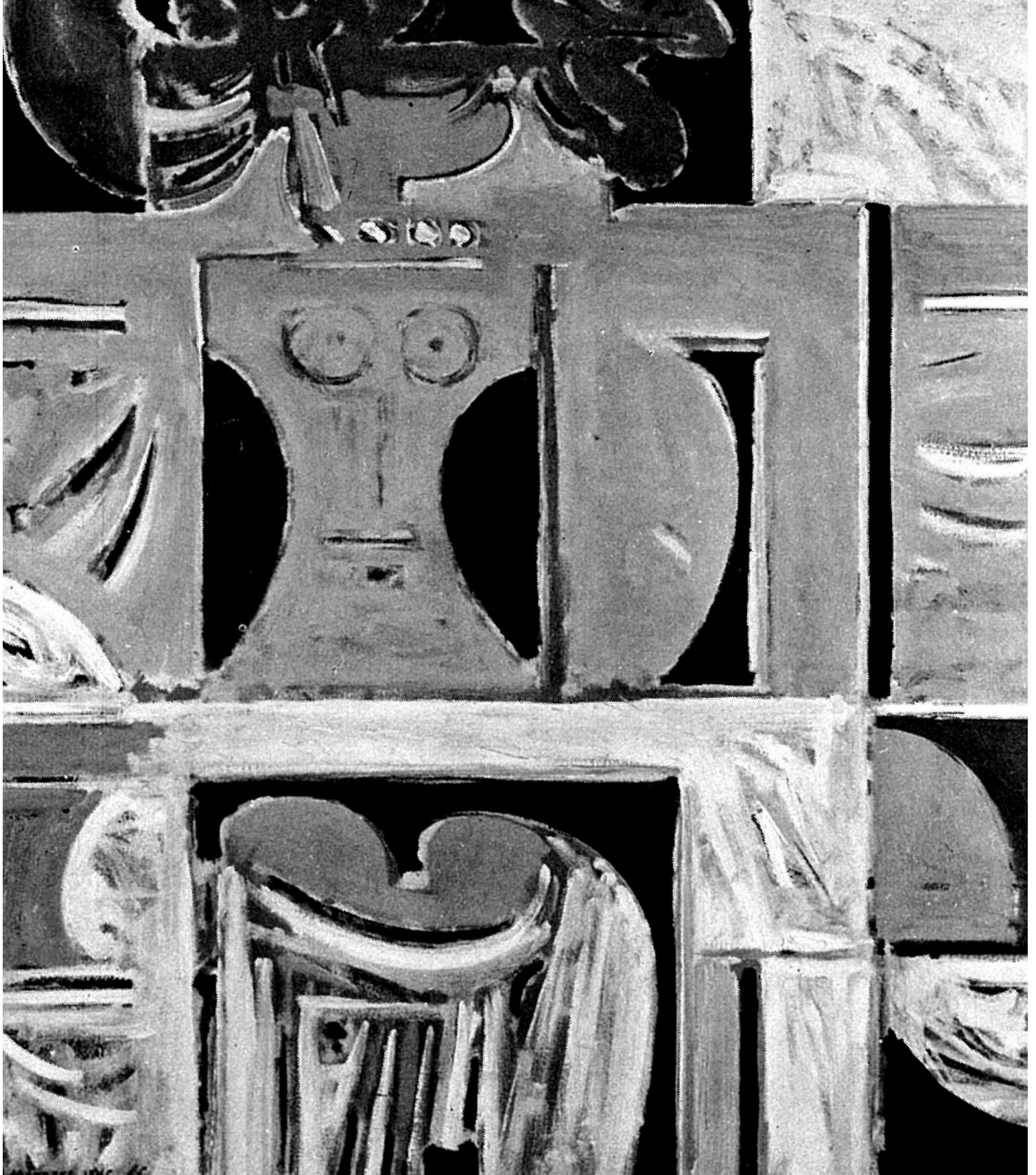


# Archetype



# 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. Ξύδης

Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ διάλογος εἶναι πάντα δημιουργικὸς καὶ μπορεῖ νὰ συμβάλει στὴν πληρέστερη γνῶση θεμάτων ποὺ ἔχουν πολλές 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 ἀποψεις πάνω στὸ θέμα μὲ τὴ μορφή ἐπιστολῶν ἢ σύντομων ἄρθρων.

Ποῦ θρῖσκονταν τὸ 1945 ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ καὶ γλυπτικὴ; Ὁ πόλεμος καὶ ἡ κατοχὴ εἶχαν ἀναγκάσει τοὺς Ἕλληνες καλλιτέχνες νὰ στραφοῦν πρὸς τὸν ἑαυτὸ τους. Ἔτσι ὀλοκληρώθηκε ἡ ροπὴ ποὺ εἶχε ξεκινήσει ἀπὸ τὴ μικρασιατικὴ καταστροφὴ πρὸς μιὰ βαθιὰ ἐνδοσκόπηση, μιὰ προσφυγὴ στὸς πλουσιότατους ἐσωτερικοὺς πόρους ποὺ πρόσφερε ἡ πνευματικὴ κληρονομία τοῦ τόπου, στὸ μέτρο ποὺ ἦταν καὶ γνήσιες καταβολὲς ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ τοῦ λαοῦ (1). Στὰ ἴδια χρόνια, τὰ ἀκαδημαϊκά, καθαρῶς ὀλιγοπρόσωπα, ποὺ ἀποκλείανε ἀκόμα καὶ τὴ βυζαντινὴ τέχνη γιατί οὐσιαστικὰ ἀρνοῦνταν τὴν παράδοση, ἔπαυσαν ὀριστικὰ νὰ παίζουν ρυθμιστικὸ ρόλο στὴν ἐξέλιξη τῆς ἑλληνικῆς τέχνης. Ἐνῶ κόπηκε ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὸ ἐξωτερικόν, καὶ κυρίως μὲ τὸ Παρίσι, κέντρο τότε ὅλων τῶν καλλιτεχνικῶν ζυμώσεων

- ποὺ οἱ καταχτητὲς ἄλλωστε, συμπίπτοντας σ' αὐτὸ μὲ τοὺς ντόπιους ἀκαδημαϊκοὺς, τὶς θεωροῦσαν σημάδια κατάρπτωσης καὶ ἐκφυλισμοῦ - διευκολύνθηκε μέσα στὸν τόπο ἡ ἐπικοινωνία τῶν καλλιτεχνῶν ἀνάμεσά τους, καὶ μὲ τ' ἄλλα στρώματα τοῦ λαοῦ ποῦ, ὡς τότε, σὰ σύνολο, ἔμεινε μ' ἐλάχιστες ἀτομικὲς ἐξαιρέσεις, ἔξω τόσο ἀπὸ τὴν παραγωγὴ τῆς τέχνης - παρὰ τὶς ἀναμφισβήτητες δημιουργικὲς τοῦ ἱκανότητες - ὅσο κι ἀπὸ τὴν κατανάλωση τῆς τέχνης, καθὼς τὰ ἔργα τῆς προορίζονταν πάντα γιὰ τοὺς λιγότερους.

Ἄναμφισβητοὶ οἱ Πικιώνης (1887-1967), ὁ Κόντογλου (1897-1965), ἡ Χατζημιχάλη (1895-1965), ὁ Ἐμπεριρικός (\* 1901) - καθένας ἀπὸ τὴ σκοπιὰ του, καὶ μὲ ἄνισου πλάτους ἐνδιαφέροντα, καὶ πρῶτος μὲ τὴν εὐρύτατη ἐποπτεία του ὀλόκληρης τῆς παραδοσιακῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ὁ τελευταῖος μὲ τὸν θαυμασμό του γιὰ ἕναν εἰδικὰ ζωγράφο, τὸ μεγάλο Θεόφιλο, ποὺ τὸν ἀποκάλυψε σὲ σειρὰ ὀλόκληρη Ἑλλήνων λογοτεχνῶν καὶ καλλιτεχνῶν - πλησίασαν τὴν παραδοσιακὴ τέχνη, ἢ τὴ λαϊκὴ σὲ ὄσην ἔκταση ἢ δευτέρου καλύπτεται ἀπὸ τὴν πρώτη, καὶ ἀνέπτυξαν ἀπὸ τὶς σημερινὲς ἐκβολὲς του τὸ γερὸ ὑπόγειο ποτάμι τῆς παράδοσης. Δὲν εἶχανε ὅμως προλάβει ὡς τὸν πόλεμο, οὔτε ἄλλωστε τὸ εἶχαν ἀναλάβει ἀποστολὴ τους νὰ φέρουν τοὺς δημιουργοὺς ἀπὸ τὸ λαὸ κοντὰ στὴν ἄλλη τέχνη, ποὺ κι αὐτὴ ἦταν

ἐγκυρὴ 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 διδάγματα τῆς στοῦ ἔργου τους. Εἶχαν ἔτσι ἀνοίξει τὸν προσφορώτερο δρόμο γιὰ τὴν ἐνδοσκόπηση ποὺ ἐπέβαλε τὸσον ὡμὰ ἢ κατοχὴ. 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 μὲς ἀπὸ τὴ διδασκαλία τους ὁ Παρθένης (1879-1967), καθηγητὴς στὴν Ἀνώτατη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν (1920-47), ὁ Χατζηκυριάκος - Γκίκας (\* 1906), καθηγητὴς στοῦ 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 Παρθένου. Τὸ ἔργο τους ὡς τὸ 1945 δείχνει πόσο ἄμεσα εὐαίσθητο ὑπῆρξαν στὴν τέχνη τῆς Δύσης, οἱ δυὸ πρῶτοι τοῦ Ματίς, ὁ τρίτος τοῦ μεσογειακοῦ ὑπερρεαλισμοῦ (3) τὰ δημιουργήματα. Μαζὶ δείχνει πῶς, 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, 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, «Ὁ Ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης κι ἡ ἀνακάλυψη τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης», *Τετράδιο* (μικρὸ), τεύχος 1, Ἰανουάριος 1947, σσ. 34-48.

2. Τὴν ἐγνώριζαν καλὰ καὶ τὴν ἐκτιμοῦσαν ὁ Ἐμπεριρικός κι ὁ Πικιώνης. Ὁ Κόντογλου ἐπίσης θὰ τὴν ἐγνώριζε ἀλλὰ δὲ θὰ τὴ θεωροῦσε πρόσφορο μέσο ἐκφράσεως γιὰ τοὺς Ἕλληνες.

3. Α.Γ. Ξύδης, «Νίκος Ἐγγονόπουλος, ἕνας Ἕλληνας ὑπερρεαλιστὴς 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 στῆ Δύση ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Σεζάν (πέθανε τὸ 1906).

Στῆ ζωγραφικῆ, 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.

Στῆ γλυπτικῆ, 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 νεώτερος (4). Γλύπτες μετ' ἰδιοφυΐα καὶ δύναμη ὅπως ὁ Ζογγολόπουλος (\* 1903), ὁ Λουκόπουλος (\* 1908), ὁ Ἀπέργης 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 εὐρωπαϊκῆ τέχνη, πιὸ πολὺ κὶ ἀπὸ τῆ ζωγραφικῆ.

Τὸ 1945 δηλαδή δὲ φανερόνεται στὴν ἑλληνικῆ τέχνη καμιά ἐπικρατέστερη «τάση» (ἐκτὸς ἂν, ἀγνωστὰς τῆς δυναμικῆ ἔννοια τῆς λέξης, λογίσουμε τέτοια τὸν ἀκαδημαϊσμό ποὺ χαρακτηρίζεται μόνο ἀπὸ τὴ στατικότητα μιᾶς συντηρητικῆς ἀδράνειας), καμιά «σχολή» γιὰ νὰ κατευθύνει τοὺς νεώτερος εἴτε θετικὰ, στῆ 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 τῆς δοξασίας τους, τόσο στὴν καθημερινὴ ζωὴ ὅσο καὶ στὴν τέχνη. Στῆ στάση αὐτὴν οἱ καλλιτέχνες ὑπῆρξαν θαυμαστὰ 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 μετ' ὅς 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' ὀψα στὰ βιβλία καὶ στ' ἄλλα μέσα διάδοσης τῆς τέχνης. Ἐχοντας ἐξαντλήσει μέσα στὸ στεγανὸ

χώρο τῆς κατοχῆς ὅλους τοὺς ἐγχώριος 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, ἂν ὄχι ἀδύνατο, νὰ πραγματοποιηθεῖ αὐτὸ τὸ *aggiornamento* μετ' ἐκκίνηση καὶ ἐπιστροφή στὸν φυσιολογικὸν ὄχι τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, τὸν ἑλλαδικὸ.

Ἔτσι ἀρχισε τὸ 1945 ἡ μεγάλῃ ἔξοδος τῶν νεώτερος (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 Παρισίου. Φρόντισαν ὅμως ν' ἀποκαταστήσουν τὸ ταχύτερο τὸν ἀναγκαῖο διάλογο μετ' ὅς 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, Μαυροΐδης \* 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.

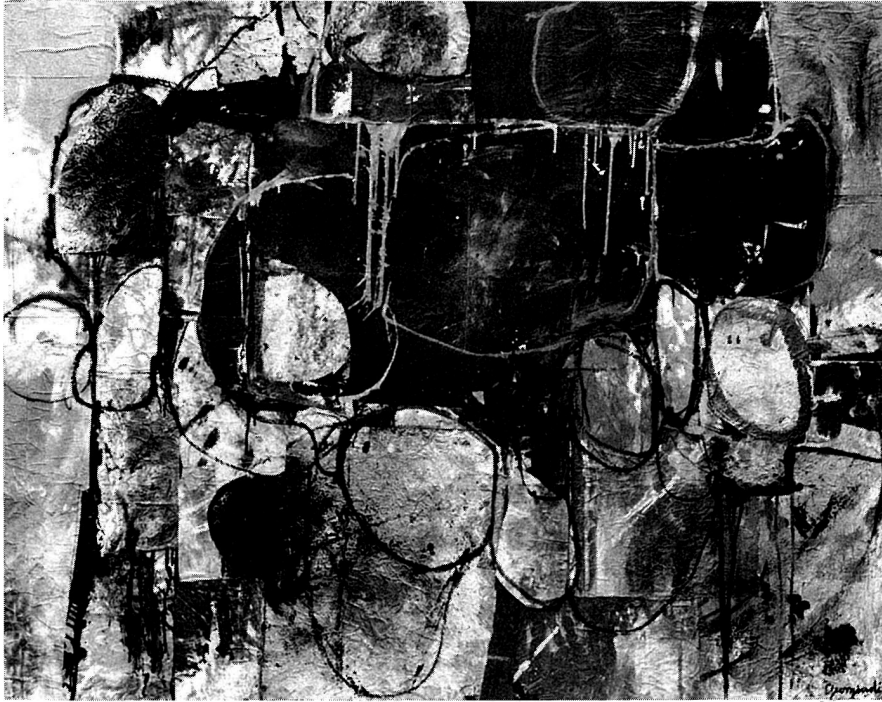
Οι εκθέσεις αυτές υπήρξαν σταθμοί, δλες για τους ίδιους τους καλλιτέχνες που είχαν απόσχει από κάθε δημόσια εμφάνιση στά χρόνια της κατοχής, αρκετές και για το κοινό. Μερικοί δεν έκθεσανε ξανά από τότε, άλλοι έκθεσανε χωρίς να δείξουν καμιά ανάνεωση, άλλοι στράφηκαν προς την άφηρημένη τέχνη όπου μερικοί 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 όμοτέχνους τους προς τη Δύση, με αποτέλεσμα να εξαφανιστούν αρκετά χρόνια από το έλλαδικό καλλιτεχνικό προσκήνιο.

Το 1950 ή ελληνική τέχνη έμνε τέχνη καθαρά παραστατική (figurative), και ειδικότερα άνθρωποκεντρική, κυριαρχημένη δηλαδή από τη βασική επίδιωξη 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 επίδιωξη 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 οργάνωσουν 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

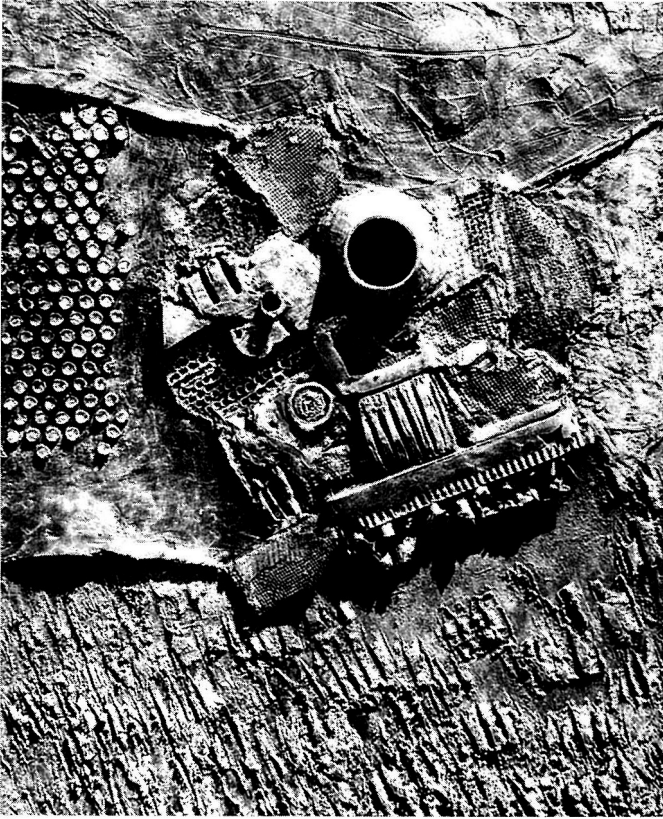


a combined effort. Perhaps this is the main reason why art advanced so slowly in our country. Another inhibiting factor in those years might have been the artists' and, to some extent, the public's and the critics' preoccupation with the question of "Greekness" in art. As time passed, this led to an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

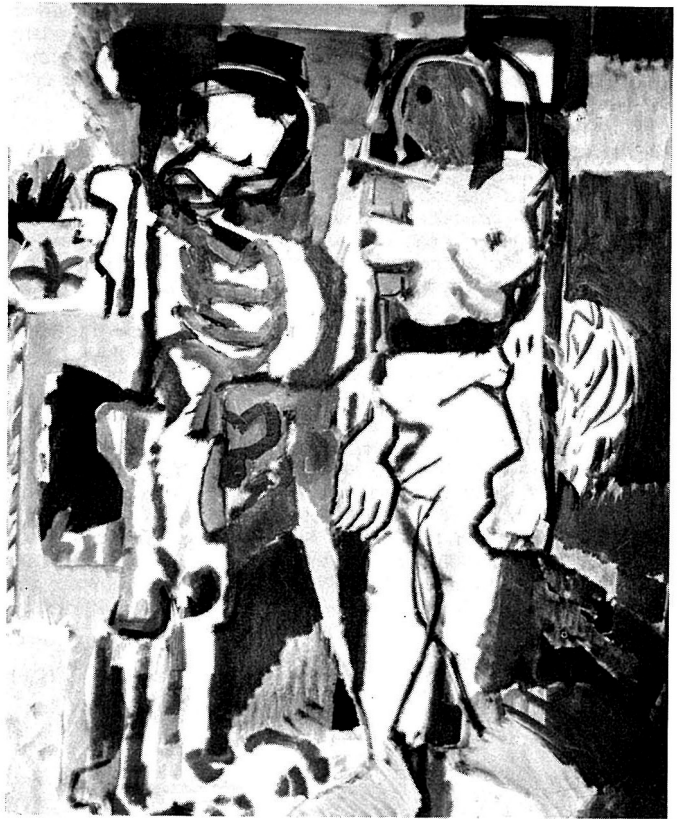
public corroded by sentimentalism. A plain wooden chair in front of a sea-scape, a garland of small white-and-blue flags hanging around a village church, some snow-white clothes hung up to dry in a poor neighbourhood, and some scarlet geraniums livening up a white-washed yard: these were scenes that 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. Μαυροΐδης: «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 όποιασδήποτε τάσης ή σχολής. "Όμως τὰ όνόματα τών νεώτερων πού παρατέθηκαν και μιὰ «γνώση» πού δέν είναι όλότελα «στερνή» στηρίζουν δυο διαπιστώσεις:

α) Πώς πάνω από την Α.Σ.Κ.Τ., πού μόνο τó 1947 είχε άρχισει ν' άνανεώνεται με την έκλογή του Μόραλη σαν καθηγητή και στην όποία φοιτούσαν στο μεταξύ όλοι σχεδόν οί νεώτεροι, ίσχυσε σά δύναμη, διαμορφωτική της έλληνικής τέχνης ή ιδιωτική, άνεπίσημη διδασκαλία πού δαψίλευαν ό Τσαρούχης στους ζωγράφους και ό 'Απάρτης στους γλύπτες (5).

β) Πώς αυτοί άκριβώς οί νεώτεροι θ' άποθούν φορείς της δυναμικά εξελισσόμενης έλληνικής τέχνης στις έρχόμενες δυο δεκαετίες.

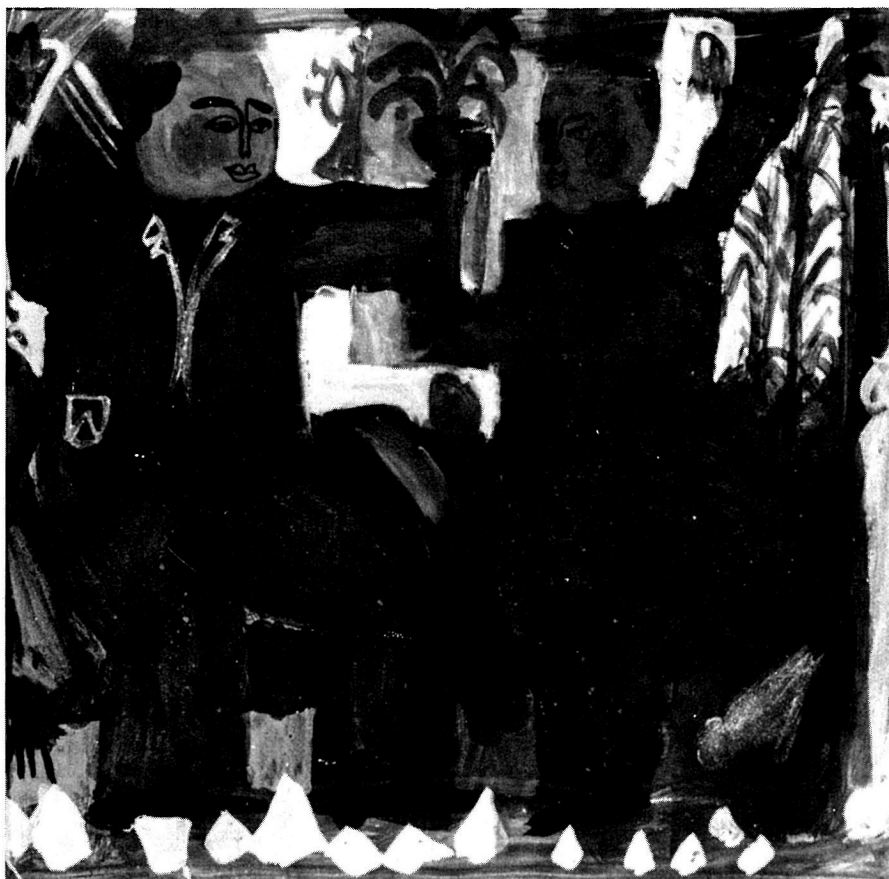
Παράπλευρα στους δασκάλους αυτούς ό Παπαλουκάς (1892-1957), ό Μηταράκης (1898-1962), ό Φραντζισκάκης (1908-58), ό 'Αστεριάδης (\* 1898), ό Βασιλείου, ό Βουρλούμης, ό Μανουσάκης, ή Λαγάνα (\* 1915), ή Μαραγκοπούλου, και δυο τρεις άλλοι θά συνεχίσουν την παραγωγή έργων ύψηλης ποιότητας πού, δίχως

νά στερούνται προσωπικότητα, έντάσσονται εύκολα στη διεθνή χορεία του μετα - ίμπρεσιονισμού, με παρέκκλιση πρós τó «έλληνικότερο» του 'Αστεριάδη και του Βασιλείου, επηρεασμένων πιθανώς από τη θητεία τους στη βυζαντινή άγιογραφία. Για τόν δεύτερο εξάλλου, ή έκζήτηση ενός γραφικότερου, άφελέστερου ύφους θά ξεκινά από την έπιτυχία των ξυλογραφιών του της κατοχής, πού εΐχανε τόσο σωστά πιάσει τόν σφυγμό του άγωνιζόμενου λαού. Του Μανουσάκη, του Βουρλούμη και της Λαγάνα τó έργο δείχνει άλλιώτικο ριζώμα στον τόπο και στην εποχή τους, με τη σεμνή, ειλικρινή κι ευαίσθητη, δίχως γραφικότητες, άπόδοση σκηνών, άνθρώπων και τόπων της έλληνικής καθημερινής ζωής, με άπλοτήτα όχι τεχνητά καλλιεργημένη. "Όλοι δουλεύουν και ζοϋν ό καθένας σ' έναν κόσμο δικό του, γι' αυτό τó έργο τους δέν έχει ούτε έπαφή μ' εκείνο των άλλων όμοτέχνων τους, ώστε νά συνδυαστεί σε μιὰ «τάση», ούτε επιγόνους, ώστε νά δημιουργήσει «σχολή».

'Η εξέλιξη της τέχνης στην 'Ελλάδα παραμένει ύπόθεση άτομικών άπομονωμέ-

νων προσπαθειών. 'Η προσωπικότητα του καλλιτέχνη παίζει ρόλο σημαντικότερο από τόν χαρακτήρα της συνδυασμένης προσπάθειας μιās ομάδας. "Ίσως κι αυτό νά είναι ό λόγος πού ή τέχνη προχωρεί τόσο άργά στον τόπο μας.

"Ίσως νά συντέλεσε, τά χρόνια εκείνα, και ή άπασχόληση των καλλιτεχνών, και ως ένα βαθμό κοινού και κριτικών, με τó θέμα της «έλληνικότητας» στην τέχνη. Γενικότερα βέβαια, τó θέμα του τί είναι «'Ελληνισμός» και «έλληνικό» άπασχολούσε όλάκερο τόν έλληνικό λαό πνευματικά, κοινωνικά, πολιτικά, σ' έναν παροξυσμό «έλληνοφροσύνης», πού, όσο και φυσιολογικός νά ήταν άμέσως μετά έναν τραγικό έμφύλιο πόλεμο, είχε καταντήσει, όσο περνούσε ό καιρός, παθολογικά χρόνια θόλωμα της σκέψης. Για την τέχνη τó πρόβλημα είχε τεθεί, όπως είδαμε, άρκετά πριν από τόν πόλεμο, σε χρόνια σχετικά νηφαλιότερα, από κορυφές της τέχνης και της διανόησης του τόπου. 'Ο Διαμαντόπουλος κι ό Τσαρούχης του δώσανε την πιό ζωγραφική του λύση, δηλαδή την πιό άνόθευτα καλλιτεχνική. "Ίσως ή όψη αυτή του έργου τους



'Αλ. Φασιανός: «Σύνθεση με δυο στρατιωτικούς», 1958 (αυγό).

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. Στις άνεπίσημες αυτές μονομελείς σχολές διαμορφώθηκε το ταλέντο ζωγράφων σαν τόν Ξενάκη, τόν Γεωργιάδη, γλυπτών σαν τόν Κλουβάτο και την Κωνσταντινίδη. Και ό Γκίκας στο Πολυτεχνείο, με τις ζυγισμένες και σοφές του άναπτύξεις για την τέχνη όλων των εποχών και όλων των τόπων, μόρφωσε άρχιτέκτονες σαν τόν Φατούρο, πού έπίδόθηκαν γόνιμα για μιὰ περίοδο στη ζωγραφική, ή πού έχουσε τη ζωγραφική κύριο ή και άπο-

κλειστικό μέλημά τους, όπως ό Ξενάκης, ό Γεωργιάδης, ό Κέπετζης (\* 1939), ό 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 συναισθηματικὰ 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 αἰσθηματικὰ μὲ τὴν ἀναπόληση τοῦ θυμαριού, τοῦ βασιλικοῦ 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.

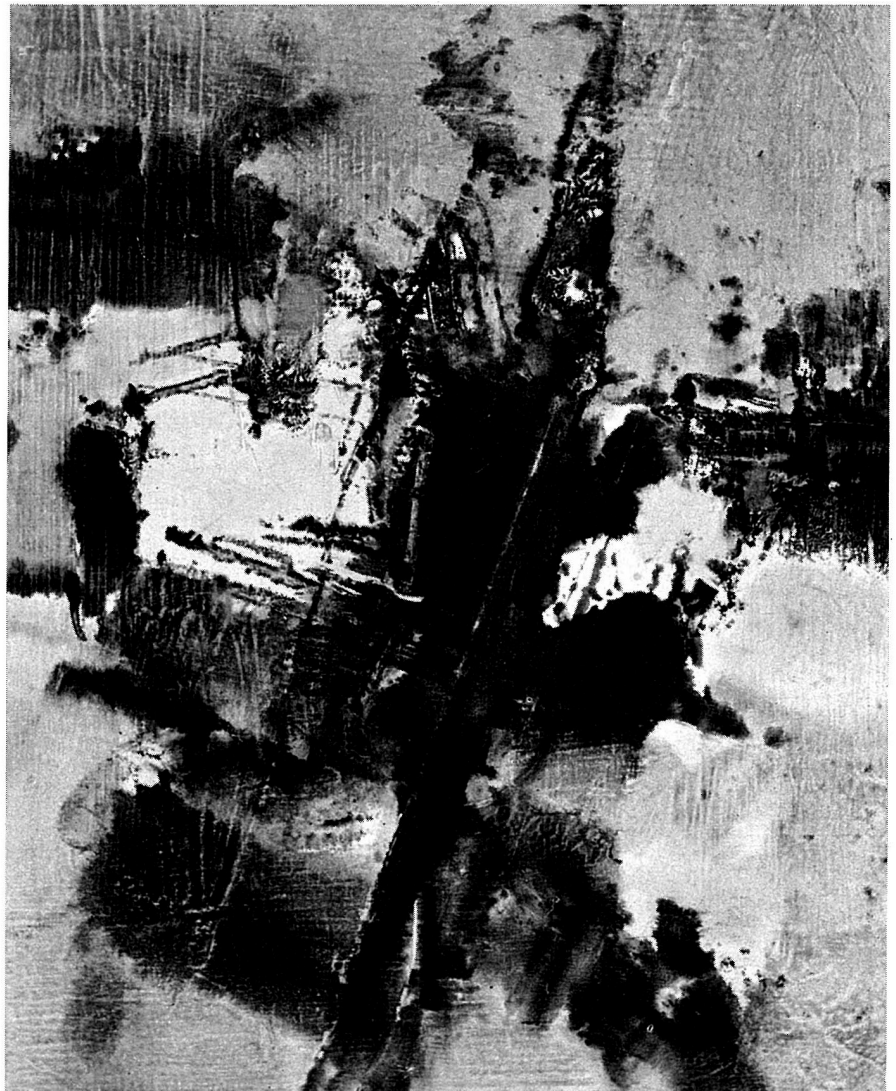
Στὴ δεκαετία αὐτὴ ἐξἄλλου, πολλαπλασιάζονται οἱ ἐκθέσεις (καὶ οἱ χώροι ἐκθέσεων), πληθαίνουν οἱ τεχνοκρίτες, ἐμφανίζονται καὶ περιοδικὰ ἀποκλειστικὰ γιὰ τὲς εἰκαστικὲς τέχνες (6), κι ἐντείνεται τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινού, τόσο γιὰ τὴ θέαση ὅσο καὶ γιὰ τὴν κατανάλωση τῶν ἔργων τέχνης.

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 ἀποκλειστικὰ μὲ τὲς εἰκαστικὲς τέχνες, οἱ *Νέες Μορφές* διέκοψαν τὴν ἐκδόσή τους τὸ 1963 καὶ ὁ *Ζυγός* τὸ 1966. Ἀπὸ τὰ «λογοτεχνικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ περιοδικὰ» τὸ *Τετράδιο* διέκοψε τὴν ἐκδό-

σή του τὸ 1947, ἡ *Ἐπιβίωση Τέχνης* τὸ 1967. Ἡ *Ἀρχιτεκτονικὴ* ξεκίνησε τὸ 1963 μὲ ὠσθη ἐκτίμηση τῆς σημασίας τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν πλὴν στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἀφιέρωσε σ' αὐτὲς πολλὰς 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 ευρωπαϊκή. Ένώ όσοι ξενητεύτηκαν συμερίζονται 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 ό,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 σηματοδύουν 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 κάλυπτουν 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.

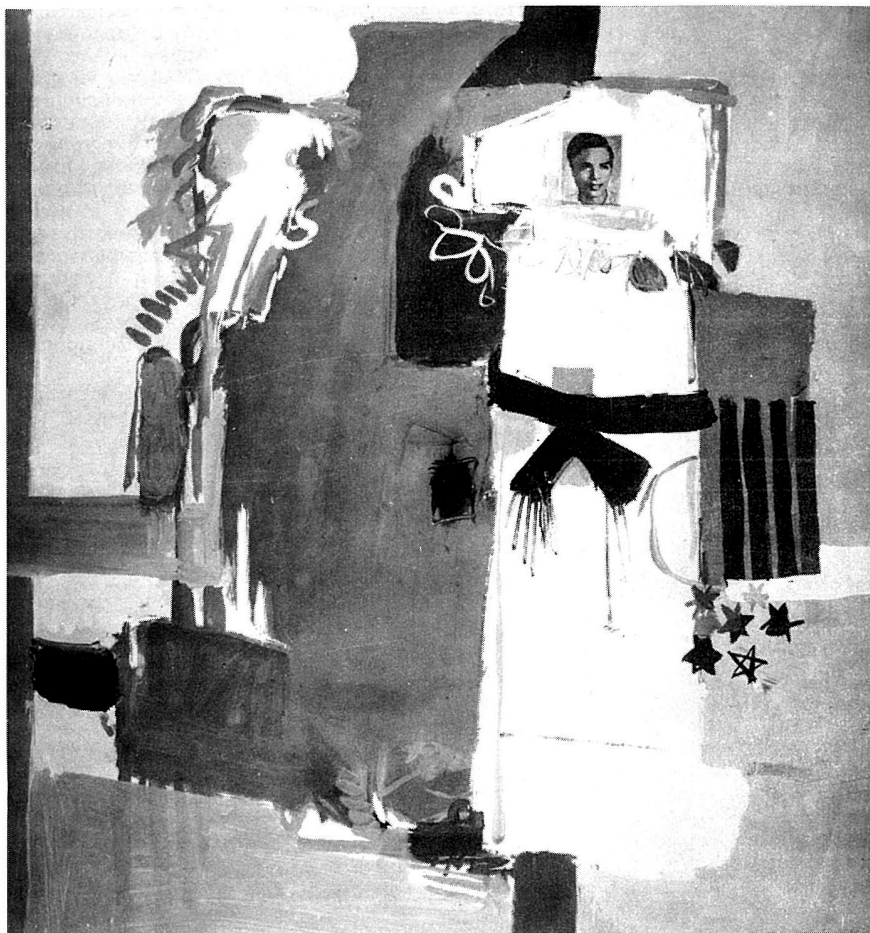
8. Καράς (\* 1930) το 1952, Μ. Σπέντζα, Πανιάρας (\* 1934) το 1956, Δεκουλάκος (\* 1929), Καναγκίνη (\* 1933), Μυταράς (\* 1934), Φασιανός (\* 1935) το 1957, Κανιάρης (\* 1928) το 1958, Γ. Ίωάννου (\* 1932) το 1959.

9. Α.Γ. Ευδής, «Η άφηρημένη τέχνη στην Ελλάδα», Ζυγός, Ίούλιος 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, πού εἶχαν ξενητευτεῖ ἀπὸ τὸ 1945 ἀρχίζουν κι αὐτοὶ νὰ δοκιμάζουν τὸ καινούργιο ἐκφραστικὸ ἴδιωμα καὶ νὰ ἐμφανίζουν τὰ ἔργα τους σὲ ὁμαδικές 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 πού 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

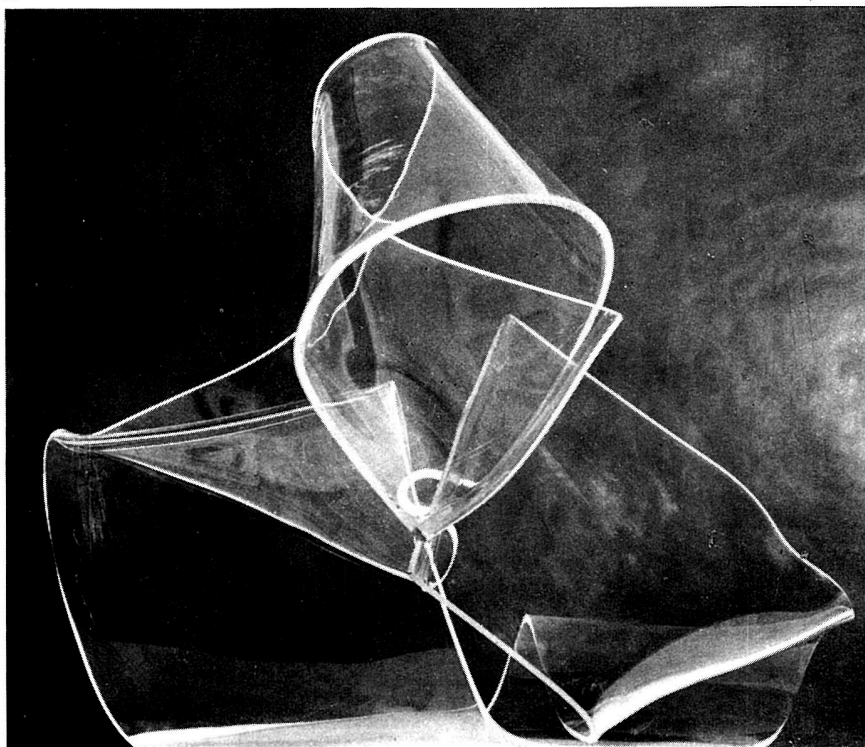
2

1.  
Δημ. Κοκκινίδης: «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 πιο 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 Άλ-Ουάιλντ χρησιμοποίησε στη Δαμασκό ντόπιους αρχιτέκτονες ή βυζαντινούς καλλιτέχνες για να χτίσουν και να διακοσμήσουν τα πρώτα τζαμιά του Ίσλαμισμού. Η νεοκαταχτημένη από τους "Αραβες πρώτη πρωτεύουσα της άυτοκρατορίας τους, ή ή έφήμερη πρωτεύουσα της μεγάλης Φραγκικής άυτοκρατορίας, ήτανε περιφερειακές στις τέχνες και στην παιδείση ως προς τό

μοναδικό κέντρο πολιτισμού, την Κωνσταντινούπολη. Άλλά 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 Έλλάδα δέν μπόρεσε να καρπωθεί, όπως ή ύπόλοιπη Εύρώπη, τ' άγαθά της Ιταλικής Άναγέννησης, γιατί καταπιέζονταν από άλλότρια πολιτικο-θρησκευτική άρχή, έχθρική προς ό,τι αντιπροσώπευε ή Άναγέννηση. 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 Έλλήνων. Η καθυστέρηση άυτή θάσπηξε από τό 1450 περίπου ως τό 1930, 500 σχεδόν χρόνια, αν 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 Έλληνας 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. Ξύδης. «Σεζάν ή ό δρόμος του Μονάχου», Ζυγός, Σεπτ. - Οκτ. 1956, σσ. 11-25.

πού έχει κιόλας κάνει ο Εύρωπαίος και πώς κατά συνέπεια θα είναι ελεύθερος να πορευτεί πιά πέρα, ν' ανοίξει καινούργιο δρόμο, δικό του, πού 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 μιὰ 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

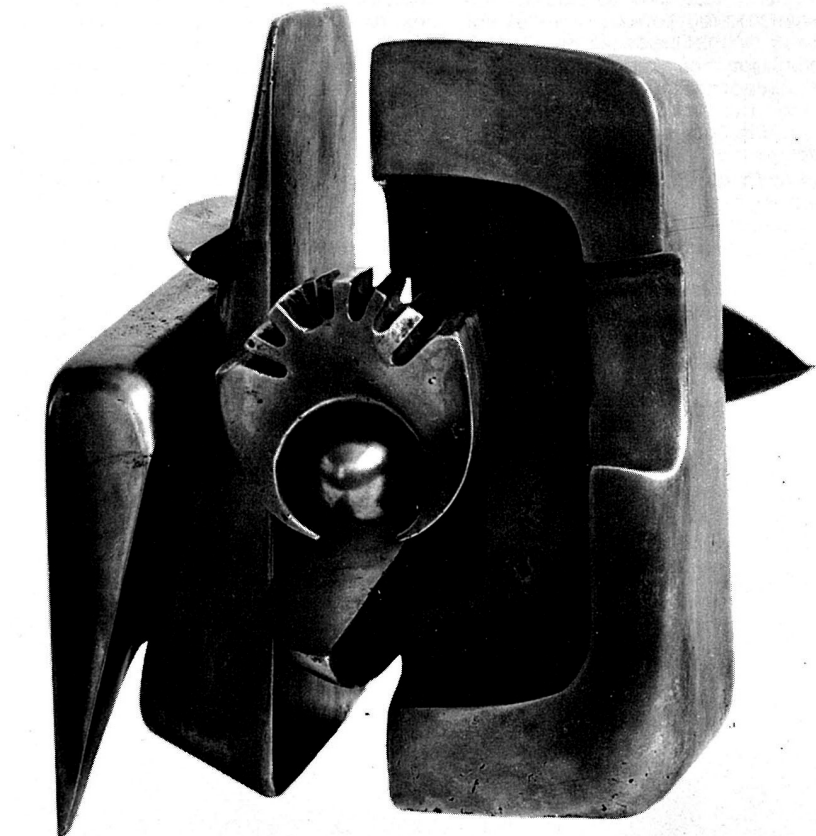
1.  
Άγλαϊα Λυμπεράκη: «Πολεμιστής»,  
1969 (μπρούντζος), 27X30X33 εκ.

2.  
Θόδωρος (Παπαδημητρίου): «Αϊρ ν.ο. 1»,  
1966 (άτσάλι σφυρήλατο κολλημένο).

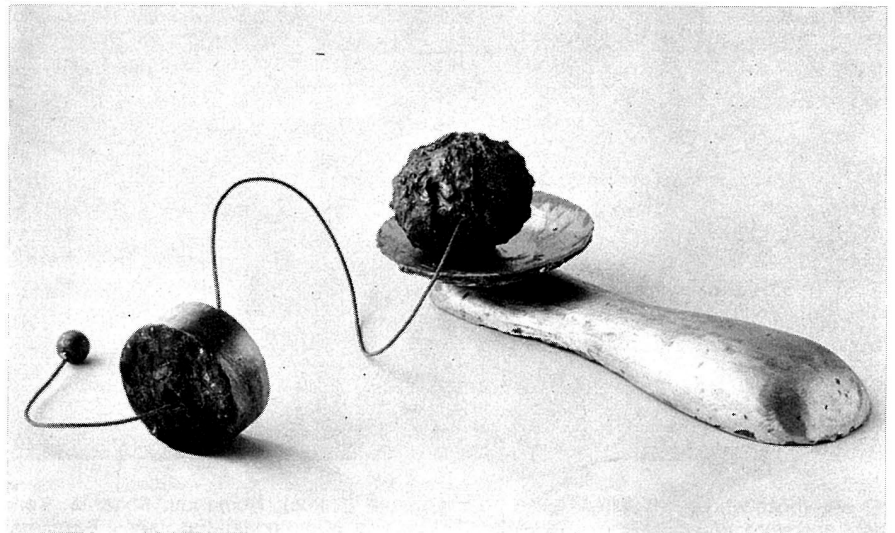
1.  
Aglaé Limberaki: "Warrior", 1969 (bronze),  
27 × 30 × 33 cm.

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. . . . .



1  
2



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 πως είχε πραγματοποιηθεί ο έκσυγχρονισμός και κατακτηθεί η ισοτιμία είναι και οι μεγάλες διεθνείς διακρίσεις που άπονεμήθηκαν, 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.

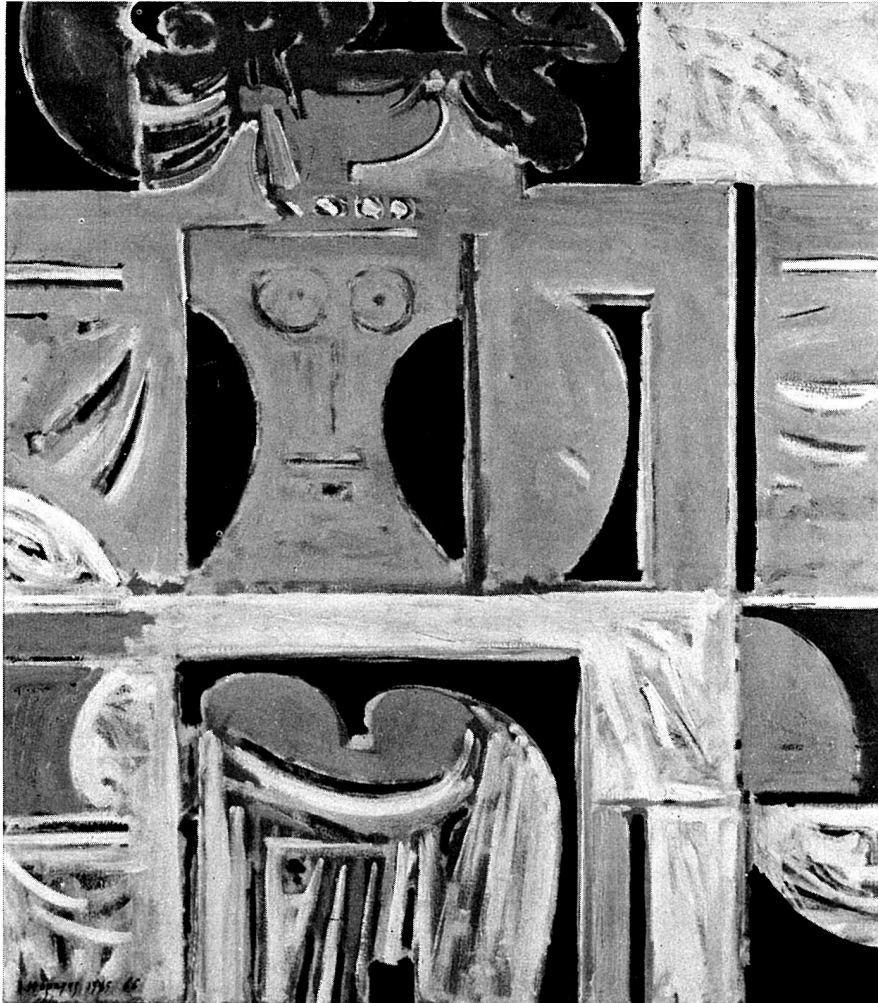
Από την αρχή της δεκαετίας σημειώνονται όρισμένες εξελίξεις που επιταχύνουν την ολοκλήρωση του έκσυχρονισμού της ελληνικής τέχνης με την ευρωπαϊκή: α) Από την Α.Σ.Κ.Τ., όπου συμπληρώνεται η ανανέωση με το διορισμό σάν καθηγητή του Νικολάου το 1963 (12), γβγαίνουν όλο και περισσότεροι μαθητές του Μόραλη, 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 ό Άπάρτης στην έδρα της γλυπτικής, αλλά λόγω άσθενείας δέν ύπόρεσε ν' αναλάβει τά καθήκοντά του. Τελικά έκλέγηκε τó 1968 στην έδρα ό Καλαμάρας (\* 1922) που διδάσκει από τó 1969.

13. 1960, Δεκέμβριος: Γκαλερί Ζουμπουλάκη. 1963. Άπριλιος Χίλων, 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) στη δεκαετία 1960-69 γίνανε πέντε (1960, 63, 65, 67, 69) με ποικιλόντες αριθμούς έκθετών και έκθεμάτων, όλων σχεδόν μετρίων. Ν. Ζίας: "Ανασκόπηση 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 (ΑΙCΑ) 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 οργάνωσαν 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 στόν Βόλο, στήν Πάτρα και στό 'Ηράκλειο γίνονται εκθέσεις έργων κυρίως Άθηναίων και Θεσσαλονικίων καλλιτεχνών.

ε) Όργανώθηκαν, κυρίως από ιδιωτική

πρωτοβουλία, σημαντικές παρουσιάσεις έργων της παλαιότερης και της πιο σύγχρονης διεθνούς τέχνης (19). στ) Τέλος τó 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») τήν απόκτηση και σέ δημόσιους και ιδιωτικούς οργανισμούς τήν παραγγελία και αγορά έργων τέχνης (20).

Οί εξελίξεις αυτές δέ συντείνουν μόνο στόν έκσυγχρονισμό, στήν προώθηση της ελληνικής τέχνης, πρós μίαν ίσοτιμία με τήν ευρωπαϊκή, αλλά και πρós μία 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. Πού έγιναν Φεβρουάριο-Μάρτιο 1961 στό Μουσείο Μπενάκη με όμιλήτες 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 τήν 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. Τó Βραβείο Γκουγκενχάιμ άπονεμήθηκε τό 1956 στόν Μπουζιάνη, τό 1958 στόν Γουναρόπουλο, τό 1960 στόν Βασιλείου και τό Βραβείο Έλλήνων Τεχνοκριτών τό 1957 στόν Καπράλο, τό 1962 στόν Τέτσιο, τό 1963 στόν Λουκούπολο, τό 1964 στόν Τάσσο (\* 1914).

και αισθητικής διαπαιδαγώγησης. Η άσκηση της τέχνης γίνεται χτήμα όλο και περισσότερων Έλλήνων, και μεταδίδεται από τους καθηγητές των Ανωτάτων Σχολών κι από τους δασκάλους μέσ' από το εργαστήρι τους, προς μία δεύτερη και μία τρίτη γενιά νεώτερων καλλιτεχνών, μέσα σε μία γενική ατμόσφαιρα ζωηρών ανταλλαγών και γόνιμης επιμειξίας ιδεών και τρόπων, ελληνικών και ξένων, που δίχως αυτήν ή τέχνη δεν προκόβει.

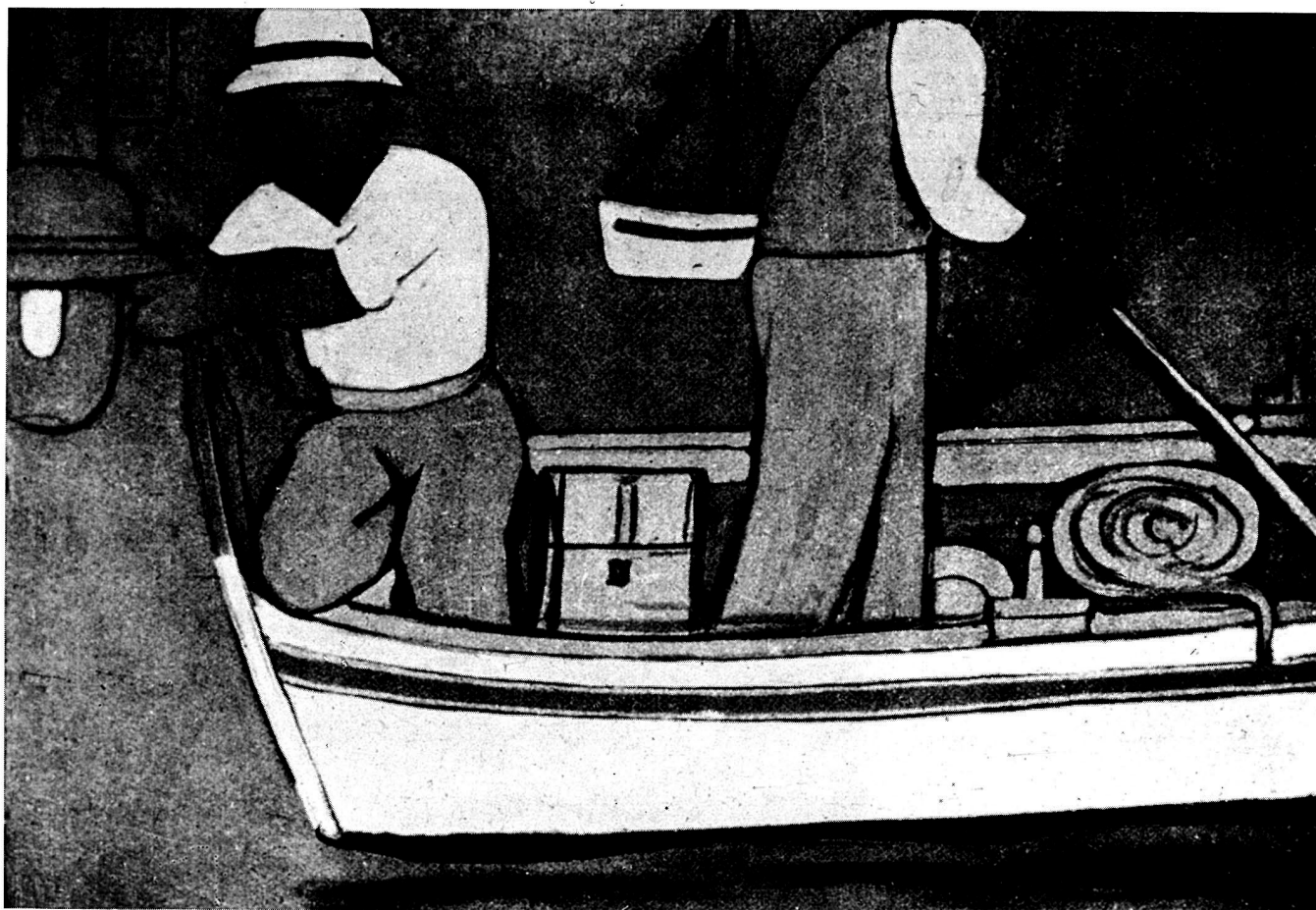
Τόσο ανταποκρίνεται πια ή Αθήνα στο ρόλο της του φυσιολογικού κέντρου της ελληνικής τέχνης που πολλοί νεώτεροι καλλιτέχνες δε νοιώθουν πια πιεστική ανάγκη να πάνε προς τη Δύση - ενημερώνονται ικανοποιητικά από την κίνηση μέσα στην Ελλάδα. "Αν επιχειρούν το ταξίδι του Παρισιού, της Ρώμης, του Λονδίνου, της Νέας Υόρκης, δεν είναι βέβαια μόνο γιατί έχει γίνει πολύ πιο

εύκολο (με τις ελληνικές και ξένες υποτροφίες ή με τα νέα μέσα επικοινωνιών), είναι γιατί, έχοντας πλέρια ενημερωθεί στην Ελλάδα, επιδιώκουν πια την πρόσθετη γονιμοποίηση από μίαν άμεση επαφή με τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της τελευταίας στιγμής. Ούτε πάνε για να μείνουν χρόνια έξω. Αυτοί, καθώς και οι παλαιότεροι ξανάρχονται. Έχουνε ριζώσει πια στον τόπο τους, που αποτελεί το μόνιμο στόχο του νόστου τους.

Τα χρόνια εκείνα ακριβώς, έξω από την Ελλάδα, ή τέχνη της Δύσης μεταβαίνει σε μία νέα φάση. Μετά το μεσουράνημα της άφηρημένης τέχνης, οι καλλιτέχνες στις πρωτεύουσες της τέχνης, όπου την πρωτοπορία έχει πάρει από το Παρίσι ή Νέα Υόρκη, αρχίζουν ν' άρθρώνουν νέα ιδιώματα και να δοκιμάζουν νέες γραφές. Τις γραφές αυτές και τα ιδιώματα τα έπεξεργάζονται, τα τελειοποιούν, τ' απορρίπτουν, με ρυθμό πολύ πιο ταχύ, πα-

ρά σ' οποιαδήποτε άλλη εποχή καλλιτεχνικού όρασμού. Για πρώτη φορά στις εξελίξεις αυτές μετέχουν σά διαμορφωτές και "Ελληνες (21): Χρύσα στις ΗΠΑ, Τάκης (Βασιλάκης), Νίκος (Κεσανλής), Κανιάρης στο Παρίσι. Και οι εξελίξεις αυτές μεταδίδονται στην Ελλάδα μ' ελάχιστη πια καθυστέρηση από εκείνους που μετέχουν σ' αυτές και που άμέσως τις φέρνουν εδώ. Το κύκλωμα έχει κλείσει. Τα σύνορα τα καλλιτεχνικά και τα μορφωτικά έχουν ανοίξει πιο διάπλατα κι από τα πολιτικά. Για πρώτη φορά στην ιστορία της ή ελληνική τέχνη έχει μπει στον παλινδρομικό ρου της άενας, ακώλυτης συναλλαγής με τις καλλιτεχνικές διαδικασίες του υπόλοιπου κόσμου.

Η πολυμορφία όμως των διεθνών κινήματων, οι προβληματισμοί και οι άμφισθητήσεις που τα διέπουν, συντελούν σ' έναν κατακερματισμό 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: χαρακτηριστική και σχέδια Πικάσο, Δεκέμβριος: Καραβάτζιο και σχολή του, Γερμανοί έσπρεσιονιστές, «Καπρίσια» του Γκόγια, 1963, Απρίλιος: Συλλογή Τζόνσον, Σύγχρονη γιογκοολαθική ζωγραφική και χαρακτηριστική, 1964, Απρίλιος - Ιουνίος: Βυζαντινή τέχνη, 1965: Μπιενάλε γλυπτικής στο ύπαιθρο κ.α.

20. "Εται ό ΕΟΤ ως το 1965 παράγγειλε ή αγοράσε για τα ξενοδοχεία που έκτιζε (με τεχνικό διευθυντή τον αρχιτέκτονα "Αρη Κωνσταντινίδη) έργα των καλλιτεχνών "Απάρτη, Βλαβιανού, Ζογγολόπουλου, Καπράλου, Κλουβάτου, Κατράκη, Λουκόπουλου, Μανουσάκη, Μαυροίδη, Μοράλη, Μυταρά, Νικολάου, Ξενάκη, Φασιανού, Φατούρου.

21. Έννοω καλλιτέχνες που είχαν φύγει οι ίδιοι, νέοι, από την Ελλάδα. Είναι αρκετοί οι γεννημένοι από "Ελληνες γονείς στο εξωτερικό, που λογίζονται σήμερα - κι ως σώζονται στο έργο τους χνάρια της καταγωγής τους - ότι ανήκουν στο καλλιτεχνικό "δυναμικό" της χώρας όπου είναι πολίτες ή από πολλά χρόνια κάτοικοι, π.χ. στις 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.

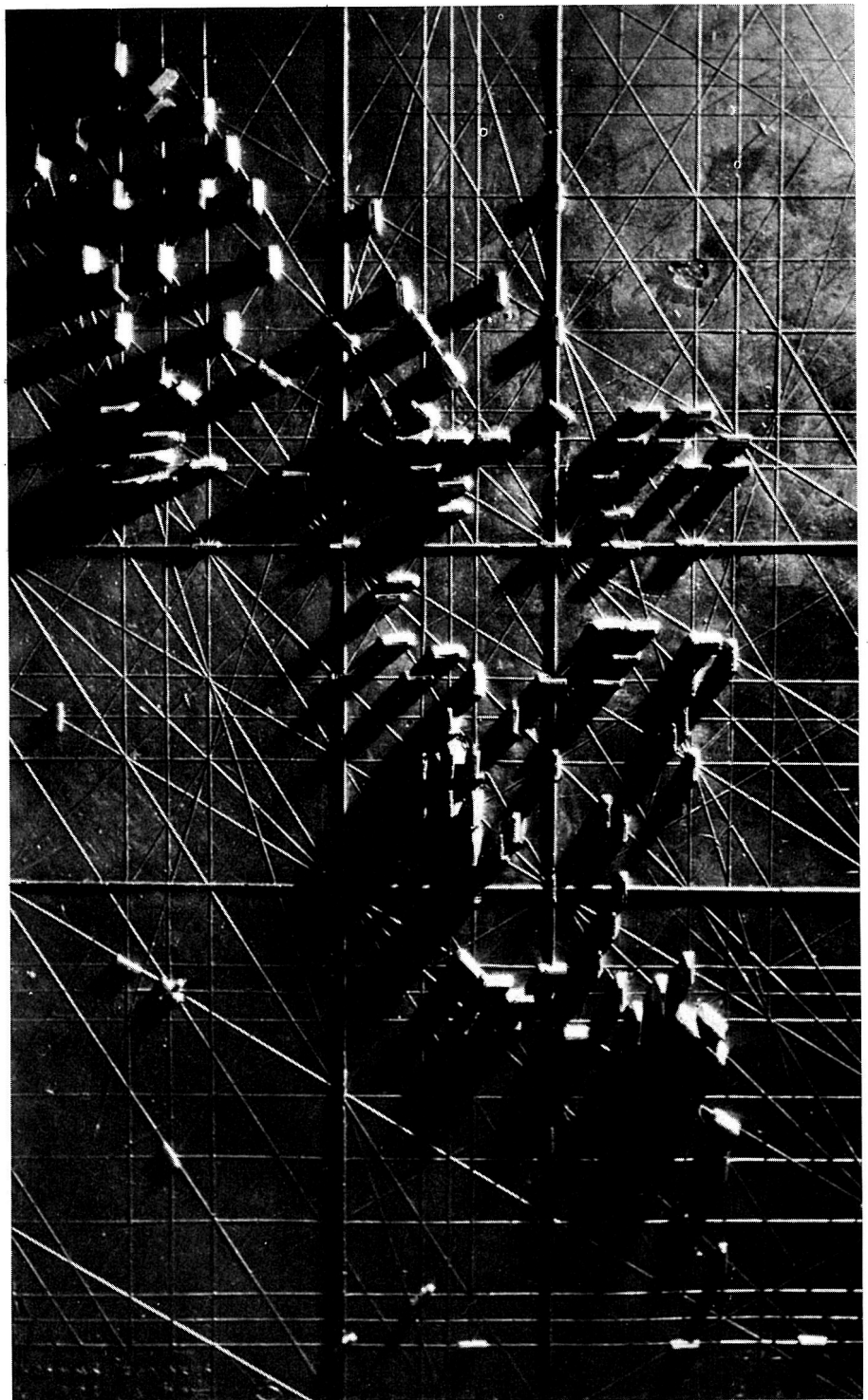
Θαλώνουν ακόμα και τα σύνορα ανάμεσα σε ζωγραφική και γλυπτική, άχρηστεύονται οι παλαιοί όρισμοί και οι συμβάσεις της παράδοσης (22). Αυτό φυσικά δε συντελεί στο να σχηματισθούν στην Ελλάδα τάσεις ή σχολές. Περισσότερο παρά ποτέ ή ελληνική τέχνη γίνεται υπόθεση του ατόμου-καλλιτέχνη. Κι όμως, μέσα στον 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), Ξανάκη, 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 Ξανάκης: 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 ακόμα 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, Τούγια, Μυταράς, Σισκού, Γουναριδής, έκθεσανε τέτοια έργα το 1970).



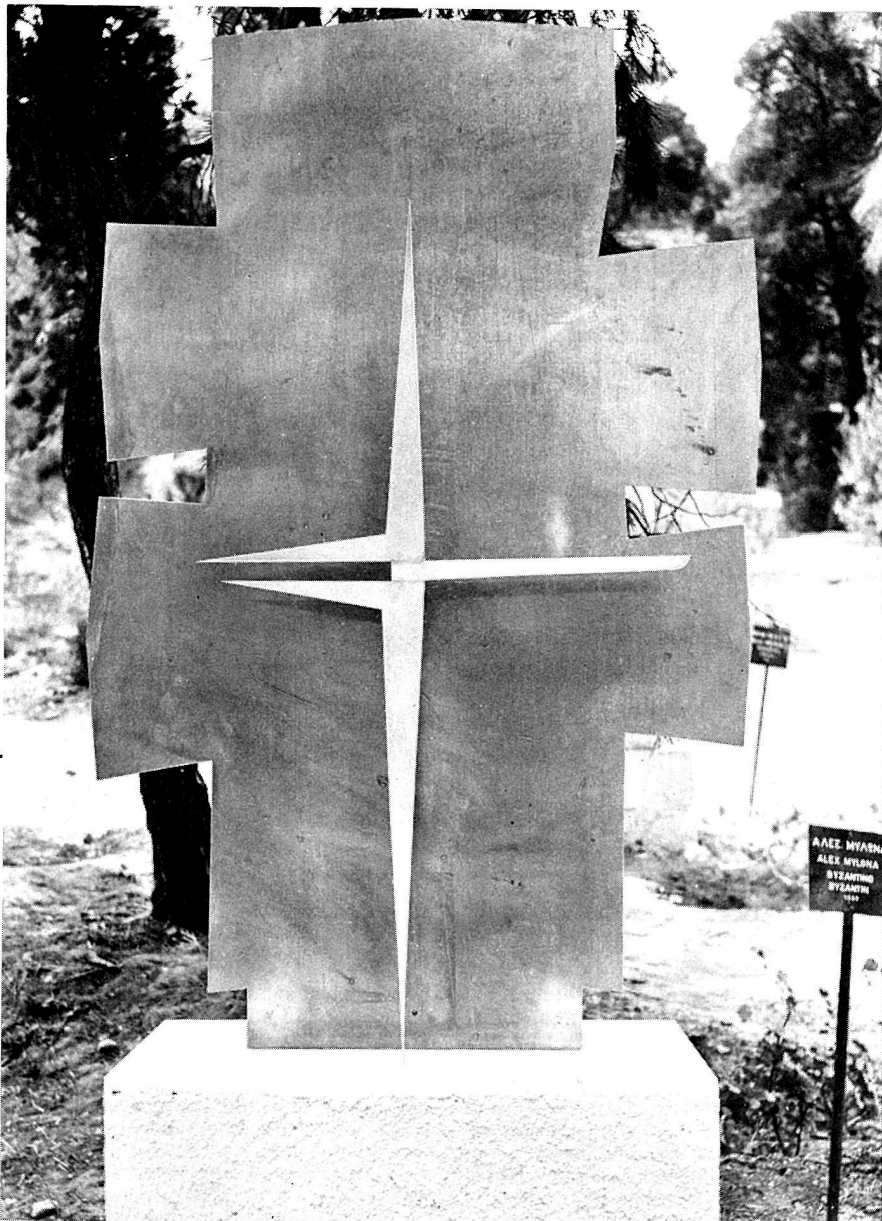
\* 1930), Κεσανλή (Νίκο), Ρωμανού, Μυταρά, Κονταξάκη, Μανωλεδάκη (\* 1935), Φασιανό, Καραβέλα (\* 1938) και τους γλύπτες: Θόδωρο (Παπαδημητρίου) και Μιχαλέα (\* 1936), (23).

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 ιδιόζουσα 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 άμελητες εξαιρέσεις στα χρόνια 67-69, δεν έκθέσανε έργα τους, δε πήραν μέρος σε κρατικά οργανωμένες εκδηλώσεις στο έσωτερικό ή στο έξωτερικό (24). Έκτός από τις θυσίες που συνεπαγόταν μια τέτοια στά-



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

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 έντοζιζαν την εικαστική τους άμφισβήτηση, που προέρχονταν από βαθιά ανθρώπινη άγωνία, στις γεωγραφικά η χρονικά πιο τοπικές και άμεσες εκδηλώσεις 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 μέσ' όπο την όδυνηρή κριτική που διατυπώνανε την ποιότητα της τέχνης.

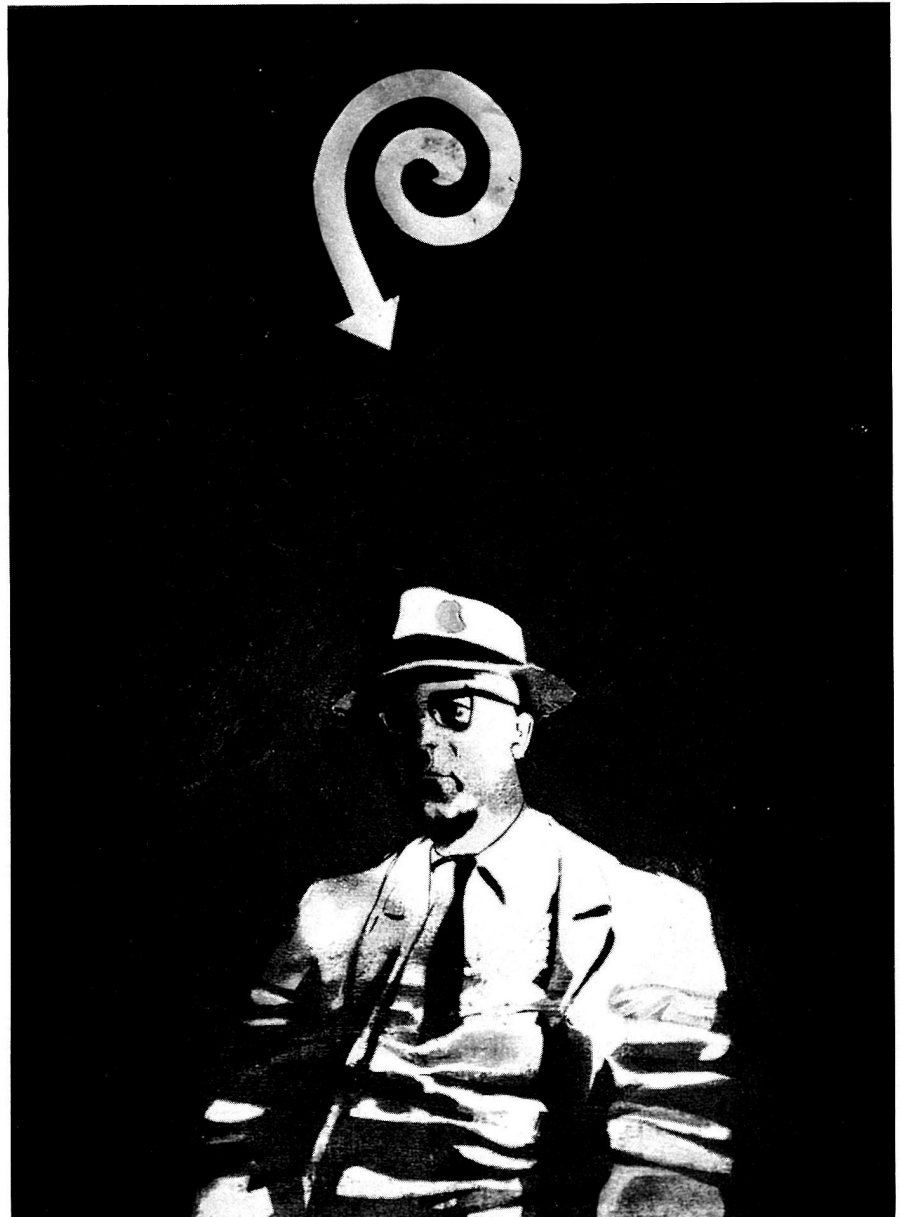
23. Δέ μπορούσε φυσικά το άρθρο τούτο να εικονογραφηθεί με

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 αγαματοποιοί 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 κομπορμισμὸς 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



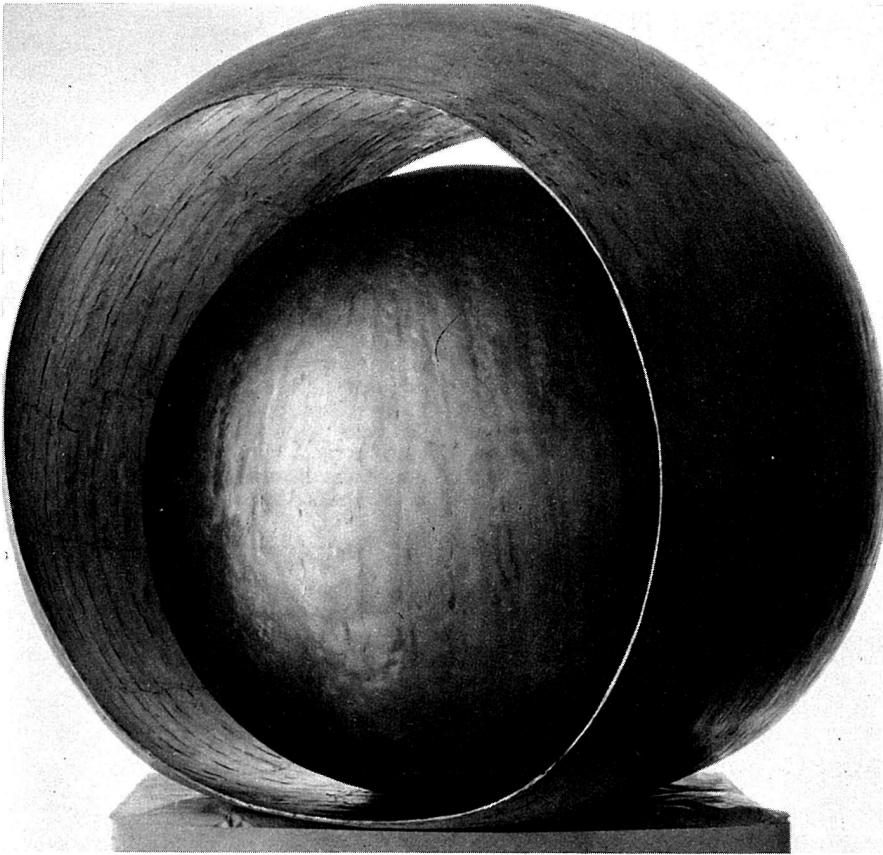
Δημ. Μυταράς: Χωρίς τίτλο, 1968, 130X180 εκ.

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

Τέτοια ἐπιλογή εἶναι θέβαια 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 (τόσοι ζοῦνε στὸ ἐξωτερικὸ) εἴτε φωτογραφιῶν τῶν ἔργων τους. Καλὴ παρουσίαση τοῦ προσώπου τοῦ ἐργατοῦ (1967-69) τοῦ Κονιάδη ἐγένετο στὰ *Θέματα 'Εσωτερικῶν Χώρων* 1/1970, σσ. 142-147. 'Η δημοσίευση σήμερον μιάς φωτο-

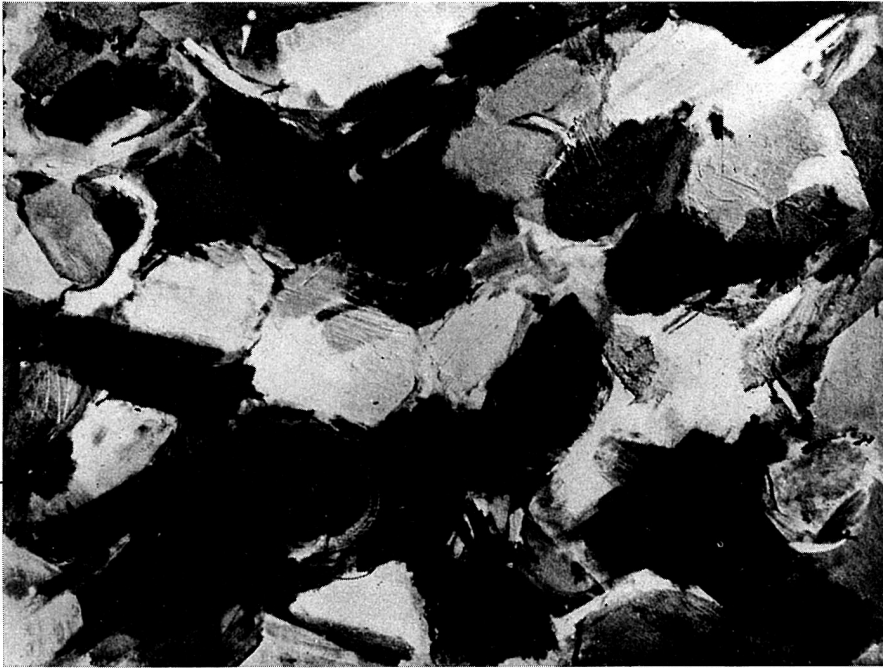
γραφίας ἐνὸς ἔργου τοῦ λίγα θὰ πρόσθετε στὴ γνώση τῆς γενναίας συμβολῆς του. Τὰ γλυπτὰ διαλέχθηκαν ἰδιαίτερα γιὰ τὴ σχέση τους με τὸ περιβάλλον. Τέλος οἱ χρονιές γέννησης τῶν καλλιτεχνῶν σημειώνονται μόνον στὴν πρώτη μνεία καθεὸν ὀνόματος. 'Όπου δὲ συμβαίνει τοῦτο σημαίνει πως οἱ ἀδίκριτα ἐπίμονες προσπάθειες 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 διεθνέεις 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 προηγουμένης.



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 Άποκries, 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 συγκαίρει «την Ένωσιν Ζωγράφων και Γλυπτών Βορείου Ελλάδος διά τον ύπ' αυτής αναληφθέντα άγωνα κατά της έκτροπής της τέχνης εκ της ορθοδόξου γραμμής της» δηλαδή για τον αποκλεισμό «αφρημένων 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 όργανωση Πανελληνίας 118 «με έργα των αποκλεισθέντων ζωγράφων και γλυπτών των έπαρχιών».

28. Αυτό αποδεικνύουν σε τελευταία ανάλυση οι αστρονομικές τιμές που πληρώνονται για άριστουργήματα του παρελθόντος, τό ενδιαφέρον που ξυπνά πάντα ό Πικάσο, ό Μαγκρίτ ή ό Όλντεμποργκ, ή αδιαφορία που περιβάλλει τον σημερινό Ντάλι ή ντε Κίρικο, ή τον σοβιετικό ρεαλιστή Ντεινέκα. Στην Ελλάδα από ανεπαρκή διαπαιδαγώγηση, έχουν ανατιμηθεί οι ψεύτικοι Γυζήςδες και Λυτρήδες, ακόμα και οι ψεύτικοι Τσαρουχίδες, αλλά κι αυτό είναι τεκμήριο ενός ξεσηπνημένου ενδιαφέροντος, κι ως του λείπει ή καθοδήγηση.

29. Οι επανειλημμένες παραπομπές, στις ύποσημειώσεις, σε μερικά από τα δημοσιεύματα του γράφοντος, δε γίνονται για επίδειξη. Τα μνημονευόμενα έκτενη άρθρα του συντέθηκαν έξ αρχής σε δοκιμές κεφαλαίων μιας νεοελληνικής ιστορίας της νεοελληνικής τέχνης, που έχει πάντα σκοπό να την τελειώσει. Άποτελούν συνεπώς έτοιμο ιστορικό-κριτικό υλικό, μ' έλεγμένα, όσο γίνεται, γεγονότα, χρονολογίες και λεπτομέρειες. Από την άποψη αυτή είναι δυστυχώς σχεδόν τό μόνα. Γενικότερα ή βιβλιογραφία για την ελληνική τέχνη από τό 1945 είναι πολύ άραή σε μονογραφίες και δοκίμια, κάπως πυκνότερη σε άρθρα και κριτικές. Σ' αυτά όλα στηρίζεται αυτή ή ανασκόπηση. Σαν ιδιαίτερα χρήσιμα πρέπει να μνημονευθούν οι τεχνοκριτικές στήλες που, άμέσως μετά τον πόλεμο, κρατούσαν ό μακρότιτος Δ. Ευαγγελίδης στη Νέα Έστία, ό Όδυσσεύς Έλύτης στην Καθημερινή, ό Μ. Καλλινός στο Βήμα και ό Α. Βρουλιώτης στο 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 ταχτικές στήλες τὶς ἔκφρασαν ὁ Τ. Σπητέρης στὸ *Ζυγό* καὶ στὸ *Revue d'Athènes*, ἡ Ἐλένη Βακαλό στὰ *Νέα* καὶ, ὕστερα, στὸ *Ζυγό*, ὁ Γ. Πετῆς 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. Χρήστου γιὰ τὸ Σπυροπούλο (1962) καθὼς καὶ ὀρισμένα ἄρθρα τῶν ἰδίων καὶ τῶν Δ. Φατούρου καὶ Ν. Ζῆα, κυρίως στὸ *Ζυγό*.

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