

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ «ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ
ΤΕΧΝΗΣ/ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΘΕΣΕΩΝ»

ΘΕΜΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

*Η αφηρημένη ζωγραφική στην Ελλάδα μετά το 1945.
Οι Πανελλήνιες Εκθέσεις και οι εκθέσεις σε γκαλερί μέσα από το λόγο
των τεχνοκριτικών*

Επιβλέπουσα: Αν. Καθ. Αρετή Αδαμοπούλου

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟΥ
Α.Μ: 51

ΙΩΑΝΝΙΝΑ
ΜΑΪΟΣ 2015

Περιεχόμενα

Κατάλογος εικόνων.....	2
Εισαγωγή	7
1. Μεσοπολεμική τέχνη και Αφαίρεση: συνέχεια ή ασυνέχεια;	10
2. 1948 – 1955: Χρόνια αναζήτησης	25
Α. Η επίδραση των οικονομικών και κοινωνικών εξελίξεων στον τομέα των εικαστικών τεχνών	26
Β. Φορείς εικαστικής δράσης	29
Γ. Γκαλερί και εκθέσεις	34
Δ. Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση του 1948	40
Ε. Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση του 1952	45
Στ. Συμπεράσματα	48
3. 1956-1960: Χρόνια προετοιμασίας.....	52
Α. Η επίδραση των οικονομικών και κοινωνικών εξελίξεων στον τομέα των εικαστικών τεχνών	53
Β. Γκαλερί και εκθέσεις.....	56
Β.1. 1956	58
Β.2. 1957	59
Ο Αλέκος Κοντόπουλος στο «Ζυγό».....	60
Β.3. 1958.....	61
Ο Βλάσης Κανιάρης στο «Ζυγό»	63
Ο Τάκης Μάρθας στο «Ζυγό»	69
Β.4. 1959.....	70
Ο Γιάννης Γαΐτης στο «Ζυγό»	72
Β.5. 1960.....	74
Ο Κοσμάς Ξενάκης στον «Αρμό»	76
Καράς, Κοντός, Τσόκλης στο «ΑΤΙ»	78
Γ. Η Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση του 1957	81
Δ. Η Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση του 1960	86
Ε. Συμπεράσματα.....	89
4. 1961 – 1965: Χρόνια καθιέρωσης και υπέρβασης	93
Α. Η επίδραση των οικονομικών και κοινωνικών εξελίξεων στον τομέα των εικαστικών τεχνών	93
Β. Γκαλερί και εκθέσεις.....	99
Β.1. 1961	99
Β.2. 1962	102
Β.3. 1963.....	106
Β.4. 1964-1965.....	112
Γ. Η Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση του 1963	118
Δ. Η Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση του 1965	121
Ε. Συμπεράσματα.....	126
Επίλογος.....	129
Εικόνες.....	145
Βιβλιογραφία	170

Κατάλογος εικόνων

Εικ. 1 Μαρσέλ Ντισάν, *Τροχός ποδηλάτου*, 1913 (Πηγή: Παπανικολάου, Μ. (επιμ.) 2007. *Η τέχνη από το 1900: μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*. Αθήνα: Επίκεντρο, 128).

Εικ. 2 Γιώργος Μπουζιάνης, *Λίζα Κόττου*, 1947 (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη, 191).

Εικ. 3 Νίκος Εγγονόπουλος, *Δήλος*, 1939 (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη, 182).

Εικ. 4 Ερρίκος Φραντζίσκáκης, *Νεκρή φύση* (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 177).

Εικ. 5 Μιχάλης Οικονόμου, *Κόκκινη τέντα*, π. 1927-1928 (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 153).

Εικ. 6 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, *Δύο παιδιά στην παραλία*, 1919 (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 152).

Εικ. 7 Επαμεινώνδας Θωμόπουλος, *Αρχή φθινοπώρου*, 1929 (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 143).

Εικ. 8 Χένρυ Μουρ, *Πλαγιασμένη μορφή*, 1939 (Πηγή: Προκοπίου, Α. 1951. *Η θέση του Henry Moore στην τέχνη της εποχής μας. Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*. Μάρτιος – Απρίλιος, 129-135, 135).

Εικ. 9 Αλέκος Κοντόπουλος, *Νοσταλγία των ήχων*, 1950 (Πηγή: Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=644&tab=artworks>).

Εικ. 10 Γιάννης Γαΐτης, *Η επαγρύπνηση*, 1949 (Πηγή: Ματθιόπουλος, Ε. 2009. Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953. Στο: Χατζηιωσήφ, Χ. 2009. *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Ανασυγκρότηση – Εμφύλιος – Παλινόρθωση 1945-1952*. τ. Δ2. Αθήνα: Βιβλιόραμα. 184-237, 231).

Εικ. 11 Γιάννης Γαΐτης, *Η Επιβίβαση της Αφροδίτης*, 1952 (Πηγή: Κοσκινά, Κ. & Ζαχαρόπουλος, Ν. *Όλοι και μόνος. Γιάννης Γαΐτης 1923-1984*. Αθήνα: Ίδρυμα Φ. Κωστόπουλου, 13).

Εικ. 12 Κωνσταντίνος Παρθένης, *Η αποθέωση του Αθανασίου Διάκου*, 1930-1933 (Πηγή: Ματθιόπουλος, Ε. 2009. Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953. Στο: Χατζηιωσήφ, Χ. 2009. *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Ανασυγκρότηση – Εμφύλιος – Παλινόρθωση 1945-1952*. τ. Δ2. Αθήνα: Βιβλιόραμα. 184-237, 222).

Εικ. 13 Βίλεμ ντε Κούνινγκ, *Χωρίς τίτλο*, 1948-1949 (Πηγή: Εμμανουήλ, Μ. *Ιστορία της τέχνης από το 1945 σε πέντε ενότητες*. Αθήνα: Καπόν, 37).

Εικ. 14 Γιώργος Μπουζιάνης, *Τρεις Μορφές*, 1950-1956 (Πηγή: Κωτίδης, Α. 2011. *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη: Ζωγραφική – Γλυπτική – Αρχιτεκτονική 1940-2010*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 90).

Εικ. 15 Κοντόπουλος Αλέκος, *Χωρίς σύνορα*, 1958 (Πηγή: Καφέτση, Α. 1992. *Οι μεταμορφώσεις του μοντέρνου*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου).

Εικ. 16 Κανιάρης Βλάσσης, *Η καταστροφή της Μαρσινέλ*, 1957 (Πηγή: Καφέτση, Α. 1992. *Οι μεταμορφώσεις του μοντέρνου*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου).

Εικ. 17 Γαΐτης Γιάννης, *Φυλλώματα*, 1959 (Πηγή: Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=1026&tab=artworks>).

Εικ. 18 Σπυρόπουλος Γιάννης, *Χρησμός*, 1960 (Πηγή: Παπαϊωάννου, Γ. 2010. *Γιάννης Σπυρόπουλος*. Αθήνα: Ίδρυμα Γιάννη και Ζωής Σπυροπούλου, 215).

Εικ. 19 Τσόκλης Κώστας, *Σύνθεση*, 1959 (Πηγή: Cora, Β. 2005. *C. Tsoclis*. Αθήνα: Αδάμ, 38).

Εικ. 20 Τσόκλης Κώστας, *Ερείπια της αρχαίας πόλης*, 1960 (Πηγή: Cora, B. 2005. C. Tsoclis. Αθήνα: Αδάμ, 43).

Εικ. 21 Χάμιλτον Ρίτσαρντ, *Τι τέλος πάντων κάνει τα σπίτια μας σήμερα τόσο αλλιώτικα, τόσο ελκυστικά;*, 1956 (Πηγή: Χαραλαμπίδης, Α. 1995. *Η τέχνη του εικοστού αιώνα: Η μεταπολεμική περίοδος*, τ. 3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 60).

Εικ. 22 Πόλλοκ Τζάκσον, *Ενωδιαστή αχλή*, 1950 (Πηγή: Χαραλαμπίδης, Α. 1995. *Η τέχνη του εικοστού αιώνα: Η μεταπολεμική περίοδος*, τ. 3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 19).

Εικ. 23 Αρμάν Φερναντέζ, *Σκουπιδοτενεκές αριθμ. 1*, 1960 (Πηγή: Χαραλαμπίδης, Α. 1995. *Η τέχνη του εικοστού αιώνα: Η μεταπολεμική περίοδος*, τ. 3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 207).

Εικ. 24 Νέβελσον Λουίζ, *Την εποχή των βασιλιάδων IV*, 1959-1960 (Πηγή: Χαραλαμπίδης, Α. 1995. *Η τέχνη του εικοστού αιώνα: Η μεταπολεμική περίοδος*, τ. 3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 93).

Εικ. 25 Σιγκάλ Τζωρτζ, *Γυναίκα που πλένει τα πόδια της*, 1964-1965 (Πηγή: Χαραλαμπίδης, Α. 1995. *Η τέχνη του εικοστού αιώνα: Η μεταπολεμική περίοδος*, τ. 3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 94).

Εικ. 26 Τσόκλης Κώστας, *Διαγραφή*, 1961 (Πηγή: Cora, B. 2005. C. Tsoclis. Αθήνα: Αδάμ, 11).

Εικ. 27 Κανιάρης Βλάσσης, *Μπρος – πίσω*, 1962 (Πηγή: Καφέτση, Α. 1992. *Οι μεταμορφώσεις του μοντέρνου*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου).

Εικ. 28 Κοντός Δημήτρης, *Ομογένεση*, 1963 (Πηγή: Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=937&tab=artworks&start=8&limit=8>).

Εικ. 29 Γαϊτης Γιάννης, *Σύνθεση*, 1961 (Πηγή: Βακαλό, Ε. 1961. *Οι εκθέσεις του μηνός*, Ζυγός, τ.χ. 70, Σεπτέμβριος, 41).

Εικ. 30 Λεφάκης Χρήστος, *Νο 48*, 1961 (Πηγή: Βακαλό, Ε. 1961. *Οι εκθέσεις του μηνός*, Ζυγός, τ.χ. Οκτώβριος, 71, 37).

Εικ. 31 Τσίγκος Θάνος, *Λουλούδια*, 1960-65 (Πηγή: Κωτίδης, Α. 2011. *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη: Ζωγραφική – Γλυπτική – Αρχιτεκτονική 1940-2010*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 190).

Εικ. 32 Ζογγολοπούλου Ελένη, *Φωτιά*, 1961 (Πηγή: Κοτζαμάνη, Μ. 1986. *Ελένη Ζογγολοπούλου*. Αθήνα: [χ.ό.]).

- Εικ. 33** Δανιήλ, *Σύνολο μαύρων κουτιών*, 1961-1964 (Πηγή: Τσίκουτα, Λ. 2001. *Danil*. Θεσσαλονίκη: Zina Athanassiadou).
- Εικ. 34** Κεσσανλής Νίκος, *Χειρονομίες*, 1961 (Πηγή: Ζαχαρόπουλος, Ν. (επιμ.) (χ.χ) *Συλλογή Μπέλτσιου: Οι πρωτοπόροι*. Αθήνα: Futura, 73).
- Εικ. 35** Οι πρωταγωνιστές της χρονιάς: Βαφειάδης Μιχάλης, Γαϊτης Γιάννης, Μαλτέζος Γιάννης, Μολφέσης, Τούγιας Γιώργος (Πηγή: Εκ της συντάξεως, 1963. Χρονικό – Εκθέσεις, *Ζυγός*, τ.χ. 94-95, Σεπτέμβριος – Οκτώβριος. 33).
- Εικ. 36** Γαϊτης Γιάννης, *Μικρόκοσμος Νο1*, 1963 (Πηγή: Κοσκινά, Κ. & Ζαχαρόπουλος, Ν. 2008. *Όλοι και μόνος: Γιάννης Γαϊτης: 1923-1984*. Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης).
- Εικ. 37** Κανιάρης Βλάσσης, *Χωρίς τίτλο*, 1962 (Πηγή: Πηγή: Ζαχαρόπουλος, Ν. (επιμ.) (χ.χ) *Συλλογή Μπέλτσιου: Οι πρωτοπόροι*. Αθήνα: Futura, 59).
- Εικ. 38** Κάνιστρα Μάχη, 1964 (Πηγή: Εκ της συντάξεως, 1964. Χρονικό – Εκθέσεις, *Ζυγός*, τ.χ. 98, Ιανουάριος).
- Εικ. 39** Κοκκινίδης Δημοσθένης, 1964 (Πηγή: Εκ της συντάξεως, 1964. Χρονικό – Εκθέσεις, *Ζυγός*, τ.χ. 98, Ιανουάριος).
- Εικ. 40** Καράς Χρίστος, *Έξοδος*, 1964 (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 236).
- Εικ. 41** Δανιήλ, Κανιάρης, Κεσσανλής, *Τρεις προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική*, 1964 (Κωτίδης, Α. 2011. *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη: Ζωγραφική – Γλυπτική – Αρχιτεκτονική 1940-2010*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 267).
- Εικ. 42** Παύλος, *Affiches massicotees*, 1964 (Πηγή: Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=1329&tab=artworks>).
- Εικ. 43** Τσόκλης Κώστας, *Ημερολόγιο*, 1965 (Πηγή: Cora, Β. 2005. *C. Tsoclis*. Αθήνα: Αδάμ, 63).
- Εικ. 44** Εκπρόσωποι παραστατικής ζωγραφικής, Πανελλήνιος Έκθεση 1963 (Πηγή: Βακαλό, Ε. 1963. Η Ζ' Πανελλήνιος: Διαπιστώσεις και προτάσεις, *Ζυγός*, τ.χ. 60, Μάιος, 41).
- Εικ. 45** Εκπρόσωποι αφηρημένης ζωγραφικής, Πανελλήνιος Έκθεση 1963 (Πηγή: Βακαλό, Ε. 1963. Η Ζ' Πανελλήνιος: Διαπιστώσεις και προτάσεις, *Ζυγός*, τ.χ. 60, Μάιος, 38).

Εικ. 46 Κοντόπουλος Αλέκος, 1963 (Πηγή: Βακαλό, Ε. 1963. Η Ζ΄ Πανελλήνιος: Διαπιστώσεις και προτάσεις, *Ζυγός*, τ.χ. 60, Μάιος, 37).

Εικ. 47 Κανιάρης Βλάσσης, *Από τη μια στιγμή στην άλλη*, 1963 (Πηγή: Βακαλό, Ε. 1963. Η Ζ΄ Πανελλήνιος: Διαπιστώσεις και προτάσεις, *Ζυγός*, τ.χ. 60, Μάιος, 38).

Εικ. 48 Καράς Χρίστος, *Ιδε οι άνθρωποι*, 1965 (Πηγή: Χρήστου, Χρύσανθος. 1965. Όγδοη Πανελλήνιος: Μια έκθεση που δικαίωσε και εδικοιώθη, *Ζυγός*, τ.χ. 65, Μάιος, 24).

Εικ. 49 Σαχίνης Νίκος, *Εσωτερικός κόσμος*, 1965 (Πηγή: Χρήστου, Χρύσανθος. 1965. Όγδοη Πανελλήνιος: Μια έκθεση που δικαίωσε και εδικοιώθη, *Ζυγός*, τ.χ. 65, Μάιος, 33).

Εισαγωγή

Η παρούσα μελέτη με τον τίτλο «Η αφηρημένη ζωγραφική στην Ελλάδα μετά το 1945. Οι Πανελλήνιες Εκθέσεις και οι εκθέσεις σε γκαλερί μέσα από το λόγο των τεχνοκριτικών», επιχειρεί να εξετάσει την αφηρημένη ζωγραφική στη χώρα από τα πρώτα στάδια της εμφάνισής της τη δεκαετία του 1950, μέχρι τη δεκαετία του 1960, που τότε πια είχε κερδίσει μεγαλύτερο έδαφος και αποδοχή. Περισσότερο, όμως, επικεντρώνεται, στο δίπολο δημοσίων και ιδιωτικών χώρων και θεσμών, όπως αυτό αποτυπώνεται στις Πανελλήνιες Εκθέσεις και στις εκθέσεις στις αίθουσες τέχνης και στο πώς αυτές καταγράφονται, παρουσιάζονται και φιλτράρονται μέσα από την πένα των ανθρώπων που ασχολούνται με την τεχνοκριτική την περίοδο αυτή.

Το δίπολο που περιγράφεται έχει ενδιαφέρον επειδή συνοψίζει δύο βασικούς παράγοντες που μπορούσαν να διαμορφώσουν και να ορίσουν το καλλιτεχνικό γίγνεσθαι της χώρας. Οι Πανελλήνιες Εκθέσεις αποτελούν μια επίσημη κρατική διοργάνωση, άρα οι συνθήκες υπό τις οποίες πραγματοποιούνται και οι προϋποθέσεις που πληρούνται αντικατοπτρίζουν εν γένει τη στάση του κράτους. Φανερώνουν τη διάθεση ή την απροθυμία του, την εγρήγορση ή την αδράνειά του, το συντηρητισμό ή τον προοδευτισμό του απέναντι στις εικαστικές εξελίξεις, στα πολιτιστικά γεγονότα και κυρίως απέναντι στο ερώτημα για τη θέση και την επιρροή της τέχνης στην κοινωνία. Οι αίθουσες τέχνης από την άλλη, αποτελούν αμιγώς προϊόντα ιδιωτικής πρωτοβουλίας και βέβαια, δεν πρέπει να παραβλέπεται πως πρόκειται για χώρους εμπορικούς και αυτοχρηματοδοτούμενους. Υποχρεώνονται εκ των πραγμάτων να υπακούν στις απαιτήσεις της ελεύθερης αγοράς, χωρίς, όμως, αυτό να αναιρεί τη «δημόσια» προσφορά τους. Μάλιστα, καθώς κατά τις εξεταζόμενες δεκαετίες η Εθνική Πινακοθήκη δεν είχε μόνιμη στέγη και δεν υπήρχε άλλο σχετικό ίδρυμα, οι γκαλερί ανέλαβαν τελικά να παρουσιάσουν τις διαφορετικές εκφράσεις τέχνης και να αφουγκραστούν τον παλμό της τρέχουσας εικαστικής δημιουργίας. Ως εκ τούτου, προέκυπταν συνεργασίες με καλλιτέχνες που κινούνταν στο πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης, αλλά και με άλλους που ακολουθούσαν την ακαδημαϊκή παράδοση.

Από το σύνολο των εκθέσεων που διοργανώθηκαν σε αίθουσες τέχνης γίνεται επιλεκτική αναφορά σε αυτές που πυροδότησαν μια σειρά θεωρητικών συζητήσεων και στάθηκαν αφορμή για να ξεδιπλωθούν οι διαφορετικές ιδεολογικές αφετηρίες των τεχνοκριτικών που επικαλούνται στην παρούσα μελέτη. Τεχνοκριτικές έγγραφες λογοτέχνες, δημοσιογράφοι, καλλιτέχνες, αρχαιολόγοι κ.ά., ενώ οι κριτικές τους

δημοσιεύονταν στον ημερήσιο και μηνιαίο τύπο. Επελέγησαν οι πιο έγκριτες πολιτικές εφημερίδες πανελλαδικής κυκλοφορίας, προερχόμενες από διαφορετικούς πολιτικούς χώρους, με ευρύ φάσμα περιεχομένου: η «Ελευθερία», «Τα Νέα», «Το Βήμα» και η «Αυγή». Ταυτόχρονα πλούσιο υλικό αντλήθηκε από τα περιοδικά «Ζυγός» και «Επιθεώρηση Τέχνης», που είχαν σχεδόν αδιάκοπη κυκλοφορία κατά την εξεταζόμενη περίοδο, καθώς και τις «Νέες Μορφές» και την «Αγγλοελληνική Επιθεώρηση», που όμως, είχαν πιο σύντομη παρουσία. Πιο αναλυτικά η φυσιογνωμία των συγκεκριμένων εντύπων σκιαγραφείται σε επόμενα κεφάλαια.

Οι τεχνοκριτικοί τα κείμενα των οποίων εξετάζονται είναι οι: Ελένη Βακαλό, Χρύσανθος Χρήστου, Τώνης Σπητέρης, Άγγελος Προκοπίου, Μανώλης Χατζηδάκης, Μαρίνος Καλλιγιάς και Γιώργος Πετρή. Οι κριτικοί κατείχαν πρωτεύοντα ρόλο στην παρουσίαση των έργων στο κοινό. Πολλές φορές μέσα από τα κείμενα τους γίνονταν αυτά γνωστά, ενώ οι σχετικές αναλύσεις που έκαναν αποτελούσαν συχνά για τους θεατές κώδικες προσέγγισης και ερμηνείας των έργων. Ο λόγος τους, στην παρούσα μέλετη, χρησιμοποιείται ως εργαλείο προσέγγισης του υλικού γιατί έτσι αναδεικνύονται οι διαφορετικές προσεγγίσεις και αναγνώσεις του εικαστικού έργου που προκύπτουν από τις διαφορετικές πολιτικές και γενικότερες ιδεολογικές τους θεωρήσεις. Οι απόψεις που εκφράζουν και οι κριτικές που διατυπώνουν είναι απόρροια του κοινωνικού και πολιτικού περιβάλλοντος στο οποίο γαλουχήθηκε ο καθένας. Άλλωστε, όπως θα φανεί πιο κάτω, και η εξέλιξη του ρεύματος της αφαίρεσης από τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ως την επιβολή της δικτατορίας συνδέεται στενά με την οικονομική και πολιτική πορεία της χώρας

Τα χρονικά πλαίσια στα οποία εκτείνεται η παρούσα εργασία είναι συμβατικά και κυρίως σχετίζονται με την πορεία των θεσμών που εξετάζονται. Ξεκινούν το 1948, όταν πραγματοποιείται η πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνιος Έκθεση και καταλήγουν στο 1965, που διοργανώνεται και η τελευταία, ουσιαστικά, πριν τη Δικτατορία, Πανελλήνιος Έκθεση, καθώς για εκείνη που έγινε το 1967, δεν υπήρξε καμία σχετική δημοσίευση. Η περίοδος, εξάλλου, της Δικτατορίας αποτελεί ένα διαφορετικό πολιτιστικό σύνολο. Ταυτόχρονα ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, πολλοί έλληνες καλλιτέχνες ολοκληρώνουν τις προσπάθειές τους στην αφαίρεση και στρέφονται σε άλλες κατευθύνσεις. Μάλιστα, μερικοί από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της, που συνέβαλαν καθοριστικά στην εδραίωση και διάδοσή της πέρασαν σταδιακά σε μια «μετά-αφηρημένη» φάση.

Το βασικό σώμα της εργασίας διαρθρώνεται με χρονολογικό άξονα σε τρεις ενότητες: 1948-1955, 1956-1960 και 1961-1965. Πρέπει να διευκρινιστεί πως ο χωρισμός σε αυτά τα επιμέρους κεφάλαια έγινε αφενός για λόγους μεθοδολογίας και διευκόλυνσης της έρευνας, καθώς το πρωτογενές υλικό ήταν πολύ εκτεταμένο και απαιτούσε συστηματική ταξινόμηση και αφετέρου επειδή οι διαφορετικοί σταθμοί και φάσεις που διαμορφώνονται στην πορεία της ελληνικής αφαίρεσης συμπίπτουν κατά πολύ με αυτό το αδρό χρονικό περίγραμμα.

Η κάθε ενότητα περιλαμβάνει υποκεφάλαια και η συλλογιστική τεσσάρων εξ αυτών επαναλαμβάνεται και στις τρεις ενότητες. Στο πρώτο περιγράφεται η κοινωνικο-πολιτικο-οικονομική κατάσταση της χώρας και ο αντίκτυπος που έχει στην εικαστική κίνηση. Στο δεύτερο αναλύονται επιλεκτικά εκθέσεις που διοργανώνονται σε γκαλερί. Στο τρίτο γίνεται λόγος για τις Πανελλήνιες Εκθέσεις που πραγματοποιούνται στο πλαίσιο κάθε πενταετίας. Στο τέταρτο τέλος, παρατίθενται τα επιμέρους συμπεράσματα που προκύπτουν από την εξέταση της κάθε πενταετίας, ώστε να δημιουργείται μια σύνοψη των επιμέρους θεμάτων που γεννιούνται και να παρακολουθείται πιο εύκολα και επισταμένα ο χρονολογικός άξονας της εργασίας. Πέρα από τις ενότητες αυτές, στο πρώτο εισαγωγικό κεφάλαιο περιγράφεται η ελληνική τέχνη προπολεμικά, προκειμένου να εξεταστεί αν η ζωγραφική, όπως διαμορφώθηκε μετά το 1945 αποτέλεσε φυσική απόρροια και εξέλιξη μιας προηγούμενης κατάστασης ή προέκυψε κυρίως λόγω επιρροών προερχόμενων από το εξωτερικό. Τέλος στον επίλογο της εργασίας αναλύονται τα συνολικά πορίσματα της μελέτης.

1. Μεσοπολεμική τέχνη και Αφαίρεση: συνέχεια ή ασυνέχεια;

Στο εισαγωγικό κεφάλαιο της παρούσας εργασίας περιγράφονται οι ποικίλες τάσεις που εκδηλώθηκαν στην ελληνική τέχνη προπολεμικά, προκειμένου να αναδειχθούν οι συσχετίσεις με τα ρεύματα της τέχνης που επικράτησαν μεταπολεμικά. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζεται αν η αφηρημένη τέχνη που συναντάται στην Ελλάδα κατά τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 αποτέλεσε ένα νέο φαινόμενο, αποκομμένο από την προηγούμενη πορεία της ελληνικής τέχνης ή βρήκε πρόσφορο έδαφος σε παλαιότερες κατακτήσεις της. Παράλληλα, αναζητούνται οι παράγοντες και οι κοινωνικές συνθήκες που διαμόρφωσαν ένα συγκεκριμένο εικαστικό περιβάλλον στη χώρα προπολεμικά με σημαντικό, όμως, αντίκτυπο στην αντιμετώπιση της αφηρημένης τέχνης στα μεταπολεμικά χρόνια.

Η έντονη οικοδομική δραστηριότητα που σημειώθηκε στην Αθήνα μετά την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους το 1832, στο πλαίσιο του ακαδημαϊσμού και του νεοκλασικισμού, δεν ήταν τυχαία. Η άνοδος στο θρόνο του ελληνικού κράτους του Βαυαρού Όθωνα, καθώς και η παρουσία ξένων καθηγητών στο Πολυτεχνικό Σχολείο που είχε ιδρυθεί το 1836, συνέβαλαν καθοριστικά στην επιλογή αυτή (Μπαρούτας 1990, 9-14). Ο νεοκλασικισμός, κατά τα βαυαρικά πρότυπα, αποτέλεσε την επίσημη μορφολογική επιλογή του κράτους, καθώς η επανασύνδεση με τη «μυθική Ελλάδα» θα εξασφάλιζε στον Όθωνα το ρόλο του εγγυητή της εθνικής συνέχειας και η συσχέτιση του νεότερου ελληνισμού με τους αρχαίους προγόνους θα νομιμοποιούσε στη συνείδηση των ελλήνων πολιτών την ιστορικότητα του νεοσύστατου κράτους τους. Έτσι, ο νεοκλασικισμός του Μονάχου έγινε αναπόσπαστο χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής έκφρασης, σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα (Λαμπράκη-Πλάκα 2000α, 24-32). Η ζωγραφική κινήθηκε κυρίως στο πλαίσιο των ιστορικών θεμάτων, της προσωπογραφίας, της ηθογραφίας και λιγότερο της τοπιογραφίας, η οποία κέρδισε σταδιακά έδαφος μόνο προς το τέλος του αιώνα (Λαμπράκη-Πλάκα 2000β, 58-77).

Η αυγή του 20^{ου} αιώνα βρήκε την ελληνική ζωγραφική να κουβαλά πρωτίστως τη συντηρητική παρακαταθήκη της Βασιλικής Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Μονάχου, να έχει έρθει σε επαφή με τον ευρωπαϊκό ρομαντισμό, κυρίως μέσω των επιφανειακών προσεγγίσεων του οριενταλισμού (Κατσανάκη 2006, 42) και να έχει γνωρίσει ακροθιγώς το συμβολισμό και τα διδάγματα της αυστριακής Sezession μέσα από την εμβληματική μορφή του Κωνσταντίνου Παρθένη (Γεωργιάδου-

Κούντουρα 1995, 21-23). Τον καιρό εκείνο στην Ευρώπη κυρίαρχη θέση κατείχαν τα ανατρεπτικά ρεύματα του μοντερνισμού, τα οποία ήδη από τον προηγούμενο αιώνα είχαν αρχίσει να εκδηλώνονται, ανατρέποντας την παγιωμένη μέχρι τότε αντίληψη πως η τέχνη έστω και με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο, έπρεπε να μιμείται ή να απεικονίζει την πραγματικότητα. Οι μοντέρνοι καλλιτέχνες ασκώντας ριζοσπαστική κριτική στις αρχές και τους κανόνες της παράδοσης, όπως και στην ακαδημαϊκή έννοια της ομορφιάς, αναζητούσαν πλέον νέους τρόπους έκφρασης πέρα από το ορατό και την «οπτική απόδοση του κόσμου» (Δασκαλοθανάσης 2015, 122). Η νέα επιστημονική γνώση, η εντατική βιομηχανική ανάπτυξη, η τεχνολογία αιχμής και η ακμαία αστική τάξη υπήρξαν μερικές από τις σημαντικότερες προϋποθέσεις της διαμόρφωσης του μοντερνισμού στην Ευρώπη. Οι ρίζες του μπορεί να ανιχνεύονται στον ορθολογισμό του Διαφωτισμού, αλλά οι συγκεκριμένες πολιτικο-οικονομικο-κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και οξύνθηκαν στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, επέτρεψαν τελικά την άνθησή του (Κοκκινίδης 1992, 413).

Η μεγάλη τομή στην τέχνη κατά τον 20^ο αιώνα έγινε με επίκεντρο την αφαίρεση, η οποία μέσω της αυτοαναφορικότητάς της ανέδειξε την αυταξία των ζωγραφικών μέσων, απογειώνοντας το αισθητικό φαινόμενο καθαυτό. Στη συνέχεια του αιώνα, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου ενδεικτική έκφραση της νέας τέχνης που γεννιόταν στην Ευρώπη υπήρξε το Dada (**εικ. 1**). Προερχόμενο μέσα από την ηθική κατάπτωση του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, επαναστατούσε απέναντι σε όλες τις παραδοσιακές αξίες του σύγχρονου πολιτισμού, προσέβαλε την έννοια της αισθητικής και αμφισβητούσε τελικά την τέχνη καθεαυτή (Τζώνος 2007, 46). Ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός έφτανε έτσι πολιτισμικά στην κορύφωσή του, εκφράζοντας την καμπή της κοσμοαντίληψης του ορθολογισμού και μαζί της την παρακμή του σύγχρονου κόσμου και της δυτικής κοινωνίας (Τζιόβας 2011, 337).

Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο μετά το νικηφόρο πνεύμα των Βαλκανικών Πολέμων (1912-1913) βίωνε την ηττοπάθεια και το ναυάγιο της «Μεγάλης Ιδέας» ως απόρροια της Μικρασιατικής καταστροφής. Η βίαιη αποκοπή του ελληνισμού από τις δύο πλευρές του Αιγαίου και η μεγάλη εισροή πληθυσμών στην ελληνική επικράτεια προκάλεσαν έντονη κοινωνική αναταραχή (Χατζηιωσήφ 2003α, 9-57). Παράλληλα, οι κυβερνήσεις που εναλλάσσονταν, η έξωση του Γεωργίου Β΄ (1923), η αποκατάσταση του ίδιου βασιλιά (1935) και η σταδιακή ολίσθηση της χώρας προς τη δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά (1936-1940), έφεραν πολιτική αστάθεια. Μόνο η

δεύτερη κυβερνητική θητεία του Ελευθερίου Βενιζέλου (1928-1932) κατόρθωσε να προωθήσει σε βάθος τετραετίας ένα συγκεκριμένο πολιτικό πρόγραμμα με σκοπό τον εκσυγχρονισμό της χώρας εντός των καθορισμένων πια γεωγραφικών ορίων της (Χατζηιωσήφ 2003β, 37-125). Η οικονομική πολιτική της κυβέρνησης όμως δεν έμεινε ανεπηρέαστη από την οικονομική κρίση που ξέσπασε στις ΗΠΑ το 1929 και πέρασε στην Ευρώπη, συμπαρασύροντας από το 1931 και την ισχυρή οικονομική ανόρθωση της Ελλάδας, προκαλώντας αναδίπλωση της χώρας στο εσωτερικό της (Ματθιόπουλος 2003, 414).

Ωστόσο, η κυβέρνηση των Φιλελευθέρων κατάφερε να ενισχύσει σημαντικά τους τομείς της παιδείας και του πολιτισμού. Μία καίρια παρέμβαση στο πεδίο των εικαστικών τεχνών στάθηκε η αναμόρφωση και αναδιοργάνωση της Σχολής Καλών Τεχνών. Με το νόμο 4791 που δημοσιεύτηκε στις 3 Ιουλίου 1930, το μέχρι τότε αποκαλούμενο Σχολείο των Καλών Τεχνών αναβαθμίστηκε, εφόσον καθίστατο ισότιμο με το ήδη αναγνωρισμένο ως ανώτατο Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο και μετονομάστηκε σε Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών. Οι εικαστικές τέχνες με την κίνηση αυτή αναγνωρίστηκαν για πρώτη φορά από το ελληνικό κράτος, έστω και θεωρητικά ως ισότιμες με τις επιστήμες (Δασκαλοθανάσης 2004, 27-29).

Παράλληλα έγιναν προσπάθειες ανανέωσης της Σχολής, καθώς προετοιμάστηκε ο διορισμός του Κωνσταντίνου Παρθένη ως καθηγητή και του γλύπτη Κώστα Δημητριάδη ως νέου διευθυντή, αφού απαλλάχθηκε από τα διευθυντικά και διδακτικά του καθήκοντα ο Γιώργος Ιακωβίδης λόγω ορίου ηλικίας. Ικανοποιήθηκε έτσι το αίτημα μιας μερίδας φοιτητών που επίμονα ζητούσε την απομάκρυνση του ζωγράφου (Ματθιόπουλος 1992, 404). Επίσης, στο πλαίσιο εκσυγχρονισμού της ΑΣΚΤ και αναβάθμισης των σπουδών που παρείχε εγκαταλείφθηκε η διδασκαλία με βάση τα μαθήματα γενικής κατεύθυνσης και προωθήθηκε συστηματικά η λειτουργία του εργαστηρίου, θεσμός που ήδη από το 1925 είχε αρχίσει να υφίσταται. Γύρω από το εργαστήριο συγκροτήθηκε και η εκπαιδευτική διαδικασία, ορίζοντας το πέρασμα της Σχολής σε οργανωτικό επίπεδο από την αντικειμενική στην υποκειμενική αισθητική (Ματθιόπουλος 1996, 54). Μέσα στο πνεύμα ανανέωσης που επικράτησε στη Σχολή, ο Κώστας Δημητριάδης πέτυχε την εκλογή του Γιάννη Κεφαλληνού, ενός χαράκτη προερχόμενου από το Παρίσι με σοσιαλιστικές ιδέες (Ματθιόπουλος 2003, 430).

Ο Γεώργιος Παπανδρέου, ως υπουργός Παιδείας της κυβέρνησης Βενιζέλου (1930-1932) είχε επωμιστεί μεγάλο βάρος της υλοποίησης της πολιτιστικής πολιτικής

με σκοπό την ανάπτυξη του «Εθνικού Πολιτισμού» (Μαθιόπουλος 2003, 430). Το κενό που είχε αφήσει η «Μεγάλη Ιδέα» με τη γεωγραφική συρρίκνωση της χώρας μετατοπίστηκε στο πεδίο της πνευματικής ηγεμονίας του ελληνισμού και αποκρυσταλλώθηκε σε μια ομιλία του Γεωργίου Παπανδρέου σε γενική συνέλευση των καθηγητών της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης: *«Τα εθνικά ιδεώδη των λαών υπάρχουν πάντοτε. Απλώς μόνο μεταβάλλει περιεχόμενον. Από την αύξηση το εδάφους μετατοπίζεται εις την αύξησιν και την ανύψωσιν του πολιτισμού»* (Καγιαλής 2003, 337-338). Στόχος των Φιλελευθέρων ήταν η δημιουργία μιας νέας εθνικιστικής ιδεολογίας για το ελληνικό «έθνος-κράτος» μέσα στα νέα γεωγραφικά και πληθυσμιακά δεδομένα, κυρίως σε πολιτιστικό επίπεδο. Η διαμόρφωση μια τέχνης με εθνική ταυτότητα και η προβολή αυτής στο εξωτερικό υπήρξαν βασικά μελήματα της κυβέρνησης και αυτό άλλωστε μαρτυρούν οι κινήσεις που έγιναν για τη θεσμοθέτηση της συμμετοχής της χώρας στη Biennale της Βενετίας (Μαθιόπουλος 1996, 203-217).

Είχε γίνει αντιληπτή ήδη κάποια χρόνια πριν, η ανάγκη προώθησης μιας «νεοελληνικής ταυτότητας» και μιας «νεότερης ελληνικής πολιτισμικής ιδιοπροσωπίας» προκειμένου η χώρα να επιβιώσει στο διεθνές πολιτισμικό γίγνεσθαι (Τζιόβας 2011, 293). Ενδεικτικό παράδειγμα της απαίτησης αυτής στάθηκε το σχόλιο του γλύπτη Δημήτρη Γαλάνη προς τον Ελευθέριο Βενιζέλο, μετά την αποτυχία της έκθεσης της «Ομάδας Τέχνης» στο Παρίσι το 1919 *«να στέλνετε τους υποτρόφους σας εις τον Άγιον Όρος»* (Μαθιόπουλος 2003, 417). Επίσης, ενδεικτική των αισθητικών και ιδεολογικών αντιλήψεων που είχαν αρχίσει να διαμορφώνονται στην ελληνική κοινωνία τον ίδιο καιρό υπήρξε η δήλωση του Βασίλη Λανίτη στην «Εσπέρια» του Λονδίνου: *«Υπάρχει όμως δια τους Έλληνες ζωγράφους μια σχολή Ανωτέρα και του Μονάχου και του Παρισιού. Είναι εκείνη που πρέπει οι ίδιοι να ιδρύσουν εις την Ελλάδα, εμπνεόμενοι από την ελληνική φύσιν και τη βυζαντινή παράδοση»* (Μαθιόπουλος 1996, 182-183).

Ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα διαμορφώνονταν κάποια νέα δεδομένα που υπήρξαν καθοριστικά στη διαμόρφωση της τέχνης του Μεσοπολέμου. Το καλλιτεχνικό κέντρο του Μονάχου μετατοπίστηκε για χάρη του Παρισιού, της πρωτεύουσας του μοντερνισμού, καθώς εισήγαγε νέους ζωγραφικούς τύπους που αποδέσμευαν τον πίνακα από την ορατή πραγματικότητα και ισχυροποιούσε την υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη. Η γαλλική πρωτεύουσα προσέλκυσε τη συντριπτική πλειοψηφία των ελλήνων μετεκπαιδευόμενων σπουδαστών, πολλοί από

τους οποίους όμως αντιμετώπισαν την παραμονή τους στο Παρίσι ως ένα απαραίτητο στάδιο για την αναβάθμιση της καριέρας τους στην Ελλάδα και όχι ως μια ουσιαστική γνωριμία με τα πρωτοποριακά ρεύματα (Ματθιόπουλος 2003, 445-447).

Παράλληλα, τα χρόνια αυτά εισήχθησαν και διαδόθηκαν στην Ελλάδα σοσιαλιστικές και κομμουνιστικές ιδέες, που θα επηρέαζαν σημαντικά τόσο το εργατικό κόμμα, όσο και τους διανοούμενους και τους καλλιτέχνες των αστικών κέντρων όπου επικεντρωνόταν και η προσπάθεια της εκβιομηχάνισης (Ματθιόπουλος 2003, 431-435). Κυρίως, όμως, σημειώθηκε στροφή προς την παράδοση, τις λαογραφικές μελέτες και τη λαϊκή τέχνη και επιδιώχθηκε η επαναπροσέγγιση του βυζαντινού πολιτισμού. Βασικός εκφραστής των εξελίξεων αυτών στάθηκε η λεγόμενη «Γενιά του '30», η οποία συμβατικά ονομάστηκε έτσι και ουσιαστικά χαρακτήριζε ένα σύνολο διανοουμένων της εποχής με πλουραλιστικό ύφος, πολλές αντιθέσεις και διαφορετικές προτιμήσεις ή επιλογές. Αρχικά περιελάμβανε στους κόλπους της λογοτέχνης στη συνέχεια όμως επεκτάθηκε και στο χώρο της ζωγραφικής, αναδεικνύοντας το γενικότερο πολιτισμικό της ρόλο (Τζιόβας 2011, 18).

Γιώργος Σεφέρης, Οδυσσέας Ελύτης, Νίκος Εγγονόπουλος, Ανδρέας Εμπειρίκος, Κώστας Πολίτης, Ηλίας Βενέζης, Γιώργος Θεοτοκάς, Κωνσταντίνος Τσάτσος, Παναγιώτης Κανελόπουλος ήταν μερικοί από τους διανοούμενους-λογοτέχνες που συγκαταλέγονται στη «Γενιά '30». Το περιοδικό «Νέα Γράμματα» (1935-1941) υπήρξε το θεωρητικό βήμα της ομάδας και ένα δοκίμιο του Γιώργου Θεοτοκά «Το Ελεύθερο Πνεύμα», το οποίο δημοσιεύτηκε το 1929, αναγνωρίστηκε ως το πνευματικό τους μανιφέστο. Η αντίστοιχη ομάδα στο χώρο των εικαστικών τεχνών εμφανίστηκε με λιγότερη συγκρότηση και πιο χαλαρή στοχοθεσία, ωστόσο οι ζωγράφοι που είχαν πρωταγωνιστικό ρόλο στη διάρκεια του Μεσοπολέμου ήταν οι Κωνσταντίνος Παρθένης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Σπύρος Παπαλουκάς, Φώτης Κόντογλου, Σπύρος Βασιλείου, Γιώργος Γουναρόπουλος, Νίκος Εγγονόπουλος, Γεράσιμος Στέρης κ.ά. (Λαμπράκη-Πλάκα 2000β, 166-188).

Το κεντρικό ιδεολόγημά τους ήταν η διαμόρφωση μιας νέας μορφής τέχνης με εθνικά χαρακτηριστικά, με «ελληνικότητα», όχι όμως στο πλαίσιο ενός άγονου εθνοκεντρισμού ή μιας νοσταλγίας του παρελθόντος, αλλά ως μια προσπάθεια επαναφοράς του σύγχρονου πια ελληνικού πολιτισμού στην ευρωπαϊκή πολιτισμική ανταλλαγή. Η ελληνικότητα έθεσε το ζήτημα της επικοινωνίας παρόντος – παρελθόντος, προβάλλοντας την παράδοση ως βάρος και ταυτόχρονα ως δωρεά που έκρυβε πολλές δυνατότητες αξιοποίησης (Τζιόβας 2011, 302-303, 311). Επρόκειτο

ουσιαστικά για μια χειρονομία πνευματικής και ιδεολογικής χειραφέτησης, ώστε να σταθεί η χώρα απέναντι στη Δύση, ισότιμη χωρίς συμπλέγματα κατωτερότητας.

Επομένως, η τέχνη που προωθήθηκε για να είναι αναγνωρίσιμη και αντιπροσωπευτική έπρεπε να φέρει στοιχεία ιθαγένειας, η οποία μάλιστα συνδέθηκε και με τη γνησιότητα του παραγόμενου έργου. Στο πλαίσιο του «πνευματικού εθνισμού» που διαμορφώθηκε το έθνος αναγνωρίστηκε ως αφηρημένη μεταφυσική οντότητα που υπερέβαινε τις λογικές επεξεργασίες (Καγιαλής 2003, 337). Οι ζωγράφοι ενσωμάτωσαν στο περιεχόμενο του εικαστικού έργου στοιχεία της ελληνικής αρχαιότητας, του Βυζαντίου και των νεότερων χρόνων, επεκτείνοντας χάριν του οράματός τους την πολιτισμική πορεία του ελληνισμού σε μια γραμμική διαχρονία. Περιλήφθηκαν μορφικοί τύποι από την αρχαιότητα μέχρι και τη λαϊκή τέχνη των τελευταίων αιώνων σε μια προσπάθεια μορφοπλαστικής συναίρεσής τους με τη νεωτεριστική ευρωπαϊκή τέχνη (Μαθιόπουλος 2003, 416). Η αισθητική της κλασικής τέχνης με γνώμονα το σταθερό και το κλασικό όρισε την καλλιτεχνική πληρότητα των έργων, ενώ η γεωκλιματική ιδιαιτερότητα του ελληνικού τοπίου και κυρίως του αιγαιοπελαγίτικου, απέκτησε μια διάσταση μυθολογική και ατμοσφαιρική, με μεταφυσικές σχεδόν προεκτάσεις (Κωτίδης 1992, 338, Κωτίδης 1993, 20, Τζιόβας 2011, 46, 310).

Αυτή η διάθεση χειραφέτησης απέναντι στη Δύση και πνευματικής ωρίμανσης εκφράστηκε στο δοκίμιο του Γιώργου Θεοτοκά, το οποίο συνέβαλε βαθιά στην ιδεολογική τοποθέτηση της γενιάς αυτής και καθόρισε το αισθητικό της πρόταγμα. Κατήγγειλε τον «επαρχιωτισμό» και την «άγνοια του παρόντος» που εμπόδισαν τους Έλληνες να δώσουν έργα «ευρωπαϊκής σημασίας» και παράλληλα εξήγγειλε ένα πρόγραμμα στο οποίο θα κυριαρχούσαν οι ιδέες της «ελευθερίας», της «ανεξαρτησίας» και του «ατομικού πνεύματος», σηματοδοτώντας έτσι το τέλος της ηττοπάθειας που είχε φέρει η Μικρασιατική καταστροφή. Την ίδια στιγμή όμως, έκανε λόγο για «δράση εθνοφυλετική», δημιουργώντας έτσι μια αντίφαση ανάμεσα στον ευρωπαϊκό προσανατολισμό και την εθνοκεντρική ιδεολογία, η οποία τελικά διαπέρασε εν γένει το έργο της «Γενιάς του '30» (Καγιαλής 2003, 329).

Οι θέσεις του Γιώργου Θεοτοκά διαμορφώθηκαν λίγο μετά τη θριαμβευτική επιστροφή του Ελευθερίου Βενιζέλου, ο οποίος προώθησε αυτές τις ιδέες περί πνευματικής αναγέννησης, καθώς συμβάδιζαν με τον αστικό και θεσμικό εκσυγχρονισμό που επεδίωκε να επιτύχει η παράταξή του (Τζιόβας 2011, 223). Το εθνοκεντρικό αίτημα μιας τέχνης με ελληνικά χαρακτηριστικά υποστηρίχθηκε

συστηματικά από το κράτος ως κεντρική έννοια-ιδέα, αφενός γιατί η τέχνη αναδεικνυόταν ως το νέο πεδίο εθνικής υπεροχής και αφετέρου μπορούσε να αποτελέσει αντίβαρο στις επιπτώσεις που θα προκαλούσε στην ελληνική οικονομία η διεθνής οικονομική κρίση. Η κυβέρνηση Βενιζέλου ενίσχυσε την κατανάλωση ελληνικών προϊόντων προκειμένου να συγκρατήσει τις εισαγωγές, ενώ σημαντικοί οικονομικοί παράγοντες στήριζαν την ελληνοκεντρική τέχνη για να διασωθούν από τον οικονομικό κίνδυνο που τους απειλούσε (Δασκαλοθανάσης 2015, 131, Ματθιόπουλος 2003, 413-414).

Η δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά (1936-1940) που ακολούθησε αξιοποίησε το διαμορφωμένο πλαίσιο και χαιρέτησε θερμά την ιδέα της ελληνικότητας και την εθνική υπόσταση της τέχνης. Ο απώτερος στόχος του καθεστώτος ήταν να εξασφαλίσει την υποστήριξη ή έστω την ανοχή των διανοούμενων και καλλιτεχνών προκειμένου να αποδείξει πως όλα όσα ευαγγελιζόταν ο πολιτικός κόσμος και πρωτίστως οι αριστεροί, μόνο μια δικτατορία μπορούσε να τα επιτύχει. Έτσι μια σημαντική μερίδα των φιλελεύθερων καλλιτεχνών συνεργάστηκε με το καθεστώς ή σιωπηρά το αποδέχτηκε, όπως οι Κωνσταντίνος Παρθένης, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Φώτης Κόντογλου, Γεράσιμος Στέρης, Γιώργος Γουναρόπουλος (Ματθιόπουλος 2003, 436-437, Καγιαλής 2003, 326).

Οι καλλιτέχνες εγκλωβισμένοι σε ένα πεδίο όπου κυριάρχησε ο εθνικιστικός λόγος και η τάση για επιστροφή στο παρελθόν, επικεντρώθηκαν κυρίως σε ζητήματα ιθαγένειας, παράδοσης και εθνικής αυτογνωσίας που σχετίζονταν με την ιδέα της «ελληνικότητας» (Καγιαλής 2003, 346). Το αίτημα για συντονισμό με τα σύγχρονα ευρωπαϊκά αισθητικά ρεύματα υποβαθμίστηκε για να τονιστεί το αίτημα για επιστροφή στις λαϊκές-εθνικές ρίζες, με σκοπό την προπαγανδιστική εκμετάλλευση του παρελθόντος (Τζιόβας 2011, 224, 229). Ο κοινωνικός προβληματισμός που είχε γεννηθεί υποχώρησε μπροστά στο βάρος του δόγματος του Γ' Ελληνικού Πολιτισμού, ενός κράματος του αρχαίου πολιτισμού και του μεσαιωνικού ελληνισμού (Καγιαλής 2003, 336-338).

Αυτή η εθνοκεντρική αναδίπλωση που επιχειρήθηκε από το μεταξικό καθεστώς σχετίζεται με τη στροφή που είχε σημειωθεί στη ζωγραφική προς την παράδοση και σε άλλες χώρες, όπως στην Ιταλία του Μουσολίνι με την ομάδα Novecento και τη Γερμανία του Χίτλερ με τις ομάδες άγνωστων γερμανών ζωγράφων που είχαν τις ρίζες τους στο 19^ο αιώνα και συνδέεται με την ανάδυση των

ολοκληρωτικών καθεστώτων στην Ευρώπη (Δασκαλοθανάσης 2015, 129, Φλώρου 1999, 121).

Γεννάται επομένως το ερώτημα τι μορφή έκφρασης θα μπορούσε να πάρει ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός στην Ελλάδα όπου είχε διαμορφωθεί το συγκεκριμένο ιδεολογικό πλαίσιο. Το ιδεολόγημα της «ελληνικότητας» και η ανάγκη για μια τέχνη εθνική ερχόταν σε σύγκρουση με τη βασική αξία του μοντερνισμού που ήταν η ρήξη με την παράδοση. Η αισθητική εμπειρία που χάριζαν τα έργα του μοντερνισμού έπρεπε να είναι αυτόνομη, απαλλαγμένη από φορτίσεις ιστορικού χαρακτήρα. Η ανιστορικότητα και αυτοαναφορικότητα των μοντέρνων ρευμάτων άφηναν πίσω την αντίληψη που είχε καλλιεργήσει ο νεοκλασικισμός πως ο αρχαίος κόσμος λειτουργούσε ως πρότυπο αισθητικού ιδεώδους και πηγή έμπνευσης. Η ελληνική τέχνη που είχε μια ανθρωποκεντρική αντίληψη της ομορφιάς και έθετε το άτομο ως μέτρο τελειότητας βρισκόταν σε αντίθεση με τους ζωγράφους των μοντέρνων ρευμάτων που έπαιρναν το «άπειρο σύμπαν» σαν ιδανικό τους (Λοϊζίδη 1992, 18, Κωτίδης 1992, 387-388). Οι έλληνες καλλιτέχνες και στοχαστές που είχαν βαθιά πίστη στην αισθητική της κλασικής τέχνης δυσκολεύονταν να αποδεχτούν τους κύριους άξονες των μοντέρνων ρευμάτων.

Παράλληλα πρέπει να συνυπολογιστούν και μία σειρά κοινωνικών παραγόντων και συνθηκών που επηρέαζαν την καλλιτεχνική πραγματικότητα στη χώρα. Σημαντικές προσωπικότητες που είχαν πρωταγωνιστικό ρόλο στη διαμόρφωση των εικαστικών δρώμενων, όπως ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, απέρριπτε πολλά από τα ρεύματα του μοντερνισμού, τον εξπρεσιονισμό, την αφαίρεση και το σουρεαλισμό, δείχνοντας προτιμήσεις σε παλαιότερα και πλέον παρωχημένα εικαστικά ρεύματα, τον ιμπρεσιονισμό και το συμβολισμό, ενώ οριακά δεχόταν μεταϊμπρεσιονιστές ζωγράφους, όπως τον Paul Cezanne και τον Georges Seurat (Μαθιόπουλος 2003, 429). Ο Κώστας Δημητριάδης, διευθυντής της ΑΣΚΤ, αποφάσισε να θέσει τη Σχολή σε «ελληνική» τροχιά στο πλαίσιο της εθνικής αναδίπλωσης, με προτίμηση σε έργα παραστατικά και αφομοίωση μόνο μορφολογικών στοιχείων της νεωτερικότητας (Δασκαλοθανάσης 2004, 28). Άλλωστε δεν υπήρξε τυχαίο το γεγονός πως στις αρχές της δεκαετίας του 1930 επενδύθηκαν κονδύλια ώστε η ΑΚΣΤ να αποκτήσει παραρτήματα – εργαστήρια σε Ύδρα, Δελφούς και Μύκονο, προκειμένου οι σπουδαστές να έρχονται σε επαφή και να μελετούν την ελληνική φύση και την τοπική καλλιτεχνική παράδοση (Μαθιόπουλος 2003, 406).

Η ακμαία αστική τάξη που συνιστά ζωτική προϋπόθεση για το μοντερνισμό, καθώς αποτελεί τον κύριο καταναλωτή της καλλιτεχνικής παραγωγής, στην Ελλάδα ήταν προβληματική λόγω του περιορισμένου εύρους της, του χαμηλού μορφωτικού επιπέδου της και της μικρής παράδοσής της. Η ανεκτικότητα της, επομένως, απέναντι στα πρωτοποριακά ρεύματα δεν ήταν η αντίστοιχη που είχαν οι κοινωνίες της Δύσης, αφού οι προτιμήσεις των ελλήνων αστών είχαν κυρίως συντηρητικό προσανατολισμό (Δασκαλοθανάσης 2015, 120, Καγιαλής 2003, 300, Κωτίδης 1992, 386). Η αίσθηση παρακμής και απογοήτευσης που έτρεφε τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό ως απόρροια του σύγχρονου βιομηχανικού πολιτισμού δεν μπορούσε να αγγίξει την ελληνική κοινωνία του 1930, καθώς δεν είχαν σχηματιστεί ακόμη μεγάλα αστικά κέντρα και η εκβιομηχάνιση βρισκόταν στα σπάργανα (Δασκαλοθανάσης 2015, 124, Τζιόβας 2011, 337). Ο ανατρεπτικός και ριζοσπαστικός χαρακτήρας των πρωτοποριακών ρευμάτων έπρεπε να αποσιωπηθεί και να υποχωρήσει μπροστά στον ακραίο συντηρητισμό και τον εθνικιστικό λόγο που κυριάρχησε στη χώρα στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας (Καγιαλής 2003, 336).

Ρεύματα με κοινωνικά διαμορφωτικές επιδιώξεις και χωρίς ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα ήταν δύσκολο να βρουν πρόσφορο έδαφος σε ένα περιβάλλον όπως αυτό που περιγράφηκε παραπάνω (Λοϊζίδη 1992, 14). Ο ντανταϊσμός για παράδειγμα, συνώνυμο της αισθητικής αναρχίας επιφορτισμένος με εσκεμμένο παραλογισμό και απόρριψη των κυρίαρχων ιδανικών της τέχνης (Τζώνος 2007, 46) δεν μπορούσε να γίνει αποδεκτός από την πλειονότητα της ελληνικής διανόησης και κυρίως από τους ζωγράφους που συγκαταλέγονταν στη «Γενιά του '30», καθώς στοιχεία όπως το μέτρο, η αρμονία, η λογική, η «ελληνικότητα» ήταν απαραίτητα στη δημιουργία ενός έργου. Παρόμοια υποδοχή συνάντησαν όμως ο εξπρεσιονισμός και υπερρεαλισμός. Στην Ελλάδα ο εξπρεσιονισμός εμφανίστηκε περιορισμένα και προσλήφθηκε κυρίως ως έκφραση του ψυχικού υποκειμενισμού. Έμεινε μακριά από τη μαχητική διάθεση και την κοινωνική κριτική που είχε εκδηλώσει στη Γερμανία (Ματθιόπουλος 2003, 454, Σαρακατσιάνου 2008, 230). Η παραμόρφωση και η βιαιότητα που αποτελούσαν τα κύρια εκφραστικά του μέσα φάνταζαν ξένα στους έλληνες ζωγράφους, ακόμη και σε εκείνους που κινήθηκαν στους κόλπους του εξπρεσιονισμού, όπως ο Γιώργος Μπουζιάνης, ο οποίος δεν εγκατέλειψε ποτέ την ανθρώπινη μορφή στα έργα του, μένοντας πιστός στον ανθρωπομορφισμό της ελληνικής τέχνης (εικ. 2) (Κωτίδης 1993, 23). Αντίστοιχα και η πολιτική και κοινωνική διάσταση του υπερρεαλισμού ακυρώθηκε στην Ελλάδα. Το ιδεολογικό κλίμα της μεταξικής Ελλάδας δεν μπορούσε

να αποδεχθεί τις ριζοσπαστικές και μαρξιστικές ιδέες του υπερρεαλισμού, καθώς μιλούσαν για κοινωνική επανάσταση, αλλαγή του κόσμου και απελευθέρωση του ανθρώπου σε κοινωνικό και ψυχολογικό επίπεδο (Αμπατζοπούλου 2001, 21-22). Η σύνδεσή του με την ψυχανάλυση, τις φροϋδικές ιδέες, την αναγνώριση της λειτουργίας του ασυνειδήτου και την ανάδειξη του στοιχείου του άλογου συνιστούσαν ακόμη, λόγους απόρριψης από τους έλληνες ζωγράφους, οι οποίοι υπεραμύνονταν της κυριαρχίας του έλλογου στοιχείου και του δημιουργικού ρόλου του καλλιτέχνη στα έργα (Τζιόβας 2011, 199, Τριβιζάς 1996, 11-13). Ακόμη και ο Νίκος Εγγονόπουλος, που θεωρείται ο εκπρόσωπος του σουρεαλισμού στις πλαστικές τέχνες, έκανε χρήση μόνο μορφολογικών στοιχείων, τα οποία εμπλούτιζε με συμβολισμούς της «ελληνικότητας» (εικ. 3) (Κωτίδης 1992, 391). Τέλος η αφαίρεση που απέκλειε οποιαδήποτε αναφορά στην εξωτερική φυσική πραγματικότητα, μορφοποιώντας το ανύπαρκτο και αναδεικνύοντας τον πνευματικό χαρακτήρα της ζωγραφικής (Τζώνος 2007, 45) αντιπροσώπευε για πολλούς έλληνες καλλιτέχνες και διανοούμενους την αντανάκλαση των αναστατώσεων της ζωής – της ψυχικής, της οικονομικής και της κοινωνικής και οδηγούσε «στην άρνηση της φυσικής επιφάνειας, στο διαμελισμό και τη διάλυση της μορφής» (Κανελόπουλος 1961, 54).

Διερωτάται επομένως κανείς αν οι έλληνες ζωγράφοι συνδιαλέχτηκαν με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό ή αν αισθάνθηκαν τελικά μόνο φόβο απέναντί του αντιμετωπίζοντάς το ως κάτι ανοίκειο, αλλοεθνές και άναρχο. Η πλειονότητα των ζωγράφων της «Γενιάς του '30» υιοθέτησε στοιχεία του μοντερνισμού επιλεκτικά με κριτήριο το αν μπορούσαν να αξιοποιηθούν για τη διαμόρφωση μιας τέχνης με ελληνικό χαρακτήρα. Σταχυολόγησαν μορφολογικά στοιχεία από ρεύματα του μοντερνισμού που δεν είχαν έρθει σε ρήξη με το κοινωνικό κατεστημένο, αλλά είχαν πρωτοτυπήσει μόνο μέσα από τις νέες τους καλλιτεχνικές προτάσεις, όπως ο φωβισμός και ο κυβισμός (Κωτίδης 1992, 390). Απέρριπταν δηλαδή τα κατεστημένα των ακαδημιών της Δύσης, αλλά φιλτράριζαν τα στοιχεία των ευρωπαϊκών ρευμάτων μέσα από τον ορίζοντα της ελληνικής παράδοσης, δημιουργώντας είτε ιστορικά, μυθολογικά και αλληγορικά θέματα, όπως οι Κωνσταντίνος Παρθένης, Γεράσιμος Στέρης, Γιώργος Γουναρόπουλος είτε τεχνοτροπίες εμπνευσμένες από την παράδοση, για παράδειγμα τη βυζαντινή, όπως οι Κωνσταντίνος Παρθένης, Σπύρος Παπαλουκάς, Φώτης Κόντογλου, Αγήνωρ Αστεριάδης είτε έργα με δάνεια από τη λαϊκή τέχνη, όπως οι Γιάννης Τσαρούχης, Γιάννης Μόραλης, Διαμαντής Διαμαντόπουλος (Κωτίδης 1992, 389).

Παράλληλα με αυτές τις ελληνοκεντρικές τάσεις πολλοί έλληνες ζωγράφοι εμπνεύστηκαν από το έργο του Andre Derain, όχι όμως όταν αποτελούσε τον πρωτοποριακό ζωγράφο των αρχών του 20^{ου} αιώνα, αλλά όταν είχε εκδηλώσει τις νεοκλασικές τάσεις στη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Οι έλληνες καλλιτέχνες που θήτευσαν στο Παρίσι, όπως ο Γιάννης Μόραλης, ο Ερρίκος Φραντζίσκάκης, ο Νίκος Νικολάου κ.ά. βρέθηκαν κοντά στο Δημήτρη Γαλάνη και μέσω αυτού ήρθαν σε επαφή με το έργο του γάλλου ζωγράφου **(εικ. 4)**. Το ύφος του Andre Derain αυτής της περιόδου βρήκε στην Ελλάδα ευνοϊκό ορίζοντα υποδοχής, γιατί τα σκοτεινά καφετιά και ελαιώδη χρώματα που χρησιμοποιούσε ο ζωγράφος θύμιζαν στους έλληνες εικαστικούς τα διδάγματα της βυζαντινής τέχνης που ήταν τότε πολύ επίκαιρα. Επομένως, τους ήταν ευκολότερο να εισάγουν στο μορφοπλαστικό τους λεξιλόγιο τα συντηρητικότερα δείγματα της δουλειάς του Andre Derain, τα οποία τους ήταν οικεία και αναγνωρίσιμα λόγω της προπαιδείας τους παρά τα πρωιμότερα που είχαν πιο ριζοσπαστικό χαρακτήρα (Ματθιόπουλος 2003, 449, Πλάκα 2000β, 178).

Ωστόσο απέναντι στο θέμα του μοντερνισμού ανάμεσα στους ζωγράφους του Μεσοπολέμου δεν υπήρξε μια ενιαία και κοινή στάση, αφού δεν επρόκειτο για ένα συμπαγές σύνολο καλλιτεχνών. Μια μερίδα εικαστικών, μικρότερη σε αριθμό απόκλινε από τον ελληνοκεντρικό κανόνα, αποφεύγοντας τις αναφορές στην παράδοση και τις εθνικές σημάνσεις. Η απουσία βέβαια από το έργο τους εθνικών στοιχείων δεν επέτρεπε περιθώρια μεγάλης απήχησης, αφήνοντας τη δουλειά τους σχεδόν άγνωστη τον καιρό εκείνο στο ελληνικό κοινό. Χαρακτηριστικοί ζωγράφοι αυτής της κατηγορίας ήταν ο Γιώργος Μπουζιάνης, ο Γιώργος Οικονομίδης, ο Μίμης Βιτσώρης, ο Μιχάλης Οικονόμου και ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης **(εικ. 5&6)**. Κινήθηκαν κυρίως στο πλαίσιο των εξπρεσιονιστικών αναζητήσεων και στις παρυφές του συμβολισμού χωρίς όμως να εγκαταλείνουν τον ανθρωποκεντρισμό τους. Στην ασθενική παρουσία αυτών των ζωγράφων συνέβαλε μια σειρά αντικειμενικών παραγόντων, που είχαν να κάνουν με τον πρόωρο θάνατο του Μιχάλη Οικονόμου το 1932, τα προβλήματα υγείας της γυναίκας του Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη και την αδιάφορη υποδοχή του έργου του Γιώργου Μπουζιάνη από το κοινό (Κωτίδης 2011, 87-89, Ματθιόπουλος 2003, 454-456, Πλάκα 2000β, 188). Έτσι ευνοήθηκε η τάση της ελληνοκεντρικής παράδοσης που τελικά επικράτησε έναντι μιας καθαρότερης έκφρασης του μοντερνισμού.

Παράλληλα με τα δύο αυτά ρεύματα, το πρώτο της «παράδοσης» και το δεύτερο του «μοντερνισμού», υπήρχαν στοχαστές και καλλιτέχνες που κινούνταν στο χώρο των μαρξιστικών ιδεών. Η πρόσληψη της μαρξιστικής αισθητικής στην Ελλάδα είχε γίνει σε σημαντικό βαθμό από γαλλικές εκδόσεις, κυρίως λόγω της γαλλικής παιδείας του συνόλου των μαρξιστών διανοουμένων που παρενέβαιναν σε θέματα τέχνης και αισθητικής, όπως ο Κώστας Βάρναλης, ο Πέτρος Πικρός, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος κ.ά. Αγνοήθηκε έτσι εντελώς η συζήτηση για τον εξπρεσιονισμό στη Γερμανία, ενώ με βάση τη μελέτη του Georgi Pelkhanov «Τέχνη και Ζωή», που είχε μεταφράσει ο Αιμίλιος Χουρμούζιος το 1928, απορρίφθηκε ο ιμπρεσιονισμός και ο κυβισμός και ετέθησαν οι προϋποθέσεις για την άρνηση κάθε νεωτεριστικής τάσης. Ο Δημήτρης Γληνός με κείμενά του το 1932 υποστήριξε τον «κοινωνικό ρεαλισμό», απορρίπτοντας τον εξπρεσιονισμό και τον κυβισμό ως αντιδραστικές μορφές τέχνης (Ματθιόπουλος 2003, 431-432).

Ο ίδιος μαζί με τον Κώστα Βάρναλη μετά τη συμμετοχή τους στο πρώτο Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων το καλοκαίρι του 1934, επεδίωξαν να προωθήσουν ως πρότυπο τον «αισιόδοξο επαναστάτη λογοτέχνη» και «προλεταριακό δημιουργό», προτείνοντας παράλληλα τη λαϊκή τέχνη ως την υψηλότερη μορφή δημιουργίας, όχι τόσο για την αισθητική πλευρά όσο για το κοινωνικό ή ηρωικό της στοιχείο (Καγιαλής 2003, 318). Άρχισαν να μιλούν για μια λαϊκή παράδοση ριζωμένη στα γνήσια εθνικά αισθήματα που μπορούσε να σταθεί ως πρότυπο για τη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού έργου κατανοητού από το λαό, προσεγγίζοντας παραδόξως τις ιδέες των φιλελεύθερων στοχαστών στο θέμα της παράδοσης (Τζιόβας 2011, 460). Το 1936 μέσα από τη μετάφραση της μελέτης «Στοιχεία μαρξιστικής αισθητικής» του Friedrich Schiller έγιναν γνωστές οι κρίσεις των Karl Marx και Friedrich Engels για την ελληνική τέχνη «ως άφταστο υπόδειγμα», καθιστώντας τις αξίες της αρχαίας ελληνικής τέχνης αξεπέραστες και αναγκαίες (Ματθιόπουλος 2003, 432).

Για έναν αριθμό ελλήνων καλλιτεχνών η Μόσχα είχε γίνει πομπός αισθητικών προτύπων και τα μηνύματα φιλτράρονταν μέσα από την καθοδήγηση του ΚΚΕ, που ξεκάθαρα υποστήριζε μια τέχνη ρεαλιστική και πολιτικά στρατευμένη, ικανή να συνδράμει στους αγώνες της εργατικής τάξης. Συνεπώς τα έργα του μοντερνισμού που εξ ορισμού ήταν αποφορτισμένα από ιστορικό περιεχόμενο και μακριά από την πραγματικότητα αντιμετωπίζονταν από το Δημήτρη Γληνό ως «λιποταξία σε καιρό πολέμου». Για εκείνον «το κέντρο της κοινωνικής πραγματικότητας ήταν η πάλη ανάμεσα στην αστική τάξη και το προλεταριάτο (...) Οι φορμαλιστικές τεχνοτροπίες

μηδένιζαν το περιεχόμενο για να αντικειμενοποιηθεί μια υποκειμενική αντίληψη της φόρμας» (Κωτίδης 1993, 25). Σύμφωνα με τη θεώρησή του, λοιπόν, το περιεχόμενο έπρεπε να υπηρετείται από τη φόρμα και να καθορίζεται από τις ανάγκες της εργατικής τάξης και του ταξικού αγώνα. Μερικοί από τους καλλιτέχνες που επηρεάστηκαν από τις ιδέες αυτές και τη δράση του ΚΚΕ και στράφηκαν σε μια τέχνη ρεαλιστική ήταν ο Μέμος Μακρής, ο Βάλιας Σεμερτζίδης, η Βάσω Κατράκη, ο Τάσος, ο Χρίστος Δαγκλής, κ.ά. (Ματθιόπουλος 2003, 433).

Απέναντι σε αυτή τη σταλινική-ζντανοφική στρέβλωση της μαρξιστικής προσέγγισης που αποκήρυττε όλη την καλλιτεχνική πρωτοπορία στο όνομα δήθεν της κοινωνικής πάλης, βρισκόταν ο αστικής καταγωγής και παιδείας μαρξιστής θεωρητικός και καλλιτέχνης Νίκος Καλαμάρης – ο διεθνώς καταξιωμένος Nicolas Calas – που την εποχή εκείνη υπέγραφε με τα ψευδώνυμα Νικήτας Ράντος ή Μανόλης Σπιέρος (Βάσος 2008, 113). Ο Νίκος Καλαμάρης θεωρούσε πως η μαρξιστική τέχνη δεν μπορούσε να παίρνει τη μορφή που θα άρεσε στους εργάτες, οι οποίοι, όπως διαπίστωνε, είχαν χαμηλό μορφωτικό επίπεδο και ως εκ τούτου θα αρκούσαν σε εύληπτες εικόνες. Ήταν ρητά τοποθετημένος εναντίον του ρεαλισμού και πολύ χαρακτηριστικά επεσήμαινε: *«Ο ρεαλισμός, ο νατουραλισμός, που αποτελούν αντιγραφή της ζωής, είναι ευνόητοι (...) αλλά δε σημαίνει πως αυτό είναι τέχνη (...) Ο ρεαλισμός καταστρέφει το σύμβολο, την καλλιτεχνική εξιδανίκευση, τη φυγή. Δίχως δυνατό συμβολισμό λείπει το καλλιτεχνικό στοιχείο. Τουναντίον, πάρα πολύ ενδιαφέρουν παρουσιάζουν ορισμένες καλλιτεχνικές προσπάθειες των εξπρεσιονιστών και υπερρεαλιστών»* (Κωτίδης 1993, 27). Οι πρωτοποριακές του ιδέες είχαν όμως μικρή απήχηση στην ελληνική πνευματική ζωή ως το 1938, που σε ηλικία 31 ετών εγκατέλειψε τη χώρα.

Παράλληλα με τις ανωτέρω τάσεις επιβίωνε στην Ελλάδα ο ακαδημαϊσμός, ο οποίος τροφοδοτούνταν από τους φιλοβασιλικούς κύκλους, τους πολιτικούς των δεξιών κομμάτων, του Λαϊκού Κόμματος του Παναγή Τσαλδάρη κ.ά. (Ματθιόπουλος 2003, 422, Χριστοφόγλου 2000, 91). Οι εκπρόσωποι των παρατάξεων αυτών που εμπλέκονταν σε θέματα τέχνης και πολιτισμού δεν ακολουθούσαν ένα συγκεκριμένο πολιτιστικό πρόγραμμα, αλλά κινούνταν με γνώμονα το προσωπικό τους γούστο. Επικεντρώνονταν κυρίως σε παραστατικές και διακοσμητικές παραστάσεις του ορατού κόσμου, συντηρώντας τον ακαδημαϊσμό και καταστέλλοντας κάθε νεωτεριστική τάση. Παράλληλα διαμόρφωναν την καλλιτεχνική πραγματικότητα είτε διορίζοντας σε καίριες θέσεις συντηρητικούς και φιλικά προσκείμενους προς τις

παρατάξεις τους καλλιτέχνες είτε παρεμβαίνοντας σε δημόσιες αναθέσεις καλλιτεχνικών έργων και απονομές βραβείων. Το 1915 ο Παναγής Τσαλδάρης διόρισε καθηγητή στη Σχολή Καλών Τεχνών τον Επαμεινώνδα Θωμόπολο, έναν συντηρητικό ζωγράφο που κινούνταν στο πλαίσιο του υπαιθριστικού ιμπρεσιονισμού (Κωτίδης 1993, 23) και το 1930 ο ίδιος καλλιτέχνης εξελέγη πρόεδρος της Ακαδημίας Αθηνών, πιστοποιώντας τις συντηρητικές τάσεις των ακαδημαϊκών (εικ. 7) (Ματθιόπουλος 2003, 424). Το 1928 οι συντηρητικοί καθηγητές της Σχολής Καλών Τεχνών εξέλεξαν σε θέση καθηγητή το Δημήτριο Μπισκίνη, έναν ιμπρεσιονιστή – συμβολιστή ζωγράφο ακαδημαϊκών τάσεων και στη θέση του Νικόλαου Λύτρα, που πέθανε, τον ιμπρεσιονιστή ζωγράφο προερχόμενο από το περιβάλλον της Ακαδημίας του Μονάχου, Ουμβέρτο Αργυρό (Ματθιόπουλος 1992, 404).

Η ΑΣΚΤ είχε αποκτήσει έναν εντελώς ιδιότυπο ρόλο, γιατί πέρα από την εκπαιδευτική της λειτουργία είχε αναδειχθεί σε ένα δημόσιο φορέα που παρείχε στους καλλιτέχνες, λόγω της οικονομικής τους ένδειας, κοινωνική καταξίωση και οικονομική εξασφάλιση. Η αδυναμία της ελεύθερης καλλιτεχνικής δραστηριότητας να αποφέρει κέρδη είχε καταστήσει τις θέσεις της Σχολής πολυπόθητες. Ως εκ τούτου οι επιλογές των εκάστοτε προσώπων που διηύθυναν ή δίδασκαν στη Σχολή ήταν πολύ καθοριστικές, αφού διαμόρφωναν την καλλιτεχνική ζωή της χώρας (Ματθιόπουλος 1996, 84). Η παρουσία συντηρητικών καθηγητών σε συνδυασμό με τις προτιμήσεις των μεγαλοαστών υποστηρικτών της μοναρχίας, που αποτελούσαν σημαντικό παράγοντα των καλλιτεχνικών αγορών, σε προσωπογραφίες και έργα παραστατικά κρατούσαν καθηλωμένη την καλλιτεχνική δημιουργία (Κωτίδης 1993, 23-24).

Το τέλος της μεσοπολεμικής περιόδου ορίστηκε με την είσοδο της Ελλάδας στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, το 1940. Όλες οι υφιστάμενες ομάδες, όπως και κάθε δημόσιο καλλιτεχνικό ιδεολογικό πλαίσιο διαλύθηκαν μπροστά στη δίνη του πολέμου και της Κατοχής (1941-1944), κατά την οποία ξεπήδησαν νέες τάσεις με κύριο χαρακτηριστικό τη στράτευση ενάντια στον κατακτητή (Ματθιόπουλος 1999, 163). Μέσα από τα βιώματα του πολέμου και του Εμφυλίου (1946-1949) που ακολούθησε συντελέστηκε βαθμιαία μετατόπιση των καλλιτεχνών προς την υποκειμενική αντίληψη του εικαστικού γεγονότος. Το κυρίαρχο αίτημα για μια τέχνη με εθνική ταυτότητα και ιθαγένεια δεν εξέφραζε πια τόσο έντονα τους έλληνες καλλιτέχνες, οι οποίοι επιχειρούσαν μια συνολικότερη στροφή προς την Ευρώπη, ακολουθώντας άλλωστε και τις προθέσεις των μετεμφυλιακών κυβερνήσεων για ολοκληρωτική στροφή προς το δυτικό τρόπο ανάπτυξης (Σαρακατσιάνου 2008, 223,

Δασκαλοθανάσης 2015, 133). Το ρεύμα του μοντερνισμού που συνειδητά είχε αποφύγει τα εθνοκεντρικά ιδεολογήματα κέρδιζε σταδιακά προβάδισμα έναντι του ρεύματος της «παράδοσης», καθώς όπως χαρακτηριστικά επεσήμανε ο Νάνος Βαλαωρίτης (1997, 204) η μερίδα της «Γενιάς του '30» που είχε ενστερνιστεί τον ελληνοκεντρισμό *«υπήρξε επιγονική και τοπική, χωρίς σημασία στον ευρωπαϊκό χώρο»*.

Με την εμφάνιση αφηρημένων έργων στις αρχές της δεκαετίας του 1950 τονίστηκε ακόμη περισσότερο η ανάγκη για σταδιακή απομάκρυνση από την ιδέα του τοπικισμού και άνοιξε ο δρόμος προς τον υποκειμενισμό. Οι ζωγράφοι άρχισαν να εκδηλώνουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον για θέματα τεχνικής, διαδικασίας παραγωγής ενός έργου, υλικών και λιγότερο απέναντι στο θέμα καθαυτό, επιδιώκοντας να στρέψουν και το ενδιαφέρον του θεατή κατ' επέκταση από το περιεχόμενο στα ίδια τα εκφραστικά μέσα.

Η αφαίρεση, η οποία βέβαια βρήκε υποτυπώδες υπόβαθρο στο μεσοπολεμικό καλλιτεχνικό έδαφος της Ελλάδας, εκφράστηκε από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 στο έργο ταυτόχρονα δύο γενιών ελλήνων καλλιτεχνών. Οι Αλέκος Κοντόπουλος, Γιάννης Σπυρόπουλος, Τάκης Μάρθας, Δημήτρης Κεντάκας, Χρήστος Λεφάκης και Γιάννης Μαλτέζος ήταν συνομήλικοι των ελληνοκεντρικών της «Γενιάς του '30», ενώ οι Κοσμάς Ξενάκης, Νίκος Σαχίνης, Γιάννης Γαΐτης, Νίκος Κεσσαλνής, Βλάσσης Κανιάρης, Στάθης Λογοθέτης, Γιάννης Χαΐνης, Κώστας Τσόκλης, νεότεροι παρουσιάστηκαν στην πρώτη μεταπολεμική δεκαπενταετία (Κωτίδης 2000, 407). Ωστόσο τόσο ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός όσο και οι γεωμετρικής κατεύθυνσης αφηρημένες τάσεις που επιχειρήθηκαν από τους καλλιτέχνες αυτούς, δεν είχαν την αφετηρία τους σε παλιότερες προσπάθειες, όπως συνέβη στο εξωτερικό, αφού τα ρεύματα του μοντερνισμού, όπως υιοθετήθηκαν και διαμορφώθηκαν στο πλαίσιο της ελληνικής πραγματικότητας, δεν μπορούσαν να αποτελέσουν τη βάση για την ανάπτυξη της αφηρημένης ζωγραφικής μεταπολεμικά.

2. 1948 – 1955: Χρόνια αναζήτησης

Το παρόν κεφάλαιο παρουσιάζει τις αρχές της αφηρημένης ζωγραφικής στην Ελλάδα, ξεκινώντας από το 1948 που πραγματοποιήθηκε η πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνιος Έκθεση και καταλήγει στο 1955, έτος που σταδιακά πύκνωνε η εκθεσιακή δραστηριότητα και εκδόθηκαν δύο πολύ σημαντικά εικαστικά περιοδικά ο «Ζυγός» και η «Επιθεώρηση Τέχνης». Το κεφάλαιο διαρθρώνεται σε έξι υποκεφάλαια, προκειμένου να προσεγγίσει τις ποικίλες και διαφορετικές συνιστώσες, δράσεις και συνθήκες των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων που επηρέασαν την υποδοχή και αφομοίωση της αφαίρεσης στη χώρα.

Στο πρώτο υποκεφάλαιο αναλύεται η πολιτική και οικονομική κατάσταση της εποχής, καθώς είχε μεγάλη επίδραση σε όλες τις κοινωνικές δραστηριότητες, συμπεριλαμβανομένων και των εικαστικών, εξαιτίας αφενός της οικονομικής δυσπραγίας που επικρατούσε και αφετέρου των ιδιαίτερων και ευαίσθητων ισορροπιών και συσχετίσεων που είχαν διαμορφωθεί στο πλαίσιο του ψυχροπολεμικού κλίματος μεταπολεμικά. Το δεύτερο υποκεφάλαιο περιγράφει συνοπτικά τους βασικούς φορείς που κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1950 παρήγαγαν ή παρουσίαζαν ζωγραφικά έργα. Εξετάζεται η στάση που κρατούσαν απέναντι σε θέματα ανανέωσης των παραδεδομένων εικαστικών αντιλήψεων, όπως επίσης και οι αφορμές που προσέφεραν και οι προβληματισμοί που έθεταν για τη γνωριμία και την εξοικείωση του ελληνικού κοινού και των ελλήνων καλλιτεχνών με την αφαίρεση.

Τα επόμενα τρία υποκεφάλαια αναφέρονται στις πρώτες ατομικές εκθέσεις που διοργανώθηκαν σε γκαλερί, καθώς και στις δύο πρώτες μεταπολεμικές Πανελλήνιες Εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν το 1948 και το 1952. Παρατίθενται περιπτώσεις καλλιτεχνών που στο πλαίσιο των ατομικών τους εκθέσεων, επιχείρησαν κάποια δειλά ανοίγματα προς την ανεικονική έκφραση και ταυτόχρονα παρουσιάζεται η υποδοχή των έργων αυτών από τους ανθρώπους της ελληνικής διανοήσης. Στη συνέχεια, εξετάζονται οι τάσεις που επικράτησαν στις Πανελληνίους Εκθέσεις, το χώρο που κατέλαβε η αφαίρεση σε αυτό τον κρατικό θεσμό, τις αντιδράσεις που προκάλεσε και τα περιθώρια επικράτησής της. Στο τελευταίο υποκεφάλαιο συνοψίζονται οι διαπιστώσεις που αφορούν στην παρουσία της αφηρημένης ζωγραφικής στις γκαλερί και τις Πανελληνίους Έκθέσεις κατά την

εξεταζόμενη περίοδο, τη θέση της στην ελληνική εικαστική πραγματικότητα και τους πιθανούς λόγους που όρισαν τη θέση αυτή.

A. Η επίδραση των οικονομικών και κοινωνικών εξελίξεων στον τομέα των εικαστικών τεχνών

«Με την ευθύνην του Κυβερνήτου διακηρύττω, και επιθυμώ να γίνη κοινή συνείδησις, ότι χωρίς την Εθνικήν μας Ένωσιν, τα υπέρτατα συμφέροντα του Έθνους και του Λαού μας διατρέχουν τον έσχατον κίνδυνον. Μόνον η Εθνική Ένωσις σώζει. Αλλά, ευτυχώς, δεν υπάρχει κανείς λόγος ανησυχίας. Ολοι αι δυνάμεις, αι οποίαι συνεργάζονται εις την Κυβέρνησιν, έχουν αποδείξει, ότι κατέχονται από την πίστην της Εθνικής Ενώσεως. Και διά τούτο θα διαρκέση. Και όπως εθαυματούργησε μέχρι τούδε, θα θαυματουργήση και εις το μέλλον» (Παπανδρέου (χ.χ), 22).

Αθήνα, 18 Οκτωβρίου 1944. Η αισιοδοξία στο λόγο απελευθέρωσης του Γεωργίου Παπανδρέου, πρωθυπουργού, τότε, της κυβέρνησης Εθνικής Ενότητας, στην οποία συμμετείχαν εκπρόσωποι τόσο του πολιτικού κόσμου όσο και των αντιστασιακών οργανώσεων, επρόκειτο σύντομα να διαψευσθεί και μάλιστα με τον πλέον τραγικό τρόπο. Τον Δεκέμβριο του 1944, λίγες μόλις εβδομάδες μετά την αποχώρηση των κατοχικών δυνάμεων, η μάχη των Αθηνών θα καθόριζε, σε μεγάλο βαθμό, το μεταπολεμικό καθεστώς της χώρας. Η συνθήκη της Βάρκιζας, προορισμένη να αμβλύνει τα εκατέρωθεν πάθη και να θέσει οριστικό τέλος στη διαμάχη, θα παρέμενε νεκρό γράμμα. Η αδυναμία των δύο πλευρών να προχωρήσουν στην εφαρμογή των συμφωνηθέντων δεν κατέστησε εφικτή την αποκατάσταση της πολιτικής ομαλότητας, ενώ η απόφαση του ΚΚΕ να απόσχει από τις εκλογές τις 31^{ης} Μαρτίου 1946 και η έντονη διαμάχη γύρω από το πολιτειακό ζήτημα δεν εμπόδισαν μια νέα προσφυγή στα όπλα. Πράγματι, τον Σεπτέμβριο του 1946, η χώρα θα αιματοκυλούσε σε ένα τριετή, αυτή τη φορά, εμφύλιο πόλεμο (Νικολακόπουλος 2010, 43-50).

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, η Ελλάδα θα καθίστατο το πρώτο πεδίο ένοπλης αντιπαράθεσης της ψυχροπολεμικής Ευρώπης, στο οποίο θα βρίσκονταν αντιμέτωποι δύο κόσμοι με διαφορετική ιδεολογία και αντίθετο διεθνή προσανατολισμό: από τη μια πλευρά, το ΚΚΕ και το ΕΑΜ απέβλεπαν στην επικράτηση του κομμουνιστικού καθεστώτος και την ένταξη της χώρας στη σοβιετική σφαίρα επιρροής. Από την άλλη, τα κυβερνητικά στρατεύματα

αγωνίζονταν για τη διατήρηση της Ελλάδας στο δυτικό κόσμο. Αναμφίβολα, στην τελική έκβαση μιας ούτως ή άλλως αμφίρροπης διαμάχης καθοριστικό ρόλο διαδραμάτισε η ενεργός παρέμβαση του ξένου παράγοντα. Πράγματι, η επικράτηση των κυβερνητικών δυνάμεων θα ήταν ενδεχομένως αδύνατη δίχως την αμέριστη οικονομική και στρατιωτική συνδρομή της Βρετανίας, σε πρώτη φάση, και των ΗΠΑ, από τον Μάρτιο του 1947. Στον αντίποδα, η ενίσχυση του Δημοκρατικού Στρατού από τις χώρες του ανατολικού συνασπισμού, αν και σημαντική, δεν αρκούσε για να γείρει την πλάστιγγα υπέρ του κομμουνιστικού στρατοπέδου (Μαραντζίδης 2010).

Η οικονομική κατάσταση της χώρας ύστερα από μια δεκαετία αιματηρών συγκρούσεων ήταν τραγική. Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες χώρες της Δυτικής Ευρώπης, η Ελλάδα δεν αξιοποίησε τη βοήθεια του σχεδίου Μάρσαλ για την οικονομική της ανάκαμψη, αλλά, μοιραία, για την εξυπηρέτηση των άμεσων στρατιωτικών της αναγκών. Παράλληλα, το ιδιαίτερα ρευστό πολιτικό σκηνικό που διαμορφώθηκε μετά τις εκλογές της 5^{ης} Μαρτίου 1950 –έξι κυβερνητικές αλλαγές σε διάστημα δεκαοκτώ μηνών– αλλά και το πρόβλημα ασφάλειας που αντιμετώπιζε η χώρα στο μεταίχμιο δύο δεκαετιών, απόρροια των τεταμένων σχέσεων των Αθηνών με τους βόρειους γείτονές της, δεν συνέβαλαν στη βελτίωση του γενικότερου κλίματος στο εσωτερικό της χώρας (Σβολόπουλος 2002, 44-51).

Η οικονομική ανάκαμψη της χώρας δεν ήλθε παρά μόνο μετά την άνοδο του Αλέξανδρου Παπάγου στην εξουσία. Αιχμή του δόρατος της πολιτικής της νέας κυβέρνησης αποτέλεσε αναμφίβολα η νομισματική μεταρρύθμιση του 1953, η οποία, σε συνδυασμό με τη λήψη σειράς συνοδευτικών μέτρων και κρατικών παρεμβάσεων, έθεσε τις βάσεις για τη ραγδαία οικονομική ανάπτυξη των επόμενων δεκαετιών (Καζάκος 2000α, 227). Γεγονός που αποκατέστησε την εμπιστοσύνη του λαού προς τη δραχμή, συντελώντας έτσι στη σταδιακή αύξηση των αποταμιεύσεων. Ήδη, η ένταξη της Ελλάδας στους κόλπους της Ατλαντικής Συμμαχίας, στις αρχές του 1952, είχε, σε μεγάλο βαθμό, ανακουφίσει τις ανησυχίες της πολιτικής ηγεσίας από μια ενδεχόμενη έξωθεν απειλή, δημιουργώντας παράλληλα υψηλές προσδοκίες για τις προοπτικές ανάκαμψης της ελληνικής οικονομίας (Στεφανίδης 1999, 88).

Έτσι η Ελλάδα βρέθηκε εξ αρχής να συμμετέχει στις διεργασίες της δυτικής και ειδικότερα της δυτικοευρωπαϊκής συνεργασίας και ολοκλήρωσης, συνδεόμενη εκ των πραγμάτων με τη δυτική οικονομία. Από τη στιγμή που το ξένο κεφάλαιο εισέρεε στη χώρα, αυτομάτως διεύρυνε το ρόλο του στην ελληνική οικονομία.

Σε αυτό το θολό πλαίσιο, οι εικαστικές τέχνες δεν μπορούσαν να διεκδικήσουν κάποιο σημαντικό ρόλο, καθώς στο χώρο αυτό δεν είχαν προηγηθεί βαθύτερες διεισδύσεις στο νόημα του σύγχρονου πολιτισμού και της σχέσης του με την τέχνη. Έτσι, η ελληνική τέχνη βρέθηκε περισσότερο παρά ποτέ μετέωρη στις σύγχρονες εξελίξεις (Στρούζα 1989, 29). Παράλληλα, η διαρκής κυβερνητική αστάθεια – κατά την εξεταζόμενη περίοδο ορκίστηκαν δεκαεννέα διαφορετικοί υπουργοί Παιδείας και Θρησκευμάτων, που στην πλειονότητά τους δε θήτευαν περισσότερο από μερικούς μήνες και ορισμένοι μόνο λίγες εβδομάδες (Ματθιόπουλος 2009, 209) – δεν επέτρεπε την άσκηση καμιάς πολιτικής με στοιχειώδη σχεδιασμό στον τομέα των εικαστικών τεχνών.

Η κρατική υποστήριξη υπήρξε τελείως υποτονική και συχνά ούτε καν στο επίπεδο της γραφειοκρατικής διεκπεραίωσης. Η αραιή και ασυντόνιστη παρουσίαση της Ελλάδας σε εκθέσεις στο εξωτερικό, στο Κάιρο και τη Στοκχόλμη το 1947 και μόνο μια φορά, το 1950, στην Biennale της Βενετίας, ήταν αποτέλεσμα αυτής της οικονομικής και οργανωτικής ανεπάρκειας. Αυτές οι πολιτικές εξελίξεις και οι βαθύτατες αλλαγές στην κοινωνική ζωή ενεργοποιούσαν ιδεολογικές και αισθητικές συγκρούσεις, με χαρακτηριστική περίπτωση την Biennale της Βενετίας, όπου ανάμεσα σε πέντε ζωγράφους, ένα χαράκτη και ένα γλύπτη, ο πιο προχωρημένος μοντερνιστής ήταν ο Γιώργος Μπουζιάνης, ενώ οι υπόλοιπες συμμετοχές προέρχονταν από τη φιλοακαδημαϊκή τάση και το περιβάλλον της «παράδοσης» με έντονες αναφορές στην κλασική και βυζαντινή τέχνη (Κωτίδης 2011, 89).

Παρά την ελλειμματική κρατική και γενικότερη κοινωνική υποστήριξη, η καλλιτεχνική κοινότητα πάσχιζε να ορθοποδήσει στην κατακερματισμένη μεταπολεμική Αθήνα. Η κακή κατάσταση του εισαγωγικού εμπορίου προκαλούσε πρόβλημα ακόμη και στην προμήθεια χρωμάτων και άλλων υλικών ζωγραφικής, ενώ πολλοί από τους καλλιτέχνες αντιμετώπιζαν βασικό πρόβλημα επιβίωσης (Ματθιόπουλος 2009, 214). Ο Οδυσσέας Ελύτης, επιστρέφοντας από το Παρίσι, το φθινόπωρο του 1951, σημείωνε: *«Η πραγματικότητα που βρήκα ξεπερνά και την τερατωδέστερη φαντασία. Φτώχεια αφάνταστη, πίκρα και μοχθηρία των ανθρώπων, πνευματικό χάος, ανυπαρξία γούστου, είναι οι μετριοπαθέστερες εκφράσεις»* (Νικορέτζος 2006, 93). Η κατάσταση επιβαρυνόταν ακόμη περισσότερο από την ανυπαρξία αγοραστικής κίνησης στο καλλιτεχνικό εμπόριο. Η αστική τάξη που προπολεμικά αποτελούσε τον κύριο παράγοντα απορρόφησης του καλλιτεχνικού

έργου, είχε πια αποδιαρθρωθεί αν όχι ολοσχερώς καταστραφεί, με αποτέλεσμα την πλήρη υποβάθμιση της αγοραστικής δραστηριότητας (Σκαλτσά 1989, 23).

B. Φορείς εικαστικής δράσης

Παράλληλα συντελούνταν σημαντικές αλλαγές στην ΑΣΚΤ. Την άνοιξη του 1947, ο Κωνσταντίνος Παρθένος υπέβαλε την παραίτησή του από την έδρα του στη Σχολή, ενώ το Μάρτιο του ίδιου χρόνου πέθανε ο καθηγητής του προκαταρκτικού έτους Δημήτριος Μπισκίνης. Στις εκλογές καθηγητών για τις δύο έδρες που προκηρύχθηκαν αμέσως, εκλέχθηκαν οι ζωγράφοι Ανδρέας Γεωργιάδης και Γιάννης Μόραλης, ενώ το 1953 εκλέχθηκε και ο γλύπτης Γιάννης Παππάς σε μια δεύτερη έδρα εργαστηρίου γλυπτικής που δημιουργήθηκε ειδικά για αυτόν (Δασκαλοθανάσης 2004, 30). Η εκλογή του Γιάννη Μόραλη και του Ανδρέα Γεωργιάδη και πολύ περισσότερο του Γιάννη Παππά, λίγα χρόνια αργότερα, κρίνεται από το Μανόλη Χατζηδάκη (1953, 5) ως «*μήνυμα ευφροσύνης για τη διάθεση ανανέωσης στη σχολή που τα τελευταία χρόνια κυριαρχούσαν όλα τα στοιχεία του ακαδημαϊσμού*». Ωστόσο, παρά τα ισχνά σημάδια ανανέωσης, στην πραγματικότητα εξασφαλίστηκε η μακροπρόθεσμη επικράτηση των παραστατικών τάσεων στη σχολή. Εξάλλου, οι βασικοί εκπρόσωποι της «Γενιάς του '30» – Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Νίκος Νικολάου, Γιάννης Τσαρούχης, Γιάννης Μόραλης – που ασκούσαν μεγάλη επιρροή στους νεότερους, όταν μετά το τέλος του Εμφυλίου επικέντρωσαν το ενδιαφέρον τους περισσότερο σε εικαστικές και λιγότερο σε ιδεολογικές παραμέτρους, κράτησαν την ανθρώπινη φιγούρα ως θεματική δεσπίζουσα στο έργο τους και παρήγαγαν ένα ανεξάντλητο ρεπερτόριο παραστατικών μοτίβων (Κωτίδης 2011, 46). Άλλωστε, οι περιπτώσεις αφηρημένης τέχνης στην προπολεμική Ελλάδα, όπως έχει ήδη αναφερθεί, υπήρξαν λιγοστές, αποσπασματικές και σχεδόν στιγμιαίες σε εκείνη την περίοδο.

Σε επιστολή των Θεοδώρου Βασιλείου, Ευστράτιου Τζανεττή και Ευάγγελου Μαρκαντώνη που δημοσιεύτηκε στο Βήμα το 1974, σημειωνόταν χαρακτηριστικά: «*Η αφηρημένη τέχνη ενεφανίσθη διά πρώτην φοράν εις την Ελλάδα το 1932 με το έργον “Ανάτασις” του γλύπτου – καθηγητού της Ανωτάτης Σχολής Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π. κ. Λάζαρου Λαμέρα που εξετέθη εις την έκθεσιν σπουδαστών της Α.Σ.Κ.Τ.*» (Ιωαννίδης 2008, 47). Τα επόμενα αφηρημένα έργα που ακολούθησαν μεταπολεμικά ήταν το 1946 και το 1948. Κάποια ανοίγματα προς την αφαίρεση επιχείρησαν και

εκπρόσωποι της «Γενιάς του '30», που, όμως, όπως επισημαίνει η Ελένη Βακαλό, παραθέτοντας συγκεκριμένα παραδείγματα, δεν έχαιραν μεγάλης προσοχής από το κοινό. Ο υπερρεαλισμός του Γεράσιμου Στέρη, τα διακοσμητικά πανό που παρουσίασε ο Άγγελος Σπαχής το 1933 στο χορό της Λέσχης Καλλιτεχνών, οι πινακές ζωγραφικής που εξέθεσε ο Νίκος Χατζηκυριάκος – Γκίκας βασισμένοι σε αρχιτεκτονικά θέματα στο Παρίσι το 1934 και τα αφηρημένα σκηνικά του Γιώργου Βακαλό, δε βρήκαν συνέχεια (Βακαλό 1981, 32).

Έτσι, όταν μεταπολεμικά ανέκυψε και πάλι το αίτημα της αφαίρεσης, οι καλλιτέχνες που τελικά αναμείχθηκαν σε αυτή, εκφράστηκαν χωρίς στηρίγματα σε εγχώρια προηγούμενα. Γενικότερα, όμως, κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια τα πράγματα στον εικαστικό χώρο ήταν θολά και μετέωρα και όπως, μάλλον εύστοχα, παρατηρούσε ο Αλέξανδρος Ξύδης (1976, 224) *«στην ελληνική τέχνη δε φανεωνόταν καμία επικρατέστερη τάση, καμία σχολή για να κατευθύνει τους νεότερους είτε θετικά, στη διαμόρφωση της τέχνης τους, είτε αρνητικά, για να τους προκαλέσει έντονες αμφισβητήσεις που κι αυτές θα μπορούσαν να αποβούν διαμορφωτικές»*.

Η ανάγκη δραστηριοποίησης και αυτοπροσδιορισμού των ελλήνων καλλιτεχνών μετά τη λήξη του Εμφυλίου μέσα σε αυτό το αδιευκρίνιστο πλαίσιο, εκφράστηκε με την ίδρυση νέων καλλιτεχνικών ομάδων που ως κάποιο βαθμό δήλωναν, αν και με πολύ ασαφή κριτήρια, τις ιδεολογικές διεργασίες που συντελούνταν μετά τον πόλεμο (Ευαγγελίδης 1949, 1). Μέσα σε λιγότερο από ένα χρόνο (1949 – 1950) σχηματίστηκαν οι ομάδες «Αρμός» και «Στάθμη». Στην πρώτη ομάδα είχε συσπειρωθεί ο κύριος κορμός των φιλελεύθερων καλλιτεχνών που ιδεολογικά ακολουθούσαν τη γραμμή των Κωνσταντίνου Τσάτσου και Μαρίνου Καλλιγά, που υποστήριζαν μια ελληνικότητα βασισμένη στις διαχρονικές αισθητικές – πλαστικές αξίες της ελληνικής τέχνης και ταυτόχρονα εμπλουτισμένη με νεωτεριστικά στοιχεία από τη νεωτερική δυτικοευρωπαϊκή τέχνη. Ενδεικτικά, το 1950 ο Μαρίνος Καλλιγάς (1950, 3) έγραφε για το Γιάννη Τσαρούχη: *«είναι ο ελληνικότερος όλων των συναδέλφων του. Εκφράζεται με μέσα και με ύφος που κατάγονται από την αρχαία ελληνική ζωγραφική και που συνεχίστηκαν στη βυζαντινή κατόπιν»*. Παρόμοιος είναι ο σχολιασμός του με έμφαση στα στοιχεία ελληνικότητας και για την τελευταία έκθεση που πραγματοποίησαν ως ομάδα οι καλλιτέχνες του «Αρμού», το 1953, λίγο πριν τη διάλυσή τους (Ματθιόπουλος 1999, 165), *«(...) Μια έκθεση με τόσο κατασταλαγμένο το ελληνικό στοιχείο (...) Θα διαπιστώσει κανείς παντού μια βαθύτερη αναζήτηση της ελληνικής έκφρασης (...)»* (Καλλιγάς 1953, 3).

Στη «Στάθμη», από την άλλη, συμμετείχαν καλλιτέχνες που εκφράζονταν κυρίως με την παραμόρφωση της εικόνας και την κυριαρχία του χρώματος, κρατώντας μια ανθρωποκεντρική, ρεαλιστική και κοινωνικά ευαίσθητη ματιά (Κωτίδης 2011, 38). Μιλούσαν, μάλιστα, για νεορεαλισμό, θέτοντας *«στις αισθητικές τους αρχές ως αρχή και τέλος τον άνθρωπο (...) και πιο συγκεκριμένα τον άνθρωπο στον αγώνα της ζωής του»* (Βακαλό 1951, 2).

Σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες ομάδες που παρέλειπαν παντελώς να αναφερθούν στο θεωρητικό τους υπόβαθρο, οι «Ακραίοι», με επικεφαλής τον Αλέκο Κοντόπουλο, που ιδρύθηκαν το Νοέμβριο του 1949, εξέδωσαν μανιφέστο στο οποίο εξέφραζαν τη διάθεσή τους να ενισχύσουν και να διαδώσουν την πνευματική νεότητα της παγκόσμιας σύγχρονης αυθεντικής τέχνης, δίχως επιφυλάξεις και δίχως επικρίσεις. Οι Καίτη Αντύπα, Γιάννης Γαϊτής, Δημήτρης Χυτήρης, Γιάννης Μαλτέζος, Ουρανία Ραγκαβή και ο γλύπτης Λάζαρος Λαμέρας, που αποτελούσαν τη βραχύβια αυτή ομάδα, τάσσονταν ανεπιφύλακτα υπέρ της ευρωπαϊκής πρωτοποριακής τέχνης, παραμερίζοντας την ελληνική παράδοση και παρακάμπτοντας τον ελληνοκεντρισμό. Προωθούσαν τις ανεικονικές τάσεις της σύγχρονης τέχνης, υποστηρίζοντας πως *«η παραμόρφωση δεν είναι τίποτα άλλο παρά η έκφραση της πάλης του σύγχρονου καλλιτέχνη που θέλει να δημιουργήσει χωρίς τη βοήθεια ενός εξωτερικού και αντικειμενικού δεδομένου»* (Κοντόπουλος 1949, 349-350). Ο Αλέκος Κοντόπουλος, που μόλις είχε επιστρέψει από το Παρίσι, επηρεασμένος από τα δοκίμια του André Breton και τις ιδέες του Wassily Kandinsky (Ματθιόπουλος 2009, 231), αρνούνταν το ρεαλισμό και την υλική πραγματικότητα, θεωρώντας πως ο καλλιτέχνης *«μπορεί να παίζει με όλες τις δυνατές φόρμες της δημιουργίας και να εργαστεί με το δυναμισμό όλων των σχημάτων του σύμπαντος, είτε με τα εκφραστικά μέσα του ονείρου είτε με μια δόση ειρωνικής περιφρόνησης προς τα δημιουργήματα αυτού του κόσμου (...) σπάζοντας το αδιαπέραστο διάφραγμα μεταξύ της πραγματικότητας της λογικής και του κόσμου του ονείρου»* (1949, 349-350).

Κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, είχαν έντονη παρουσία στην εικαστική πραγματικότητα τα ξένα ινστιτούτα, κυρίως το Γαλλικό Ινστιτούτο και το Βρετανικό Συμβούλιο με τη διοργάνωση εκθέσεων (Σκαλτσά 1989, 23). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Μάρτιο του 1951, η οργάνωση μιας μεγάλης έκθεσης 37 γλυπτών σε χαλκό και πέτρα και 67 σχεδίων του Henry Moore, από το Βρετανικό Συμβούλιο σε συνεργασία με τον Άγγελο Προκοπίου (Σπητέρης 1979α, 205) (εικ. 8). Ήταν η πρώτη φορά που το αθηναϊκό κοινό, αλλά και η πλειονότητα των

καλλιτεχνών έρχονταν σε επαφή με μια σειρά έργων αφηρημένης τέχνης υψηλού επιπέδου. *«Δεν έχουμε συχνά την ευκαιρία εδώ να βλέπουμε αυτούσια έργα της δυτικής Ευρώπης και η έκθεση του Μουρ, μας φέρει σε άμεση επαφή με τις πρωτοποριακές αναζητήσεις ενός δημιουργικού καλλιτέχνη, που έχει κερδίσει πια την παγκόσμια αναγνώριση»* (Χατζηδάκης 1951, 1).

Αν και η έκθεση αυτή δεν είχε άμεση απήχηση στην εγχώρια γλυπτική (Σπητέρης 1979α, 205), είναι ωστόσο μια σημαντική αφορμή για να εξεταστούν σε αυτή την πρώιμη φάση οι πρώτες αντιδράσεις που προκάλεσαν στους ανθρώπους της ελληνικής διάνοησης τα έργα ενός καλλιτέχνη, που άγγιζε σχεδόν την αφαίρεση, δεδομένης της επιρροής που οι τεχνοκριτικοί μπορούσαν να ασκήσουν στο ελληνικό κοινό: *«Η ευθύνη του κριτικού πρέπει να είναι οδηγός και όχι ουραγός, στα αισθήματα της εποχής του»* (Προκοπίου 1950).

Ο Άγγελος Προκοπίου, συνδιοργανωτής της έκθεσης, μέσα από την ένθερμη προσφώνηση που επεφύλασσε προς τον Henry Moore, στο πλαίσιο της ομιλίας του στην αίθουσα του «Παρνασσού», άφηγε να διαφανούν οι βασικές του απόψεις σχετικά με την αφαίρεση: *«Από τη νησιώτικη πατρίδα σου μας φέρνεις ένα δυνατό θαλασσινό αέρα που έρχεται (...) να αποκαλύψει στα μάτια μας τα προϊστορικά πετρώματα της πλαστικής μας, τις λείες και απλοποιημένες πέτρες της προμινωικής και κυκλαδικής γλυπτικής, από όπου ξεπήδησε η δωρική και η ιωνική τέχνη των αρχαϊκών χρόνων. Μας θυμίζεις την καταγωγή της τέχνης μας (...)»* (1951, 129). Επικαλούμενος την αφαιρετικότητα της μυκηναϊκής και κυκλαδικής τέχνης, επισήμανε τον οικουμενικό και υπερτοπικό χαρακτήρα της ελληνικής τέχνης, καθώς την ταύτιζε με τις κυρίαρχες μορφολογικές αναζητήσεις του δυτικοευρωπαϊκού κόσμου. Επιχείρησε να συνδέσει την αφαίρεση με την Ελλάδα και κυρίως να αποδείξει με κάποιο τρόπο, έστω και βεβιασμένο, ότι, όπως η Αναγέννηση είχε τις ρίζες της στους κλασικούς χρόνους, έτσι και αυτή η σύγχρονη ευρωπαϊκή τάση, αποτελούσε κατάκτηση προγενέστερων πολιτισμικών περιόδων της ελληνικής ιστορίας. Στη συνέχεια της ομιλίας του καταγράφηκε και η θέση του σχετικά με το έδαφος, που θεωρούσε πως έβρισκε, η μοντέρνα ευρωπαϊκή τέχνη στο πλατωνικό έργο (Προκοπίου 1951, 131): *«Οι πρώτες βάσεις του κυβισμού είχαν τεθεί από τον Πλάτωνα. Για να αντιδράσει κατά της ρεαλιστικής τέχνης των χρόνων του, έφερε ως παράδειγμα λογικής καθαρότητας την αιγυπτιακή γλυπτική. Στην “Πολιτεία” του θύμιζε στους Αθηναίους τα γεωμετρικά έργα του Δαιδάλου. Στο “Φίληβο” μας εξήγησε πως η γεωμετρία και τα μαθηματικά υψώνουν την τέχνη»*.

Στην ομιλία του Άγγελου Προκοπίου παρατίθενται δύο σημαντικά επιχειρήματα ικανά να συνδέσουν τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό και την αφαίρεση με την ελληνική τέχνη. Σύμφωνα με τον τεχνοκριτικό θεωρητικό υπόβαθρο του ευρωπαϊκού μοντερνισμού αποτέλεσαν τα πλατωνικά κείμενα, ενώ οι ρίζες της αφαίρεσης εντοπίζονται στο προ-κλασικό παρελθόν της ελληνικής τέχνης. Ξεδιπλώνεται σταδιακά, ένας συστηματικός υποστηρικτής των αναζητήσεων της αφηρημένης τέχνης, που θα εξελιχθεί σε έναν από τους πιο ένθερμους οπαδούς της τάσης αυτής, ενθαρρύνοντας τους έλληνες καλλιτέχνες να εκθέσουν ανεικονικά έργα, μέσα στο αδιάφορο αν όχι εχθρικό μικροπεριβάλλον της Αθήνας (Ματθιόπουλος 2008α, 91).

Την ίδια εποχή ο βυζαντινολόγος και διευθυντής του Μουσείου Μπενάκη, από το 1941 έως το 1973, Μανόλης Χατζηδάκης (1951, 1,3) έγραφε αντίστοιχα για την έκθεση, αναγνωρίζοντας βέβαια, τη σπουδαιότητα του Henry Moore, ότι *«το ελληνικό κοινό έκπληκτο παρακολουθούσε τις κατασκευές αυτές που του προσέφεραν θεάματα έξω από κάθε δυνατή οπτική του συνήθεια»*, αφού *«η νεοελληνική γλυπτική (...) ποτέ δεν απομακρύνθηκε από την ανθρώπινη μορφή»* και ολοκληρώνοντας το άρθρο του, σημείωνε *«η τέχνη του Μουρ βρίσκεται μέσα στο αντιρρεαλιστικό κλίμα της σύγχρονης τέχνης (...) και εκφράζει τη μορφή του ανθρώπου που στάθηκε πρόσχημα μεταπλαστό για την έκφραση μιας βόρειας πολύπλοκης, σκοτεινής πλαστικής διάθεσης, ολότελα αντίθετης με την ελληνική μεσογειακή αίσθηση της γεωμετρικά συγκροτημένης καθαρής φόρμας, που πάντα βρίσκεται μέσα στα όρια του ανθρώπου»*.

Ο Μανόλης Χατζηδάκης στο κείμενο αυτό διαχώρισε τη φύση της ελληνικής τέχνης προς τη μοντέρνα, καθώς η πολυπλοκότητά της αντιβαίνει προς τη «σαφήνεια και την καθαρότητα», την «ουσιαστική απλότητα και την ισορροπία» της πρώτης (Ματθιόπουλος 2000, 370). Οι απόψεις του αυτές και η απόσταση που κράτησε απέναντι στην ευρωπαϊκή τέχνη των ημερών του, τον κατατάσσουν στη μερίδα των διανοουμένων που υποστήριξαν τον ελληνοκεντρισμό, όπως περιγράφηκε αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας. Δεν είναι τυχαίο το αντικείμενο σπουδών του, πάνω στο βυζαντινό πολιτισμό και πολύ περισσότερο η θέση του ως διευθυντή στο Μουσείο Μπενάκη, το οποίο αντικατόπτριζε τη νοσταλγική διάθεση του ιδρυτή του απέναντι στο ιστορικό παρελθόν της Ελλάδας και την ιδέα της ιστορικής συνέχειας (Δεληβοριάς 1997, 19).

Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1950, όταν τα δείγματα αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα ήταν ακόμη πολύ περιορισμένα, εκδηλώθηκαν οι διαφορετικές τάσεις που θα επικρατούσαν μέσα στην επόμενη δεκαπενταετία.

Γ. Γκαλερί και εκθέσεις

Έχει ήδη αναφερθεί πως η αγορά τέχνης είχε εντελώς υποβαθμιστεί με άμεση συνέπεια την απουσία ειδικευμένων εμπόρων έργων τέχνης και συνακόλουθα ιδιωτικών αιθουσών εκθέσεων. Οι αίθουσες του «Παρνασσού» και περιστασιακά του Ζαπτείου εξακολουθούσαν να είναι οι μόνες διαθέσιμες (Σκαλτσά 1989, 22). Παράλληλα, δύο μικρές γκαλερί που λειτουργούσαν τότε οφείλονταν σε πρωτοβουλίες καλλιτεχνών: η αίθουσα «Ζαχαρίου» είχε ιδρυθεί από τους αδερφούς Φώτη, Μανόλη και Μιχάλη Ζαχαρίου, το 1946 (Σπητέρης 1979β, 364), ενώ ο «Ρόμβος», που ιδρύθηκε από τους Γιώργο Βακαλό, Γιάννη Στεφανέλλη και Γιώργο Λυδάκη, το Μάιο του 1947, φιλοξενούνταν μέχρι το 1951, χρονιά που έκλεισε, σε ένα δωμάτιο του Γαλλικού Προξενείου στη λεωφόρο Αμαλίας, όπου λειτουργούσε παράλληλα ως μόνιμο εκθετήριο διακοσμητικών ειδών. Η ίδρυση του «Ρόμβου» θεωρήθηκε από σχολιαστές του ημερήσιου τύπου ως αντίβαρο απέναντι στη δημιουργία αφηρημένων έργων: *«Η τέχνη της εποχής μας κατηγορείται συχνά – και όχι άδικα – πως έχει απομακρυνθεί από τη ζωή, έχει γίνει “αφηρημένη” και αδιαφορεί για την καθημερινότητα. Ο ψόγος αυτός (...) παρακίνησε τρεις ξεχωριστούς ζωγράφους και σκηνογράφους (...) να ιδρύσουν την καλλιτεχνική γωνιά «Ρόμβος»* (Σχολιαστής 1947, 2).

Πέρα από αυτές τις δύο γκαλερί οι ελάχιστες άλλες δυνατότητες να εκθέσει κανείς περιορίζονταν στις δυσπρόσιτες αίθουσες του Ζαπτείου και κυρίως στις αίθουσες των ξένων μορφωτικών ιδρυμάτων και στις ενοικιαζόμενες αίθουσες διαφόρων ξενοδοχείων. Για τουλάχιστον μια πενταετία καμία σοβαρή κίνηση δε σημειώθηκε στον τομέα εμπορίας έργων τέχνης. Η πρώτη σχετική προσπάθεια ήταν αυτή της «Νέας Αίθουσας Εκθέσεων», γνωστότερη ως «Αίθουσα του Βήματος», που λειτούργησε από τον Ιανουάριο του 1953 στο ισόγειο των γραφείων της εφημερίδας, στη Χρήστου Λαδά (Ματθιόπουλος 2009, 233).

Συνεπώς, στα τέλη της δεκαετίας του 1940 και στις αρχές της δεκαετίας του 1950, οι εκθέσεις που διοργανώνονταν ήταν περιορισμένες, μόνο προς τα μέσα της δεκαετίας οι γκαλερί άρχισαν σταδιακά να πληθαίνουν και μαζί τους αυξανόταν και η

εικαστική κίνηση. Μέσα σε αυτό το φτωχό καλλιτεχνικό πλαίσιο, αυτονόητο είναι ότι οι εκθέσεις έργων αφηρημένης τέχνης αποτελούσαν μια μικρή μειοψηφία.

Μια πρώτη απόπειρα, αν και ιδιωτικού χαρακτήρα, υπήρξε η έκθεση του Αλέκου Κοντόπουλου που διοργανώθηκε το 1951 στο σπίτι του καθηγητή Κωνσταντίνου Γεωργακόπουλου στο Νέο Ψυχικό (Σπητέρης 1979α, 272) (εικ. 9). Παρουσιάστηκαν κάποια από τα πρώτα καλλιτεχνικά δείγματα του ζωγράφου στους κόλπους της αφαίρεσης και ταυτόχρονα η ίδια η έκθεση υπήρξε πολύ σημαντικό γεγονός, καθώς αποτέλεσε ουσιαστικά μια από τις πρώτες δημόσιες παρουσιάσεις αφηρημένης ζωγραφικής από έλληνα καλλιτέχνη στην Ελλάδα. Φυσικά δεν επρόκειτο για έργα καθαρά ανεικονικά, μιας και τα σαράντα έργα, κυρίως τέμπερες που παρουσιάστηκαν δεν έφθαναν στην πλήρη αφαίρεση. Είχαν σαν αφετηρία την εξωτερική οπτική πραγματικότητα του θέματος, προχωρούσαν όμως σε ένα μετασχηματισμό του θέματος με νέες φόρμες (Τσίκουτα 1999, 10).

Στο σημείο αυτό, αξίζει να παρουσιαστεί η κριτική του Μαρίνου Καλλιγά για την έκθεση του Αλέκου Κοντόπουλου, που αναγνώριζε, βέβαια, την προοδευτικότητα του ζωγράφου και την αγωνία του να ακολουθήσει τα σύγχρονα ρεύματα: «ο Κοντόπουλος, ανανεώνοντας τις πνευματικές και καλλιτεχνικές του δυνατότητες σε ένα πρόσφατο ταξίδι του στο Παρίσι, είναι ζωγράφος με σύγχρονες τάσεις» (1951α, 1), ωστόσο την ίδια στιγμή δεν παρέλειπε να υπογραμμίζει το ρόλο του ελληνικού τοπίου και της ελληνικής φύσης στο έργο του καλλιτέχνη: «(...) είναι κομμάτια που δείχνουν ότι ο καλλιτέχνης έχει νιώσει το περιβάλλον του, το ελληνικό περιβάλλον και έχει μεταφέρει στους πίνακες μια πυκνή σύλληψη της ουσίας του» (1951α, 1), φιλτράροντας έτσι την καλλιτεχνική αυτή παραγωγή, μέσα από το πρίσμα της ελληνικότητας.

Ο Μαρίνος Καλλιγάς, όπως έχει ήδη αναφερθεί, υπήρξε υποστηρικτής των ελληνοκεντρικών τάσεων μεταπολεμικά, με βασικό συμπαραστάτη τον υπουργό Παιδείας, Κωνσταντίνο Τσάτσο, που τον είχε διορίσει, από το 1949, διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης (Ματθιόπουλος 2000, 369). Η σημασία που απέδιδαν στην ελληνική φύση οι ταγοί αυτής της ιδέας, ξετυλίγεται με πολύ γλαφυρό τρόπο σε άρθρο του Κωνσταντίνου Τσάτσου στην «Καθημερινή» το 1947, στο οποίο τονίζεται η πρωτοτυπία και η μοναδικότητα του ελληνικού τοπίου, προσδίδοντας στην ελληνική πνευματική δημιουργία και στην ηθική ελληνική ζωή μια βαθιά ενότητα τόνου που συνεχιζόταν μέσα στους αιώνες: «Η ελληνική φύσις διαρκεί στους αιώνες με την κυρίαρχη τούτη επιβολή της. Κατ' ανάγκην λοιπόν θα διαρκεί και θα συνεχίζεται

μια παράλληλη διάπλαση των πνευματικών και ηθικών μορφών στη νέα Ελλάδα (...) Και καμία φύσις της οικουμένης δεν είναι τόσο μεστή από πνευματικότητα, από μεταφυσικότητα, όσο η ελληνική» (χ.χ. 90-91). Η προσπάθεια πολλών εκπροσώπων της «Γενιάς του '30» προπολεμικά, να αποδώσουν στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό ελληνική χροιά συνεχίστηκε και μεταπολεμικά μέσα από το κίνημα της αφαίρεσης. Το νέο αυτό ρεύμα, που σταδιακά γεννιόταν στη χώρα έπρεπε να φέρει στοιχεία ιθαγένειας για να γίνει αποδεκτό.

Η εικονολατρική όραση των φιλότεχνων εξοργίστηκε το 1954, με τη διθυραμβική κριτική του Άγγελου Προκοπίου, που προλογίζοντας τον κατάλογο της έκθεσης του Γιάννη Γαϊτή στο «Κεντρικό», μεταξύ των άλλων έγραφε: *«Δεν είναι υπερβολή να τονίσω πως ο Γαϊτής σημειώνει με την παρουσία του στην ελληνική τέχνη τον τρίτο μεγάλο σταθμό στην εξέλιξη της μοντέρνας ευαισθησίας στον τόπο μας, μετά τον Παρθένη και τον Γκίκα»* (1954, 44). Οι πίνακες και τα γλυπτά που παρουσιάστηκαν στην έκθεση αυτή ανήκαν στην παραγωγή των τριών τελευταίων χρόνων του καλλιτέχνη, με κυρίαρχο στοιχείο τη γεωμετρική δομή της εικόνας, κατακερματισμένης σε φανταστικές αρχιτεκτονικές συνθέσεις που παρέπεμπαν στον Wassily Kandisky και το Joan Miro (Σεραφίνι 1988, 30) (εικ. 10, 11).

Από το 1942, ο Γιάννης Γαϊτής υπήρξε από τους λίγους καλλιτέχνες της γενιάς του που παρέμεινε από την αρχή της δημιουργίας του, φανερά διαφοροποιημένος προς τους απόηχους της «Γενιάς του '30» για μια τέχνη ακραιφνώς εθνική (Κυριαζή 1996). Στην πρώτη έκθεση του καλλιτέχνη στον «Παρνασσό», το καλοκαίρι του 1945 (Καλλιγιάς 1945, 91) παρουσιάστηκαν έργα που βασιζόνταν στην ανθρώπινη μορφή, μολοντί ο ζωγράφος δεν ενδιαφερόταν τα μοντέλα του να είναι αναγνωρίσιμα, γεγονός, βέβαια, με αντίκτυπο, στους κόλπους της αθηναϊκής κριτικής. Χαρακτηριστική στάθηκε η γνώμη του Οδυσσέα Ελύτη, που έγραφε στην «Καθημερινή»: *«(...) δουλεύει ακατάπαυστα και δε φοβάται το άγνωστο. Ρίχνεται μέσα του με ορμή, αναμοχλεύει τον ψυχικό του κόσμο, κατασπαλά την παλέτα του, δοκιμάζεται, ψάχνει, σταματά για μια στιγμή και ύστερα πάλι συνεχίζει το δρόμο του (...) με αυτά τα όπλα δεν μπορεί, θα ξεπεράσει γρήγορα τις ύποπτες ξένες επιδράσεις»* (Σεραφίνι 1988, 19). Ο Οδυσσέας Ελύτης, διατύπωνε τις επιφυλάξεις του για το έργο του Γιάννη Γαϊτή, αντανakλώντας το γενικότερο κλίμα της εποχής, που δεν ήταν ακόμη πρόθυμο και έτοιμο να υποδεχτεί ένα πρώτο δείγμα μοντερνισμού, εγκαταλείποντας την παραστατική τέχνη.

Το 1949 ο Γιάννης Γαΐτης συνυπέγραψε στο περιοδικό «Ο Αιώνας μας» το μανιφέστο των «Ακραίων», την καλλιτεχνική κίνηση, που όπως έχει ήδη αναφερθεί, ίδρυσε ο Αλέκος Κοντόπουλος, δηλώνοντας την πίστη του στη δύναμη της «*αυθεντικής σύγχρονης τέχνης*», αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα την άρνηση των περισσότερων προς το νέο αυτό ρεύμα, αλλά επισημαίνοντας «*(...) ότι είναι πολύ αργά πια για να ξαναγυρίσουμε εις έναν άνθρωπο απογυμνωμένο από τη γοητεία του ονείρου και της απόλυτης ποίησης*» (Κοντόπουλος 1949, 349-350).

Μέχρι το 1954 και την έκθεση στο «Κεντρικό», ο Γιάννης Γαΐτης έπαιρνε μέρος στις Πανελληνίους Εκθέσεις, τοποθετημένος πάντα στην πτέρυγα των μοντέρνων, πιστός στις αρχικές του θέσεις, με μεγάλο τίμημα, καθώς «*(...) τα τελευταία δέκα χρόνια ζει σε μια ηρωική απομόνωση, χωρίς να έχει πουλήσει ακόμη ούτε ένα έργο του, χωρίς να τον έχει αναγνωρίσει ακόμη το κοινό, αντιπροσωπεύει μια δύναμη καλλιτεχνική πρώτου μεγέθους, προορισμένη να τιμήσει στα προσεχή χρόνια το όνομα της ελληνικής ζωγραφικής στην Ευρώπη και την Αμερική*» (Προκοπίου 1954, 44).

Αυτή η σταθερή στάση του Γιάννη Γαΐτη και πολύ περισσότερο το περιεχόμενο της ίδιας της έκθεσης που δε διατυμπάνιζε τον ελληνικό της χαρακτήρα, προκάλεσαν ποικίλες αντιδράσεις, όπως έχει ήδη επισημανθεί. Ο συγγραφέας και δημοσιογράφος Αλέκος Σακελάριος έγραφε μεταξύ των άλλων: «*Ναι. Η σπληναντερογραφία του κ. Γαΐτη είναι για μένα κινέζικα. Κι ο κ. Προκοπίου παραδέχεται ότι είναι κινεζομαθής*» (Παπαδάκης 1980), ενώ ο Γιώργος Πετρής μέσα από τη στήλη του στην «Αυγή» δήλωνε σχετικά: «*Είναι ολότελα άσκοπη η προσπάθεια των επισκεπτών να αντιληφθούν κάτι από την παραδοξότητα αυτή, που ανθεί χρόνια τώρα στους κοσμοπολίτικους κύκλους της Ευρώπης και της Αμερικής. Γιατί η τέχνη αυτή δεν εκφράζει απολύτως τίποτα, εκτός από την παρακμή και την άρνηση*» (1954, 2).

Ο Γιώργος Πετρής ως μέλος του ΚΚΕ και της ΕΔΑ ταυτίστηκε με την πολιτική περιπέτεια της Αριστεράς στην Ελλάδα μεταπολεμικά και η «Αυγή» αποτέλεσε ένα από τα πιο καταξιωμένα όργανα της ΕΔΑ, προβάλλοντας συστηματικά το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, όπως είχε ήδη προπολεμικά προωθηθεί από τον Κώστα Βάρναλη και το Δημήτρη Γληνό (Ματθιόπουλος 2008β, 19-20, 33), αλλά κυρίως μέσα από τη μεταπολεμική εκδοχή του, σύμφωνα με την οποία «η τέχνη είναι πατριωτική υπόθεση» και εγκληματιζόμενος στην Ελλάδα συνδέθηκε με τη μεταβυζαντινή και λαϊκότροπη ελληνικότητα (Ματθιόπουλος 2000, 376). Μέσα σε

αυτό το πλαίσιο, ο Γιώργος Πετρήs απέρριπτε εκ των προτέρων τις αναζητήσεις και τις θεωρητικές θέσεις της αφηρημένης τέχνης και ακολούθως το έργο του Γιάννη Γαΐτη.

Στον αντίποδα της κριτικής του Γιώργου Πετρή, συναντάται η Ελένη Βακαλό, η οποία διέκρινε στο Γιάννη Γαΐτη *«ένα πλούσιο και δυνατό ταλέντο (...) που έχει μαθητεύσει τόσο στον υπερρεαλισμό όσο και στην αφηρημένη τέχνη (...) με το ενδιαφέρον του να μετατοπίζεται από τη συμβολική των παλιών θεματικών του τάσεων, προς τη ζωγραφική σημαντική τους δυναμικότητα»* (1954, 66-67). Η Ελένη Βακαλό στις αρχές της δεκαετίας του 1950 αποτελούσε μια από τις λιγοστές υποστηρίκτριες του ευρωπαϊκού μοντερνισμού. Το ενδιαφέρον της μάλιστα μονοπώλησε η αφηρημένη τέχνη, που καταργώντας το αντικείμενο και τονίζοντας το καθαρό σχήμα, αναθεωρούσε ολοκληρωτικά το ρόλο του θεατή, που τον καθιστούσε πια ενεργό και δραστήριο, διαμορφώνοντας έτσι μια αλληλεπιδραστική σχέση έργου - θεατή (Κακαβούλια 2004, 33, 52). Απέναντι στο συντηρητισμό και τις εμμονές των αριστερών, αλλά και των «βενιζελογενών – δημοκρατικών» (Ματθιόπουλος 2000, 369) διανοούμενων και αριστερών τα κείμενα της Ελένης Βακαλό αποτελούσαν την απόλυτα ριζοσπαστική πράξη, σε μια εποχή που η ελληνική τέχνη αναζητούσε για μια ακόμη φορά την ταυτότητά της και τα περιθώρια δράσης της.

Το Δεκέμβριο του 1954, κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης». Τα μέλη της συντακτικής του ομάδας – ανάμεσα τους και ο Γιώργος Πετρήs – ανήκαν στη νεότερη γενιά των αριστερών διανοούμενων, που κινούνταν γύρω από την ΕΔΑ και είχαν ανδρωθεί στα χρόνια του Εμφυλίου. Αν και στο πρώτο τεύχος η συντακτική επιτροπή δήλωνε ότι επρόκειτο για «καλλιτεχνικό περιοδικό που θέλει να πλουτίσει το αναγνωστικό του κοινό με ένα γόνιμο αισθητικό και φιλοσοφικό στοχασμό» (Κουφού 1997, 90), οι καθοδηγητές του το θεωρούσαν προπαγανδιστικό έντυπο του κόμματος και τα καθοδηγητικά κείμενα για τα ιδεολογικά ζητήματα προέρχονταν από τις αποφάσεις των συνεδρίων του ΚΚΣΕ (Ματθιόπουλος 2008β, 25, 31). Ο Γιώργος Πετρήs και οι υπόλοιποι συντάκτες δεν υποστήριζαν το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, που αποτελούσε την επίσημη εικαστική έκφραση της αριστεράς, αρνούνταν όμως το φoρμαλισμό και την αφηρημένη τέχνη, καθώς ο ανθρωπισμός ήταν η δεσπόζουσα τάση στη μαρξιστική φιλοσοφία τα μεταπολεμικά χρόνια (Ματθιόπουλος 2008β, 60).

Η ανθρωποκεντρική θεώρηση της τέχνης ήταν θεμελιακής σημασίας για τους αριστερούς, καθώς απέδιδαν στην τέχνη έναν ύψιστο κοινωνικό ρόλο ως φορέα ιδεών

και παιδείας για τη μάζα του λαού, επομένως τα έργα τέχνης θα έπρεπε να φέρουν και συγκεκριμένο κοινωνικό περιεχόμενο. Η παραμικρή αμφισβήτηση του περιεχομένου έναντι της μορφικής έκφρασης ενός έργου ισοδυναμούσε με αποδοχή του φορμαλισμού, που ήταν το κύριο ιδεολογικό ολίσθημα στην τέχνη. Τα μορφικά στοιχεία ενός έργου δεν έπρεπε να εκτιμώνται ως αυταξίες γιατί έτσι υπήρχε ο κίνδυνος της αναγνώρισης της αφηρημένης τέχνης, «της πιο αντικοινωνικής δηλαδή καλλιτεχνικής αντίληψης» (Ματθιόπουλος 2008β, 44).

Η άποψη αυτή αποτυπώθηκε πολύ γλαφυρά στην κριτική του περιοδικού για την έκθεση που διοργάνωσε η Γιάννα Περσάκη στην γκαλερί «Πέην» το 1955, μετά την πολύχρονη παραμονή της στο Παρίσι (Σκαλτσά 1989, 29). Αναγνωρίστηκαν *«οι αξιόλογες δυνατότητες της κ. Περσάκη, καθώς έχει αφομοιώσει σε ικανοποιητικό βαθμό τα διδάγματα που μια μακρόχρονη επαφή με το κέντρο των σύγχρονων μορφολογικών αναζητήσεων, το Παρίσι, προσφέρει»*, ωστόσο σημειώθηκε έντονη αποδοκιμασία για μια σειρά έργων που κινήθηκαν προς την αφαίρεση *«φαίνεται μια τάση της Περσάκη προς τις αφηρημένες κατασκευές, την απομάκρυνσή της από το ζωντανό ανθρώπινο στοιχείο. Τούτη η στροφή της Π. προς την αφηρημένη τέχνη είναι αδικαιολόγητη σε μια εποχή που από όλες τις μεριές έχει διαπιστωθεί το αδιέξοδο στο οποίο έχει οδηγηθεί η τέχνη αυτή»* (Χ.Γ. 1955, 428).

Πέρα από τις υποκειμενικές προτιμήσεις και τις ιδεολογικές επιλογές αριστερών, ελληνοκεντρικών και μοντερνιστών, πολύ σημαντική υπήρξε η κριτική του Τώνη Σπητέρη για την έκθεση όπου παράλληλα διατυπώθηκαν πολύ σοβαρά μειονεκτήματα των ελλήνων εικαστικών της εποχής και τα οποία αποτελούσαν μια αδιαφιλονίκητη πραγματικότητα: η ελάχιστη πνευματική επικοινωνία τους με την Ευρώπη, η οικονομική αδυναμία τους να ταξιδέψουν στο εξωτερικό, καθώς και η έλλειψη σημαντικών ξένων εκθέσεων στη χώρα, με άμεση συνέπεια την αδυναμία της Ελλάδας να υποδεχτεί ομόχρονα τις ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές εξελίξεις και τη συνακόλουθη στασιμότητα της εγχώριας παραγωγής με ελάχιστες εξαιρέσεις (1955, 2). Ουσιαστικά στο άρθρο αυτό αποκρυσταλλώνονται οι βασικοί παράγοντες της δυστοκίας της Ελλάδας να αφομοιώσει τα ευρωπαϊκά μηνύματα και να απαγκιστρωθεί από αγκυλώσεις του παρελθόντος και παρωχημένες ανησυχίες. Η γενική δεινή οικονομική κατάσταση υποχρέωνε τη χώρα να παραμένει ουραγός των εξελίξεων.

Μέσα στο 1955 διοργανώθηκαν ακόμη τρεις εκθέσεις που κινήθηκαν στους κόλπους της αφαίρεσης. Ο Κοσμάς Ξενάκης που είχε ήδη εγκατασταθεί στο Παρίσι

από το 1945, παρουσίασε τα έργα του στην Αθήνα στην γκαλερί «Πέην» (Σκαλτσά 1989, 27- 29) και η Σαπφώ Κυριακή στην αίθουσα «Ιλισσός» αν και μένοντας μόνο στην Κέρκυρα, χωρίς άμεση επαφή με τα πορίσματα των αναζητήσεων της σύγχρονης τέχνης, έδωσε μερικές τολμηρές εκφραστικές απόψεις (Βακαλό 1955, 80-81). Τέλος, ο αρχιτέκτονας Τάκης Μάρθας έκανε την πρώτη ολοκληρωμένη δημόσια παρουσίαση του έργου του με αναδρομικό χαρακτήρα (Κιλεσοπούλου 1990, 13) σε μια νέα αίθουσα που ανήκε στην Ανώνυμη Διαφημιστική Εταιρεία (Α.Δ.Ε.Λ.) και είχε εγκαινιαστεί λίγους μήνες νωρίτερα, το Δεκέμβριο του 1954 (Σκαλτσά 1989, 29). Ο Τάκης Μάρθας που ήταν συνομήλικος με τους καλλιτέχνες της «Γενιάς του '30» και ξεκίνησε από την περιοχή της λαϊκής παράδοσης (Βακαλό 1981, 36), από το 1950 και μετά, εγκατέλειπε σταδιακά τη ρεαλιστική, αναπαραστατική αντίληψη και παράλληλα εισήγαγε μια έντονα αφαιρετική διάθεση, αφήνοντας πίσω του τους περιορισμούς που έθετε το φυσικό αντικείμενο (Κυριαζή 1992, 9).

Δ. Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση του 1948

Η προϊστορία των Πανελληνίων Εκθέσεων βρίσκεται στη διοργάνωση μεγάλων καλλιτεχνικών εκθέσεων που φιλοξενούνταν στο Ζάππειο Μέγαρο ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Το 1888 πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά στις αίθουσές του η Δ' Έκθεση των Ολυμπίων¹ κάτω από την άμεση εποπτεία του κράτους και μαζί της γεννήθηκε η ιδέα της διοργάνωσης καλλιτεχνικών εκθέσεων σε περιοδική βάση. Το 1896 εγκαινιάστηκε η ονομαζόμενη «Καλλιτεχνική Έκθεση των Αθηνών» που επαναλήφθηκε κατά τα έτη 1898 και 1899 (Μοσχονάς 2010, 38-39). Ύστερα από παύση κάποιων ετών ο Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών ανέλαβε για πρώτη φορά το 1911 την προκριματική έκθεση της ελληνικής συμμετοχής στη Διεθνή Έκθεση της Ρώμης² και από 1912 έως το 1917 διοργάνωσε τέσσερις εκθέσεις (Μοσχονάς 2010, 118-123, 147, 152, 167). Παράλληλα την τελευταία χρόνια, αλλά και την επόμενη το 1918, λειτούργησε με πρωτοβουλία του κράτους η Διαρκής Καλλιτεχνική Έκθεση, στη συνέχεια, όμως, για ένα διάστημα το Ζάππειο καταλήφθηκε από τις υπηρεσίες του στρατού λόγω των πολεμικών επιχειρήσεων στο μέτωπο της Μικράς Ασίας. Το

¹ Τα Ολύμπια διαμορφώθηκαν στο πλαίσιο αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων κατά το 19^ο αιώνα και ακολουθούσαν το πνεύμα των Παγκοσμίων Εκθέσεων που είχαν κυρίως εμπορικό και βιομηχανικό χαρακτήρα. Παράλληλα ενέταζαν στο πρόγραμμά τους και την εικαστική παραγωγή της χώρας και εγκαινιάστηκαν τον Οκτώβριο του 1859 (Μοσχονάς 2010, 35-36).

² Η Διεθνής Έκθεση της Ρώμης αποτέλεσε τη μόνη επίσημη έκθεση του εξωτερικού στην οποία παρουσιάστηκε η σύγχρονη ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία μετά τη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το 1900 και πριν την Μπιεννάλε του 1934 (Μοσχονάς 2010, 120).

1926 και το 1936 ο Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών διοργάνωσε ξανά στους χώρους του Ζαπείου εκθέσεις που έφεραν τον τίτλο «Πανελλήνια», ανοίγοντας το δρόμο για την επίσημη θέσπιση του θεσμού (Μοσχονάς 2010, 177, 249).

Τον Ιανουάριο του 1938, το Υπουργείο Παιδείας συνέταξε τον κανονισμό και προκήρυξε την «Πρώτη Ετησία Πανελλήνιον Καλλιτεχνικήν Έκθεσιν» (Ε.Π.Κ.Ε.), η οποία οργανώθηκε από το Υπουργείο Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας με τη συνεργασία της Ένωσης Σωματείων Εικαστικών Τεχνών. Η Ε.Π.Κ.Ε. θα οργανωνόταν κάθε Μάρτιο ή και νωρίτερα με απόφαση του υπουργού Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας (Ζίας 1965, 36).

Η πρώτη έκθεση που εγκαινιάστηκε στις 21 Μαρτίου 1938 συνοδεύτηκε από μια απονομή βραβείων που προξένησε ποικίλες εντυπώσεις σε καλλιτέχνες και κριτικούς. Προτιμήθηκαν οι συντηρητικότεροι ιδίως στη ζωγραφική και η κριτική απέναντί τους υπήρξε κατηγορηματική: *«Η εργασία των περισσοτέρων που εκθέτουν στις αίθουσες του Ζαπείου όχι μόνο δεν έθεσε προβλήματα, αλλά ούτε καν τα εξήγησε. Αρκείται να γιομίζει με χρώματα την επιφάνεια του μουσαμά»* (Δρίβας 1938, 3). Η επόμενη έκθεση πραγματοποιήθηκε περί τα τέλη Μαρτίου 1939, η οποία όπως παρατηρούσε ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου *«είναι ασφαλώς πιο ευπρόσωπη από πέρυσι κι υπάρχουν εκεί μέσα έργα με αισθητικό χαρακτήρα που σταματούν τον επισκέπτη»* και η αύξηση συμμετοχής των καλλιτεχνών που σημειώθηκε, προέτρεψε τον κριτικό να γράψει: *«Ο θεσμός στερεώνεται αργά και θα ευδοκιμήσει»* (1939, 2). Η τρίτη Πανελλήνιος άνοιξε το Μάρτιο του 1940, παρουσιάζοντας μείωση στη συμμετοχή και πτώση στην ποιότητα: *«Η Πανελλήνιος φέτος είναι χωρίς αμφιβολία κατώτερη από την περσινή στο σύνολό της»* (Καλλιγιάς 1940, 1-2).

Με την Πανελλήνιο του 1940 κόπηκε το νήμα της συνεχούς λειτουργίας της Πανελληνίου Καλλιτεχνικής Έκθεσης, ως ετήσιου θεσμού. Ο πόλεμος, η κατοχή, οι εσωτερικές ταραχές προκάλεσαν σοβαρά εμπόδια. Στα χρόνια της Κατοχής η «Επαγγελματική Καλλιτεχνική Έκθεσις», που λάμβανε χώρα στις αίθουσες του Αρχαιολογικού Μουσείου, αποτέλεσε τη μόνη ομαδική εκπροσώπηση των Ελλήνων καλλιτεχνών.

Η Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση του 1948, που υπήρξε η πρώτη μεταπολεμική, οργανώθηκε από το Εθνικό Ίδρυμα³ σε συνεργασία με το Υπουργείο Παιδείας και το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο και εγκαινιάστηκε στο Ζάππειο Μέγαρο

³ Ιδρύθηκε το 1947 υπό την προεδρία του τότε διαδόχου Παύλου Γκλύξμπουργκ με σκοπό την ανάληψη εκπαιδευτικών δράσεων (Μοσχονάς 2010, 552).

από το βασιλέα Παύλο στις 30 Οκτωβρίου 1948 εν μέσω κορύφωσης του Εμφυλίου και της διώξης της Αριστεράς. Στο προλογικό σημείωμα του μικρού σχήματος καταλόγου αναγραφόταν: *«Η πρώτη μεταπολεμική έκθεσις, η οποία ανοίγεται εις το ελληνικόν κοινόν, ημπορεί να έχει ατελείας και ελλείψεις, μοιραία αποτελέσματα της θεομηνίας από την οποία επέρασε το έθνος. Παρέχει, όμως την καλύτεραν δυνατήν υπόσχεσιν ότι εάν το ελληνικόν κοινόν παράσχει πάλιν τη στοργικήν του υποστήριξιν και ενίσχυσιν εις τον Έλληνα καλλιτέχνην, ούτος θα δυνηθή δια ακόμη μιαν φορά να φανή αντάξιος των μεγάλων παραδόσεων της φυλής μας και να προσφέρει πολύτιμον συμβολήν εις την ποθουμένην ελληνικήν αναγέννησιν»* (Ζίας 1965, 39).

312 καλλιτέχνες εξέθεσαν 878 έργα, ενώ είχε διοργανωθεί επιπλέον μια έκθεση εκλιπόντων καλλιτεχνών του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα με έργα των Νικολάου Γύζη, Νικηφόρου Λύτρα, Κωνσταντίνου Βολανάκη, Γιαννούλη Χαλεπά κ.ά. Από τα έργα της ζωγραφικής, βάσει των τίτλων τους, φαίνεται ότι τα μισά ήταν τοπία (τοπία, θαλασσογραφίες, όψεις πόλεων, λιμάνια κ.ά.), ενώ από τα υπόλοιπα σημαντικό μερίδιο είχαν οι προσωπογραφίες και μετά οι νεκρές φύσεις. Τα γυμνά κρατούσαν ένα πολύ μικρό αριθμό, όπως και τα έργα με ιστορικά ή κοινωνικά θέματα (Μαθιόπουλος 2009, 224).

Οι νέοι καλλιτέχνες συμμετείχαν με πρόσφατα έργα τους, οι παλιότεροι όμως καλλιτέχνες των οποίων τα έργα ήταν αισθητά περισσότερα σε αριθμό, παρουσίασαν στη μεγάλη τους πλειοψηφία, προπολεμικά έργα. Ο Κωνσταντίνος Παρθένης παρουσίασε πέντε έργα, με κυρίαρχο ανάμεσά τους την «Αποθέωση του Αθανασίου Διάκου», που είχε ολοκληρωθεί το 1932-33 και μέχρι τότε δεν είχε εκτεθεί στην Ελλάδα (**εικ. 12**). Ο Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης εκπροσωπήθηκε από ένα και μόνο έργο, ο Γιώργος Μπουζιάνης δεν πήρε μέρος. Ο Σπύρος Παπαλουκάς είχε συμμετοχή με σημαντικό αριθμό έργων. Οι καλλιτέχνες που πρωτοεμφανίστηκαν στη δεκαετία του 1930 και από τότε είχαν εντάξει το εκφραστικό τους ιδίωμα στην υπόθεση του ελληνοκεντρισμού είχαν και εκείνοι σημαντική εκπροσώπηση με τους Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, Γιάννη Τσαρούχη, Νίκο Εγγονόπουλο και Γιάννη Μόραλη. Με προτίμηση στην ίδια θεματική αλλά αποτελέσματα περισσότερο ρεμβαστικά, παρουσίασαν τη δουλειά τους καλλιτέχνες όπως ο Αγής Αστεριάδης, ο Γιάννης Μηταράκης, ο Σπύρος Βασιλείου, ο Νίκος Νικολάου και ο Γιώργος Μανουσάκης. Η μεγάλη πλειοψηφία όμως των συμμετεχόντων, ήταν εκείνοι που υπηρετούσαν μια ζωγραφική ακαδημαϊκού χαρακτήρα, μια ζωγραφική, δηλαδή, που

επέμενε στη μίμηση, στην πιστή απεικόνιση του φυσικού αντικειμένου (Κωτίδης 2011, 33-34, 36).

Η παρουσία του μοντερνιστικού ρεύματος ήταν αριθμητικά ασήμαντη. Με έργα που είτε εξέφραζαν διαθέσεις καθαρά αφαιρετικές είτε καταργούσαν τη λογική συνέχεια και συνέπεια της εικόνας κινήθηκαν οι Γιάννης Μαλτέζος, Καίτη Αντύπα, Λάζαρος Λαμέρας, Γιάννης Γαϊτης, Χάρης Βογιατζής, Τάκης Μάρθας, ενώ οι Αλέκος Κοντόπουλος και Γιάννης Σπυρόπουλος που τα επόμενα χρόνια έγιναν εισηγητές της αφαίρεσης, έλαβαν μέρος με παραστατικά έργα (Σπητέρης 1979α, 272).

Αυτή η πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια Έκθεση προκάλεσε πολλές επικρίσεις και διαμάχες στις οποίες συμμετείχαν καλλιτέχνες και κριτικοί. Σκανδαλώδες υπήρξε το γεγονός της απονομής του μεγάλου βραβείου, που αρχικά η κριτική επιτροπή είχε αποφασίσει να το απονείμει στον Κωνσταντίνο Παρθένη για την «Αποθέωση του Αθανασίου Διάκου», που μετά τις παρασκηνιακές παρεμβάσεις των ακαδημαϊκών καλλιτεχνών του Επαμεινώνδα Θωμόπουλου, του Ουμβέρτου Αργυρού και του Παύλου Μαθιόπουλου, κατάφεραν να ματαιώσουν την απονομή του βραβείου, διεκδικώντας να μοιραστεί το βραβείο με τον Ανδρέα Γεωργιάδη, που είχε εκθέσει το έργο «Θρησκευτικό ακρόαμα» (Μαθιόπουλος 2009, 222-223). Ο Κωνσταντίνος Παρθένης προσβεβλημένος αποσύρθηκε στο σπίτι του και έζησε αυτοέγκλειστος μέχρι το θάνατό του, το 1967.

Γενικότερα, η έκθεση φάνηκε να μην εκπληρώνει τις προσδοκίες που αρχικά είχε καλλιεργήσει. Ένα μήνα περίπου πριν τα εγκαίνιά της διατυπωνόταν από τον Μαρίνο Καλλιγά το αίτημα μιας καθολικής παρουσίασης των έργων τόσο των πρωτοπόρων όσο και των ακαδημαϊκών καλλιτεχνών, ώστε να αποτελέσει η πρώτη αυτή μεταπολεμική έκθεση σταθμό στην καλλιτεχνική κίνηση του τόπου και να φανεί *«αν οι καλλιτέχνες νιώθουν και εκφράζουν κάτι από αυτά που συμβαίνουν ή προμηνύονται ή αγνόησαν τον κόσμο που τους περιβάλλει»* (1948, 145). Ωστόσο, λίγες μόνο μέρες μετά το άνοιγμά της, ο Μαρίνος Καλλιγάς σημείωνε στη σχετική κριτική του: *«Αν έλειπαν πάνω από τα μισά έργα, το 60 ή 70%, τότε θα ήταν δυνατό να πετύχει κάτι η έκθεση στην ανάπτυξη του καλλιτεχνικού επιπέδου της χώρας»* (1948, 149). Πέρα από τη χαμηλή ποιότητα που διέκρινε, προβληματικό υπήρξε το γεγονός ότι πολλά από τα έργα ήταν πολύ παλαιότερα με αποτέλεσμα να μην καθίσταται δυνατή η απόδοση μιας έγκυρης εικόνας για τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή του τόπου.

Επίσης, δεν αντιμετωπίστηκε θετικά η απόφαση των συντελεστών της έκθεσης να περιλάβουν και τα έργα του 19^{ου} αιώνα, καθώς *«η ελληνική τέχνη του 19^{ου}*

αιώνα και των αρχών του 20^{ου} αποτελεί ένα πολύτιμο κεφάλαιο του νεοελληνικού πολιτισμού που δεν έχει μελετηθεί ακόμη κατά κανένα τρόπο και έτσι παραμένει ουσιαστικά άγνωστη (...) για να αντιμετωπιστεί πρόχειρα με μερικά δάνεια, χωρίς σύστημα, από καλόβολουσ συλλέκτες» (Χατζιδάκης 1948α, 3). Ίσως είχε περισσότερο νόημα να παρουσιαστεί το έργο του 19^{ου} αιώνα σε μια άλλη έκθεση αυτοτελώς, ώστε να καταστεί γνωστό στους νέους καλλιτέχνες και να «διαμορφωθεί μια καλλιτεχνική παράδοση με κάποια συνοχή και συνέπεια (...) Γιατί πρέπει να αναγνωρίσουμε πως δεν υπάρχει καλλιτεχνική παράδοση στον τόπο μας, δεν έχει δημιουργηθεί ελληνική σχολή με οργανική εξέλιξη και έτσι δεν μπορεί ακόμη να γίνει λόγος για εθνική τέχνη με αξιολογή συμβολή στην ευρωπαϊκή» (Χατζιδάκης 1948β, 3).

Αίσθηση προκάλεσε η ειδική αίθουσα που μέσα από ένα μικρό αριθμό καλλιτεχνών, ήταν αφιερωμένη στις πρωτοποριακές τάσεις της εποχής. Όταν την περίοδο εκείνη επικρατούσε στη Γαλλία η αφηρημένη τέχνη, παρουσιαζόταν στην Ολλανδία η ομάδα «Cobra» και εμφανιζόταν στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής η σχολή της Νέας Υόρκης με κυριότερους εκπροσώπους τους Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning κ.ά, **(εικ. 13)** οι έλληνες διανοούμενοι αδυνατούσαν στο ελάχιστο να αφομοιώσουν τη νέα αυτή τάση και να αποδεσμεύσουν το νόημα τέχνης από την πιστή μίμηση της πραγματικότητας: «Οι υπερμοντέρνοι μας έδειξαν το απελπιστικό αδιέξοδο όπου έχουν εμπλακεί (...) Όταν παρέλθει το πρώτο ξάφνιασμα, οι πίνακες του Βογιατζή, του Γαϊτη, του Χυτήρη, φέρνουν και στον πιο καλοπροαίρετο θεατή δυσφορία (...) Μας λένε ότι πρόκειται για μια τέχνη ερμητική που τα μυστικά της τα κρατά ζηλότυπα ο καλλιτέχνης μέσα στα σκοτεινά βάθη της ψυχής του. Αλλά τότε γιατί παραδίνουν το έργο τους στη δημοσιότητα; Πολύ φοβούμαι ότι κατά βάθος πρόκειται για μια παρεξήγηση που μπορεί να γίνει θανάσιμη για την τέχνη» (Παπανούτσος 1948, 2).

Έτσι όπως τελικά διαμορφώθηκε η έκθεση αυτή δεν αποτέλεσε ένα νέο ξεκίνημα, αλλά στην πραγματικότητα μια σύνοψη των δεκαετιών του 1930 και του 1940 κατά τις οποίες τεχνοτροπικά, μορφολογικά και τυπολογικά η ελληνική τέχνη είχε παραμείνει ίδια, αποκομμένη από τις εξελίξεις της διεθνούς τέχνης. Ο συντηρητισμός είχε επικρατήσει αρκεί να ληφθεί υπόψη ο περιορισμένος αριθμός των γυμνών, σε αντίθεση με τα τοπία που κατέλαβαν το 50% των έργων (Ματθιόπουλος 2009, 225), μαρτυρώντας πως οι καλλιτέχνες προσδοκούσαν περισσότερο από κάθε άλλο θέμα ότι αυτά θα μπορούσαν να βρουν αγοραστή, αποδεικνύοντας ότι η υπαιθριστική τεχνοτροπία παρέμενε υψηλά στην αγοραστική

ζήτηση. Επίσης, οι καλλιτέχνες φάνηκε να μη συμμετέχουν στα ιδεολογικά ζητήματα που είχαν προκύψει μέσα από τη νέα πραγματικότητα αν αναλογιστεί κανείς το πλήθος των έργων με κοινωνικό ή ιστορικό περιεχόμενο (Ευαγγελίδης 1948, 1507). Δεν πρέπει, ακόμη, να παραλείφθει η αριθμητικά σημαντική παρουσία των εκπροσώπων της φιλοακαδημαϊκής τάσης σε συνδυασμό με την ματαίωση της απονομής του βραβείου στον Κωνσταντίνο Παρθένη.

Παρόλο που πολλοί ζωγράφοι επέλεξαν θέματα με γνώμονα το εμπορικό κριτήριο, η πραγματικότητα μάλλον τους απογοήτευσε. Οι πωλήσεις που πραγματοποιήθηκαν αφορούσαν μόνο το 1/15 του ποσού της συνολικής αξίας των εκτιθέμενων έργων (Κ. 1949, 2), γεγονός που μαρτυρά ότι η αγορά έργων τέχνης δεν ήταν ακόμη ενσωματωμένη στα αστικά ήθη και τις καταναλωτικές προτεραιότητες της εποχής, αλλά και ότι το κράτος αδυνατούσε να στηρίξει την εικαστική παραγωγή. Κάτω από αυτές τις δύσκολες οικονομικές συνθήκες ήταν σχεδόν αδύνατο για τους έλληνες καλλιτέχνες να ακολουθήσουν ένα μοναχικό δρόμο προς τα μοντέρνα ευρωπαϊκά ρεύματα, καθώς δε λάμβαναν καμία ηθική, πνευματική ή οικονομική συνδρομή.

Ε. Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση του 1952

Η επόμενη έκθεση πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο – Μάιο του 1952 και ορίστηκε ως «Τέταρτη Καλλιτεχνική Έκθεσις οργανουμένη παρά του υπουργείου Εθνικής Παιδείας». Για πρώτη φορά αριθμήθηκε η έκθεση και παρόλο που επρόκειτο για την πέμπτη, χαρακτηρίστηκε ως τέταρτη, προφανώς γιατί δεν είχε περιληφθεί στην αρίθμηση η έκθεση του 1948 που είχε οργανωθεί από το Εθνικό Ίδρυμα (Ζίας 1965, 41).

Στις αίθουσες του Ζαπείου παρουσιάστηκαν συνολικά 850 έργα από τους 320 καλλιτέχνες που συμμετείχαν. Τα έργα αυτά διαχωρίζονταν σε τμήματα ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτικής και διακοσμητικής. Συγχρόνως με τη διαρρύθμιση των αιθουσών είχε γίνει μια προσπάθεια κατάταξης των έργων σύμφωνα με σχολές και τάσεις, που όμως δεν υπήρξε απόλυτη και αυστηρή, καθώς στην αριστερή αίθουσα που είχαν τοποθετηθεί κυρίως οι ακαδημαϊκοί, αναρτήθηκαν μερικά έργα νέων που σαφώς δεν ανήκαν σε αυτή την κατηγορία, ενώ και κάποια καθαρά ακαδημαϊκά βρίσκονταν στη δεξιά πτέρυγα, που φιλοξένησε τους πιο πρωτοποριακούς (Καλλιγιάς 1952α, 237).

Γενικότερα, οι δύο κύριες αντιλήψεις που επικράτησαν στην έκθεση ήταν αφενός η μία που υποστήριζε τις ζωγραφικές αξίες, όπως το χρώμα, το σχέδιο, το πλάσιμο και τη σύνθεση και αφετέρου η άλλη που τις παρέβλεπε αυτές για να περάσει αποκλειστικά στο ενδιαφέρον του θέματος και αυτό «*με γλυκερότητες, αλληγορίες, ρομαντισμούς, τις πιο πολλές φορές εκτός της πραγματικότητας ενός σημερινού ανθρώπου*» (Βακαλό 1952α, 291). Φυλλομετρώντας τον κατάλογο της έκθεσης, η πλειονότητα των έργων σχετίζεται με την πρώτη από τις ανωτέρω αντιλήψεις, ενώ ο ημερήσιος τύπος της εποχής είχε διατυπώσει και πάλι τη δυσaréσκεια για τη μέτρια ποιότητα της διοργάνωσης που προέκυπτε κυρίως από την επιλογή μεγάλου αριθμού έργων φιλοακαδημαϊκών τάσεων: «*Η κριτική επιτροπή της Πανελληνίου Εκθέσεως ενέκρινε εκτός των έργων των καθηγητών που αυτομάτως λόγω του αξιώματός τους μπορούν να μετέχουν στην έκθεση χωρίς να περάσουν από κριτική επιτροπή, τόσα έργα που δεν της έδιναν καμία βάση αισθητική για την έγκρισή τους, χαμηλώνοντας έτσι όλο το αισθητικό επίπεδο της έκθεσης*» (Βακαλό 1952α, 292).

Όπως και στην προηγούμενη έκθεση του 1948, τα τοπία (50%) και οι προσωπογραφίες (16%) (Ματθιόπουλος 2009, 225) αποτέλεσαν τις πρώτες θεματικές επιλογές των ζωγράφων, αποδεικνύοντας για άλλη μια φορά την παγιωμένη συντηρητική νοοτροπία της πλειονότητας των καλλιτεχνών, η οποία σε σημαντικό βαθμό αντανakλούσε τις αντίστοιχες ιδεολογικές και αγοραστικές τάσεις του φιλότεχνου κοινού, που ούτως ή άλλως είχε σχεδόν μηδενική αγοραστική δύναμη (Παπανούτσος 1952, 2).

Στην πρώτη τάση που περιγράφηκε παραπάνω, ανήκει και μια μερίδα ζωγράφων που παρουσίασε εκτεταμένο ενδιαφέρον για μία ζωγραφική με λαϊκά στοιχεία, «*αμόλυντη από την ευρωπαϊκή ζωγραφική*», όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μανόλης Χατζηδάκης (1952α, 3). Η στροφή προς τη λαϊκή τέχνη υπήρξε μια πολύ ευρεία κίνηση με πρωτοπόρο τον Φώτη Κόντογλου που στη συνέχεια διακλαδώθηκε στον αισθησιακό περιγραφικό αντίκρισμα του Γιάννη Τσαρούχη και στην αναχώνευση των νεότερων διδαγμάτων της τέχνης του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα (Βακαλό 1952β, 308). Επηρεασμένοι από αυτούς τους παλιότερους, νεότεροι ζωγράφοι όπως ο Νίκος Κεσσανλής, ο Ευγένιος Σπαθάρης, η Ελένη Περάκη – Θεοχάρη, ο Μιχάλης Μανουσάκης, η Νίκη Καραγάτση, ο Λάζαρος Ουσταμπασίδης μεταχειρίστηκαν στη ζωγραφική τους το λαϊκό στοιχείο.

Ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε η συμμετοχή του Γιώργου Μπουζιάνη, καθώς δεν είχε λάβει μέρος στην προηγούμενη Πανελλήνιο Έκθεση και η παρουσία του

στάθηκε από τις πιο πρωτοποριακές: «Έπειτα από είκοσι χρόνων θητεία στη ρεαλιστική τέχνη ο Γ. Μπουζιάνης, κρατώντας από το παρελθόν την αίσθηση του εικαστικού όγκου των τριών διαστάσεων, ετόλμησε να λυτρώσει την παράστασή του από κάθε δεσμό προς τη ρεαλιστική απομίμηση, για να καταστήσει τον πίνακά του πεδίο μουσικής χρωμάτων» (Προκοπίου 1952, 3). Αν και η εξπρεσιονιστική ζωγραφική του Γιώργου Μπουζιάνη δύσκολα έβρισκε απήχηση στην Ελλάδα, αποτέλεσε ωστόσο ένα από τα πιο στιβαρά παραδείγματα νέων εκφραστικών αναζητήσεων (εικ. 14).

Οι νεότεροι ζωγράφοι που συμμετείχαν στην έκθεση επέδειξαν κάποια δειλά βήματα ανανέωσης χωρίς, όμως, να βρίσκονται ακόμη σε τέτοιο επίπεδο καλλιτεχνικής ωριμότητας, ώστε να αφήσουν πίσω τους την κληρονομιά της ελληνικής παραστατικής τέχνης. Τα μικρά τοπία του Βλάση Κανιάρη, τα εσωτερικά του Νίκου Κεσσανλή, το εκφραστικό κορίτσι του Γιάννη Γαϊτή, οι εξπρεσιονιστικές μορφές του Γιάννη Μαλτέζου ήταν οι καταθέσεις των νέων ζωγράφων, ανάμεσά τους και το παραστατικό ακόμη έργο του Γιάννη Σπυρόπουλου, με προσανατολισμό προς το Παρίσι, οι οποίες όμως δε δέχτηκαν πολύ θετική κριτική, καθώς αξιολογήθηκαν ως μη επαρκείς ως προς τις απαιτήσεις των ανεικονικών τάσεων: «Θα έπρεπε να είχε γίνει πια αντιληπτό ότι η σύγχρονη ευρωπαϊκή τέχνη στις ανεικονικές της τάσεις είναι περισσότερο απαιτητική, καθώς το εκφραστικό βάρος πέφτει στις αξίες του χρώματος και του σχεδίου. Θα πρέπει να δονείται όλη η επιφάνεια από την έκφραση του συναισθήματος μεταπλασμένου σε δυναμικές συσχετίσεις σχημάτων και τόνων για να δικαιολογείται η παραδοχή αυτής της ασκητικής αρχής» (Χατζηδάκης 1952β, 2).

Στο σημείο αυτό αξίζει να μνημονευθεί ένα άλλο άρθρο του Μανόλη Χατζηδάκη σχετικό με την Πανελλήνιο (1952γ, 3), στο οποίο έγινε πάλι αναφορά στο χάσμα ανάμεσα στην ελληνική παράδοση και την κατάργηση του αντικειμένου: «(...) είναι ελάχιστες οι περιπτώσεις που ο καλλιτέχνης απομακρύνεται από την απόδοση του αντικειμένου». Περιγράφοντας τις πιθανές αιτίες αυτής της στάσης, ο τεχνοκρίτης έκανε λόγο για τον ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα της ελληνικής και βυζαντινής τέχνης «που ποτέ δεν έφτασε στην πλήρη αφαίρεση της εξωτερικής μορφής των όντων και των πραγμάτων» και για τη διαφορετική ιδιοσυγκρασία των Ελλήνων σε σχέση με τους υπόλοιπους Ευρωπαίους, καθώς «δεν έχουν φτάσει στο ακραίο σημείο της διάλυσης και της απόγνωσης όπου έχουν φτάσει άλλοι πιο προοδευμένοι λαοί, ώστε να καταστρέφουν τα πάντα».

Συμπερασματικά, η έκθεση αυτή δε διαφοροποιήθηκε ουσιαστικά από την προηγούμενη. Η θεματολογία των έργων και η πλειονότητα των καλλιτεχνών που

συμμετείχαν υποδηλώνουν ότι ο συντηρητισμός είχε τον πρώτο λόγο στους κόλπους της εγχώριας εικαστικής κίνησης. Τα μοναδικά, ίσως, πλεονεκτήματά της υπήρξαν η απόπειρα των διοργανωτών να διαχωρίσουν τα έργα βάσει των διαφορετικών ρευμάτων και η συμμετοχή του Γιώργου Μπουζιάνη. Το πρώτο φανερώνει μια σχετική ωρίμανση και ένα γόνιμο προβληματισμό των συντελεστών της έκθεσης που αντιλήφθηκαν ότι μόνο αν τηρούνταν συγκεκριμένα κριτήρια, θα ήταν δυνατό η έκθεση να ανταποκριθεί μερικώς στον εκπαιδευτικό της χαρακτήρα. Οι Πανελλήνιες Εκθέσεις αποτελούσαν ευκαιρία να παρουσιαστούν συγκριτικά οι διαφορετικές τάσεις και να διαγραφούν συνεπώς οι βασικές κατευθύνσεις της σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Γεγονός πολύ γόνιμο, τόσο για τους καλλιτέχνες που θα έβλεπαν το έργο τους σε αντιδιαστολή με εκείνο των συναδέλφων τους, όσο και για το κοινό που θα ερχόταν σε επαφή με τις καλλιτεχνικές δημιουργίες και θα αποκτούσε μια γενική εικόνα της ελληνικής τέχνης, μια και άλλες παρόμοιες ευκαιρίες για το φιλότεχνο κοινό ήταν πολύ περιορισμένες. Η παρουσία του Γιώργου Μπουζιάνη και κυρίως οι θετικές κριτικές που γράφτηκαν για το έργο του από τεχνοκρίτες όλων των τάσεων (Βακαλό 1952γ, 296, Καλλιγιάς 1952β, 241, Προκοπίου 1952, 3) δηλώνουν ότι έστω και καθυστερημένα κάποια ρεύματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, αφομοιώθηκαν και στην Ελλάδα, αρκεί βέβαια να μην καταλύεται το αντικείμενο και αποκόπτεται ολότελα η σχέση με την πραγματικότητα.

Στην περίπτωση απομάκρυνσης από την ορατή πραγματικότητα, τα πράγματα διαφοροποιούνταν ριζικά. Όταν η συζήτηση αφορούσε στην αφηρημένη ζωγραφική και τις ανεικονικές τάσεις, οι έλληνες ζωγράφοι βρίσκονταν ακόμη σε φάση ζύμωσης και πειραματισμού, ανέτοιμοι να περάσουν *«στη νοητική σφαίρα του καθαρού σχήματος και του χρώματος»* (Βακαλό 1952δ, 309). Αντιθέτως, το ενδιαφέρον πύκνωνε γύρω από μία τέχνη με λαϊκά στοιχεία που κατέγραφε τη συγκίνηση που προκαλούσε ακόμη η ελληνική ταυτότητα. Ο ελληνοκεντρισμός σε αυτά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια φαίνεται πως είχε μεγάλη δυναμική και ενέπνεε τους έλληνες εικαστικούς.

Στ. Συμπεράσματα

Γεννημένη επίσημα το 1910 με τους «Αυτοσχεδισμούς» του Wassily Kandisky, η αφηρημένη τέχνη είχε απλωθεί το 1939 ως την Αμερική. Μετά μια ανάσχεση κατά τον πόλεμο, πήρε από το 1945 νέα ώθηση και απέκτησε καινούριες

διαστάσεις. Στην Ελλάδα, όπως ήδη έχει επισημανθεί, οι πρώτες δειλές της εμφανίσεις τοποθετούνται ανάμεσα 1950 και 1955, μέσα από τις Πανελληνίους Εκθέσεις και τις εκθέσεις σε γκαλερί.

Αν και οι Πανελλήνιες Εκθέσεις και οι ατομικές εκθέσεις αποτελούσαν δύο διαφορετικού είδους εκδηλώσεις με διαφορετικό σκοπό και χαρακτήρα, συνιστούσαν ταυτόχρονα και τις πιο κατάλληλες αφορμές για την παρουσίαση της καλλιτεχνικής κίνησης. Η Πανελλήνιος Έκθεση ως κρατικός θεσμός όφειλε να είχε έναν ευρύτερο ρόλο ώστε να καθίσταται σημείο συνάντησης όλων των επικρατουσών τάσεων και κυρίως να αντιπροσωπεύονται σε αυτή οι προσπάθειες των νέων καλλιτεχνών. Ως εκ τούτου, μια Πανελλήνιος Έκθεση θα έπρεπε να στέκεται ισότιμα απέναντι σε όλα τα ρεύματα, χωρίς να μεροληπτεί υπέρ συντηρητικών ή προοδευτικών και χωρίς να εστιάζει σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες παρουσιάζοντας το έργο τους στο σύνολό του.

Ωστόσο τα προβλήματα που παρουσίασαν και οι δύο Πανελλήνιες Εκθέσεις ήταν πολλά. Η προχειρότητα στην επιλογή των έργων χωρίς συγκεκριμένα κριτήρια, και τις δύο φορές, επέτρεψε ένα πλήθος έργων, που δε σκιαγραφούσε μια ευσύνοπτη και εύστοχη εικόνα της ελληνικής εικαστικής κίνησης, ώστε να αναδεικνύονται οι αντιθετικές τάσεις και οι νέες δυναμικές. Αντιθέτως, τα περισσότερα μέλη των επιτροπών προέρχονταν από τους συντηρητικούς κόλπους της ΑΣΚΤ και δεν παρουσίαζαν καμία διάθεση ανανέωσης και πειραματισμού. Χαρακτηριστική υπήρξε η ματαίωση της βράβευσης του Κωνσταντίνου Παρθένη, ενός καλλιτέχνη που είχε υπάρξει καινοτόμος στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Τέτοιος ήταν ο δισταγμός τους και η άρνησή τους απέναντι στην οποιαδήποτε πρωτοπορία, ακόμη και όταν αυτή είχε πια παγιωθεί και ήταν έτοιμη να ξεπεραστεί. Επίσης, η δεινή οικονομική κατάσταση των περισσότερων καλλιτεχνών, τους ανάγκαζε να καταφεύγουν σε επιλογές θεμάτων και τεχνοτροπιών ευρέως αποδεκτών, προκειμένου μέσα από τις Πανελληνίους να βρίσκουν πιθανούς αγοραστές των έργων τους. Μέσα σε αυτό το κλίμα της γενικότερης δυστοκίας που επικρατούσε γύρω από αυτό το θεσμό, που θεωρητικά επανήλθε για να φέρει ανάταση στην κατακερματισμένη από τον πόλεμο καλλιτεχνική κίνηση, οι καλλιτέχνες που τόλμησαν να ξεφύγουν από τα τετριμμένα και να καταθέσουν μια νέα πρόταση, αποτελούσαν μια τόσο μικρή μειότητα, ανίκανη να προκαλέσει κάποια ουσιαστική τομή.

Από την άλλη, οι εκθέσεις σε γκαλερί, καθώς αποτελούσαν ιδιωτική πρωτοβουλία, χωρίς κρατική παρέμβαση, είχαν περιθώρια μεγαλύτερης αυτόνομης

δράσης. Η οικονομική, όμως, κυρίως, δυσπραγία των καιρών δεν άφηνε περιθώρια εντονότερης πρωτοβουλίας. Ο περιορισμένος αριθμός των γκαλερί και οι αντίστοιχα περιορισμένες εκθέσεις ελάχιστα μπορούσαν να αφυπνίσουν το ενδιαφέρον του κοινού και να το υποψιάσουν για τις νέες ευρωπαϊκές τάσεις. Η δήλωση ασπασμού της αφηρημένης ζωγραφικής από τον Αλέκο Κοντόπουλο και το τολμηρό προχώρημα του Γιάννη Γαίτη προς την αφηρημένη σχηματοποίηση της ανθρώπινης μορφής, αποτέλεσαν ατομικές απομονωμένες προσπάθειες. Αυτές οι αραιές και σύντομες εμφανίσεις όσο και να προσέχθηκαν, δεν μπορούσαν να έχουν άμεσες διαμορφωτικές επιπτώσεις στην ελληνική τέχνη της εποχής. Χρειάστηκε ακόμη καιρός για να γίνουν ευρύτερα γνωστοί οι καρποί των αναζητήσεων αυτών και μερικών άλλων καλλιτεχνών.

Η ελληνική τέχνη στις αρχές της δεκαετίας του 1950, παρέμενε ακόμη τέχνη καθαρά παραστατική και ειδικότερα ανθρωποκεντρική, κυριαρχημένη δηλαδή από τη βασική επιδίωξη της απόδοσης της ανθρώπινης μορφής, καθώς και του φαινομένου κόσμου που την περιβάλλει. Οι ριζοσπαστικές θέσεις των πρωτοπόρων του μοντερνισμού ήταν επόμενο να μη θέλγουν την πλειοψηφία των καλλιτεχνών, που τις θεωρούσαν ακραίες, ξενόφερτες και επικίνδυνες. Η απόρριψη πηγάζε από διαφορετικές μεταξύ τους ιδεολογικές θέσεις. Η στείρα εμμονή των ακαδημαϊκών στις γνωστές συντηρητικές τους απόψεις αλλά και η στάση πολλών προοδευτικών καλλιτεχνών, οι οποίοι απέρριπταν την αφαίρεση για ιδεολογικούς κυρίως, λόγους, αντλώντας επιχειρήματα είτε από τον ελληνοκεντρισμό του μεσοπολέμου είτε από τις θεματοκεντρικές τοποθετήσεις της αριστεράς, ήταν οι αντίθετοι πόλοι της εποχής, που ξεκινώντας από διαφορετική αφετηρία, κατέληγαν στο ίδιο αποτέλεσμα.

Πέρα, όμως, από την προσκόλληση των ελλήνων καλλιτεχνών σε μια παραστατική παράδοση και την προσήλωση στις αρχές της παράδοσης, που ίσως ως ένα βαθμό ήταν φυσιολογική μετά από ένα τραγικό εμφύλιο πόλεμο, υπήρξαν στα πρώτα αυτά μεταπολεμικά χρόνια και άλλοι σοβαροί παράγοντες που έκαναν τη χώρα να στέκεται με καθυστέρηση απέναντι στις εξελίξεις.

Οι πολιτικές και κοινωνικές περιπέτειες, η οικονομική ανισορροπία, η έλλειψη εσωτερικής συνοχής, η εξάρτηση από την εξωτερική πολιτική των ξένων δυνάμεων, το πρόβλημα της εθνικής ολοκλήρωσης, η ρευστότητα και η αστάθεια στις κοινωνικές δομές του κράτους (Αλιβιζάτος 1983, 675), αλλά και η περιφερειακή της θέση σε σχέση με τα διεθνή καλλιτεχνικά κέντρα που αφαιρούσε από τη χώρα τη

δυνατότητα άμεσης πληροφόρησης και επικοινωνίας, αποτέλεσαν συντελεστές αμφιταλάντευσης και εμπόδιο στην παραδοχή των αφηρημένων ρευμάτων.

Έτσι, μέχρι το 1955 περίπου, τα πρώτα βήματα προς την αφαίρεση έγιναν με αυτόχθονες προσπάθειες, και με πρωτοβουλίες καλλιτεχνών που οι περισσότεροι βρίσκονταν στην ωριμότητά τους και είχαν μια θητεία στην παραστατική τέχνη. Το πέρασμά τους συντελέστηκε κλιμακωτά, με στάδια αφαιρετικότητας που τους οδήγησαν βαθμιαία στην αφαίρεση.

3. 1956-1960: Χρόνια προετοιμασίας

Η παρούσα ενότητα που διαρθρώνεται σε πέντε υποενότητες φέρει το γενικό τίτλο «Χρόνια προετοιμασίας», καθώς στη διάρκεια της πενταετίας 1956 – 1960 έγιναν οι βασικότερες ζυμώσεις και διαμορφώθηκαν οι απαραίτητες προϋποθέσεις σε επίπεδο καλλιτεχνικό και οικονομικοκοινωνικό για την καθιέρωση της αφαίρεσης στην Ελλάδα. Η περίοδος της προεργασίας θεωρείται πως ολοκληρώνεται το 1960 με τη βράβευση του Γιάννη Σπυρόπουλου στην Biennale της Βενετίας, αφού πρόκειται για την πρώτη διεθνή αναγνώριση αφηρημένου έλληνα καλλιτέχνη, ο οποίος μάλιστα δεν είχε εγκατασταθεί μόνιμα στο εξωτερικό.

Η μορφή του κεφαλαίου επαναλαμβάνει τη δομή του προηγούμενου, εστιάζοντας πρώτα στο κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι της εποχής, για να ακολουθήσουν τα υποκεφάλαια που αναφέρονται στις εκθέσεις των γκαλερί και στις δύο πανελληνίους του 1957 και 1960, ενώ στο τέλος διατυπώνονται συμπερασματικές κρίσεις για την πενταετία. Στο πρώτο υποκεφάλαιο περιγράφεται πώς η παρατεταμένη, για τα δεδομένα της εποχής, παραμονή του Κωνσταντίνου Καραμανλή στην ηγεσία της χώρας, εξασφάλισε προσωρινή σταθερότητα, η οποία ευνόησε την οικονομία και το γενικότερο σταδιακό εκσυγχρονισμό του κράτους σε όλους τους τομείς, συμπεριλαμβανομένου και του καλλιτεχνικού, που βαθμιαία γνώριζε μια σχετική άνθηση ύστερα από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια.

Συνεπώς, η εκθεσιακή δραστηριότητα των γκαλερί πύκνωσε και στο δεύτερο υποκεφάλαιο παρακολουθούνται ανά έτος οι εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν σε αίθουσες τέχνης, βάσει του μηνιαίου άρθρου «Οι εκθέσεις του μηνός» του περιοδικού «Ζυγός» που αρχικά υπέγραφε ο Τώνης Σπητέρης και αργότερα η Ελένη Βακαλό⁴. Θα δοθεί έμφαση σε αυτές που σημείωσαν μεγαλύτερο εικαστικό ενδιαφέρον και διοργανώθηκαν τόσο από έλληνες ζωγράφους που ήδη διέμεναν στη χώρα και ίσως είχαν επιδείξει κάποια δείγματα γραφής και την προηγούμενη πενταετία, αλλά και από νεότερους κυρίως σε ηλικία έλληνες καλλιτέχνες που είχαν εγκατασταθεί πια στο εξωτερικό με αφορμή τις σπουδές τους και κατά καιρούς παρουσίαζαν τη δουλειά τους στο αθηναϊκό κοινό. Επίσης, στο πλαίσιο ανάδειξης του ιδεολογικού υποβάθρου των τεχνοκριτικών σημαντικό κριτήριο στην επιλογή των εκθέσεων υπήρξε ο αντίκτυπος που είχαν σε επίπεδο ιδεολογικών συζητήσεων. Στα προτελευταία

⁴ Η Ελένη Βακαλό ανέλαβε τη συγκεκριμένη στήλη στο περιοδικό από το τεύχος του Ιανουαρίου – Φεβρουαρίου 1958.

υποκεφάλαια εξετάζεται η παρουσία της αφαίρεσης σε επίσημες κρατικές διοργανώσεις, μελετώντας συγκριτικά την Πανελλήνιο Έκθεση του 1957 και του 1960.

A. Η επίδραση των οικονομικών και κοινωνικών εξελίξεων στον τομέα των εικαστικών τεχνών

Η ανάδειξη του Κωνσταντίνου Καραμανλή στο πρωθυπουργικό αξίωμα τον Οκτώβριο του 1955 υπήρξε αναμφίβολα μια απρόσμενη εξέλιξη που αιφνιδίασε ακόμα και την αμερικανική πρεσβεία των Αθηνών. Η απόφαση του βασιλιά Παύλου να ορίσει ως διάδοχο του αποβιώσαντος πρωθυπουργού, Αλέξανδρου Παπάγου, ένα νέο πολιτευτή, βασιζόταν, κυρίως, στο έργο που είχε επιδείξει ο Κωνσταντίνος Καραμανλής στα υπουργεία όπου είχε υπηρετήσει από την περίοδο ήδη του εμφύλιου σπαραγμού (Σβολόπουλος 2011, 41-63). Επιπλέον, το γεγονός ότι σε αντίθεση με άλλες προσωπικότητες του Ελληνικού Συναγερμού, ο μακεδόνας πολιτικός δεν είχε έλθει ποτέ έως τότε σε αντιπαράθεση με τα Ανάκτορα συνέβαλε καθοριστικά στην απόφαση του βασιλιά να κινηθεί προς τη συγκεκριμένη λύση (Νικολακόπουλος 2001, 192-193).

Η παραμονή του Κωνσταντίνου Καραμανλή στην πρωθυπουργία για οκτώ χρόνια, από τα τέλη του 1955 έως το καλοκαίρι του 1963, υπήρξε μέσα στο ασταθές μετεμφυλιακό κλίμα αξιοσημείωτο φαινόμενο. Η αδυναμία της ηγεσίας του Κέντρου να συνεργασθεί στο πλαίσιο ενός ενιαίου κομματικού φορέα και η εμπιστοσύνη με την οποία περιέβαλε τον Κωνσταντίνου Καραμανλή το εκλογικό σώμα, αναδεικνύοντας την Ε.Ρ.Ε. (Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση) ως την πρώτη δύναμη σε τρεις διαδοχικές βουλευτικές αναμετρήσεις (1956, 1958 και 1961) έδωσε τη δυνατότητα στο σερραίο πολιτικό να παραμείνει στην εξουσία για διάστημα μεγαλύτερο από οποιονδήποτε άλλον από τους προκατόχους του. Η εντυπωσιακή ανασύσταση της Αριστεράς και η δημιουργία ενός νέου πολιτικού σχηματισμού, της Ε.Δ.Α., λίγα μόλις έτη μετά το τέλος του Εμφυλίου, δεν μπορούσαν, όπως φάνηκε, να προσφέρουν μια εναλλακτική πρόταση για τη διακυβέρνηση της χώρας, τουλάχιστον στο πεδίο της πρακτικής πολιτικής, σε μια εποχή κατά την οποία η κοινοβουλευτική δημοκρατία εξακολουθούσε να περνά περίοδο σκληρής δοκιμασίας: εξωκοινοβουλευτικοί παράγοντες, πολιτικές διώξεις και ξένες επεμβάσεις δεν

επέτρεπαν πάντοτε την εύρυθμη λειτουργία των δημοκρατικών θεσμών (Νικολακόπουλος 2001, 196-292).

Παρά την αναμφισβήτητη δυσλειτουργία του κοινοβουλευτικού συστήματος και τα προσκόμματα που ενίοτε έθεταν στο κυβερνητικό έργο το Στέμμα και στρατιωτικοί παράγοντες, στον τομέα της οικονομίας πραγματοποιήθηκε μια συστηματική προσπάθεια από τις κυβερνήσεις του Κωνσταντίνου Καραμανλή. Οι ενέργειες που είχαν προηγηθεί από τους Γεώργιο Καρτάλη και Σπύρο Μαρκεζίνη, υπουργούς Συντονισμού στις κυβερνήσεις Νικόλαου Πλαστήρα και Αλέξανδρου Παπάγου αντίστοιχα, είχαν αρχίσει να αποδίδουν τα πρώτα θετικά αποτελέσματα όταν ο Κωνσταντίνος Καραμανλής ανέλαβε την εξουσία. Έτσι, σταδιακά άρχισε να συντελείται μια γενναία, συγκριτικά με το παρελθόν, οικονομική ανασυγκρότηση της χώρας: εκσυγχρονισμός και ανάπτυξη της αγροτικής και της βιομηχανικής παραγωγής, επέκταση των δημοσίων έργων, αντιμετώπιση των μακροχρόνιων δομικών αδυναμιών της ελληνικής οικονομίας, υλοποίηση ενός νέου τουριστικού προγράμματος, έμπρακτη στήριξη της εμπορικής ναυτιλίας, κεντρικός συντονισμός της ενεργειακής πολιτικής· με άλλα λόγια, γινόταν μια συνολική προσπάθεια αντιμετώπισης του αναπτυξιακού προβλήματος της χώρας που αγωνιζόταν να επουλώσει τα τραύματά της μετά από μια δεκαετία αιματηρών συγκρούσεων (Σβολόπουλος 2011, 82-89).

Ωστόσο, η Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του 1960 παρέμενε ακόμη αναπτυσσόμενη χώρα. Παρά τα βήματα προόδου, που περιγράφηκαν παραπάνω, εξακολουθούσε να υστερεί σε σχέση με τις αναπτυγμένες χώρες της Δύσης σε παραγωγικότητα, υποδομές, μέγεθος επιχειρήσεων, βαθμό ανοίγματος στη διεθνή αγορά που είναι αλληλένδετα πράγματα. Μάλιστα, η αναγκαστική μετανάστευση εκατοντάδων χιλιάδων Ελλήνων στη Δυτική Ευρώπη και τις ΗΠΑ καταδείκνυε ακόμη εντονότερα το γεγονός αυτό.

Η αυξημένη μετανάστευση είχε διπλό ρόλο, καθώς ταυτόχρονα, διεύρυνε τη ροή συναλλάγματος προς την Ελλάδα. Τα μεταναστευτικά εμβάσματα βοήθησαν την ελληνική οικονομία, αφού ενίσχυσαν τα ατομικά εισοδήματα, άμβλυναν τις περιφερειακές εισοδηματικές ανισότητες και επέτρεψαν την εισροή καταναλωτικών και κεφαλαιούχων αγαθών. Διάχυτη ήταν και η άποψη ότι η παραμονή στις βιομηχανικές χώρες του Βορρά θα λειτουργούσε και ως μηχανισμός συσσώρευσης γνώσεων και ικανοτήτων, με αποτέλεσμα η προοπτική της επιστροφής να φέρει στην Ελλάδα αποταμιεύσεις και γνώσεις (Καζάκος 2000α, 232-233).

Αν η οικονομική ανασυγκρότηση υπήρξε ο ένας βασικός πυλώνας της κυβερνητικής πολιτικής των ετών 1955-1963, η οργανική ενσωμάτωση της Ελλάδας στη Δύση υπήρξε ο άλλος. Το σύνολο, άλλωστε, των ελληνικών κυβερνήσεων μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου συμμαριζόταν την άποψη ότι λόγοι στρατηγικοί, πολιτικοί, ιστορικοί και ιδεολογικοί καθιστούσαν μονόδρομο την πρόσδεση της χώρας στο δυτικό κόσμο. Αν, όμως, κατά την πρώιμη φάση του Ψυχρού Πολέμου, οι πολιτικές και οικονομικές συνθήκες που επικρατούσαν στο εσωτερικό δεν επέτρεπαν την ενεργό συμμετοχή των Αθηνών στις ευρωπαϊκές ζυμώσεις που βρίσκονταν ήδη σε εξέλιξη, η οικονομική ανάπτυξη και η πολιτική σταθερότητα του δεύτερου μισού της δεκαετίας του 1950 προετοίμασαν το δρόμο για την υπογραφή της συμφωνίας σύνδεσης της Ελλάδας με την ΕΟΚ, το 1961 (Σβολόπουλος 2002, 40-43, 123-132).

Ο οικονομικός λοιπόν παράγοντας που είχε ξεπεράσει τη στάθμη των πρώτων μετακατοχικών χρόνων επηρέαζε ποικιλοτρόπως τη ζωή των ανθρώπων. Για παράδειγμα, δόθηκαν περισσότερες υποτροφίες σε καλλιτέχνες που έφευγαν για μετασπουδαστική θητεία στο εξωτερικό και οι νέοι αυτοί πρόβαλαν ολοένα με περισσότερη πίστη τη σημασία της καλλιτεχνικής δουλειάς τους σαν παράγοντα για τη γενικότερη πρόοδο της Ελλάδας (Βακαλό 1981, 51). Ταυτόχρονα, οι σχέσεις με το εξωτερικό αναπτύσσονταν σε όλους τους τομείς, από τη μετανάστευση και τον τουρισμό μέχρι τις πολιτιστικές ανταλλαγές που αξιοποιούνταν στο πλαίσιο των πολιτικών σκοπιμοτήτων και ιδιαίτερα στον τομέα των εξωτερικών σχέσεων, κάνοντας, όμως, έτσι γνωστή στην Ελλάδα την αμερικανική και ευρωπαϊκή τέχνη (Χριστοφόγλου 2003, 280).

Η διεύρυνση του ενδιαφέροντος για την τέχνη, αλλά και το κέρδος που η αυξανόμενη ζήτησή της απέφερε, με την επικουρία και νέων διαφημιστικών μεθόδων, ευνόησαν καινοφανείς για τα ελληνικά δεδομένα συνεργασίες, όπως αυτές περιοδικών και γκαλερί. Επίσης, η τέχνη εμφανίστηκε και στον επιχειρηματικό χώρο μέσα από τις σελίδες των ημερολογίων που εξέδωσαν οι εταιρείες. Για παράδειγμα η βιομηχανία τσιμέντων «Ηρακλής» άρχισε στα μέσα της δεκαετίας του 1950 την εκτύπωση ημερολογίων με έργα ενός έλληνα καλλιτέχνη κάθε φορά. Αντίστοιχες ενέργειες σημειώθηκαν και από τράπεζες και ασφαλιστικές εταιρείες που τύπωσαν ημερολόγια με καλλιτεχνικό περιεχόμενο (Σκαλτσά 1989, 27)

Παράλληλα, αυτή η ευνοϊκή οικονομική κατάσταση που σταδιακά διαμορφωνόταν και η στάση σημαντικών δυνάμεων του κοινωνικού ιστού απέναντι

στην τέχνη διαφοροποίησε σε σημαντικό βαθμό και το φιλότεχνο κοινό, του οποίου η σύσταση, σε σχέση με το μεσοπόλεμο, είχε μεταβληθεί. Είχε αυξηθεί και είχε αλλάξει ταξική προέλευση και αντιλήψεις. Ανήκε στις τάξεις των επιστημόνων – επαγγελματιών, κυρίως γιατρών και δικηγόρων, ενώ και η θέση του ίδιου του καλλιτέχνη για αυτές τις τάξεις κοινού ήταν πλέον διαφορετική. Το φαινόμενο της διοργάνωσης ερασιτεχνικών εκθέσεων, όπως αυτής των υπαλλήλων Τράπεζας της Ελλάδας το 1957, της πανσαμιακής και άλλων (Σκαλτσά 1989, 28), αλλά και η αύξηση της ζήτησης για καλλιτεχνικές σπουδές, αντικατοπτρίζει σύμφωνα με τη Βακαλό (1981, 62) αυτή τη νέα αντίληψη του κοινού για τον καλλιτέχνη, ο οποίος μάλιστα αντιπροσώπευε πολλά από όσα οι ίδιοι θα ήθελαν να κάνουν.

Β. Γκαλερί και εκθέσεις

Κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1950 και ιδιαίτερα προς το τέλος της δημιουργήθηκαν νέες αίθουσες, ειδικά διαμορφωμένες σε εκθεσιακούς χώρους, ώστε η χρήση αιθουσών ξενοδοχείων, που συνηθιζόταν μέχρι τότε, να περιοριστεί στο ελάχιστο. Παράλληλα, άρχισαν να πληθαίνουν και οι μικρές ομαδικές εκθέσεις καλλιτεχνών με κοινές εικαστικές αναζητήσεις, ενώ στο πλαίσιο μιας όλο και αυξανόμενης εμπορευματοποίησης της τέχνης, καθιερώθηκαν και εκθέσεις τύπου Salons. Το 1957 διοργανώθηκε φθινοπωρινό salon στην γκαλερί «Σαρλά», καθώς και δύο ομαδικές εκθέσεις νέων καλλιτεχνών στο «Ζυγό» το 1958 και 1959 (Σκαλτσά 1989, 27). Μάλιστα, οι διαφοροποιήσεις στις μορφές τέχνης δημιούργησαν κατά κάποιο τρόπο και εξειδικευμένες γκαλερί, που στέγαζαν έργα νεαρών καλλιτεχνών που ξένιζαν γενικά το φιλότεχνο κοινό. Προς αυτή την κατεύθυνση κινήθηκαν κυρίως οι: «Σαρλά», «Α23», «Κούρος», «Νέες Μορφές» (Σπητέρης 1957α, 12). Και μεγαλύτερες, όμως, γκαλερί, όπως ο «Ζυγός», που το 1956 μονιμοποίησε τη δραστηριότητά της στο χώρο της καλλιτεχνικής ζωής, δεν παρουσίαζε μόνο τους πιο σημαντικούς από τους παλαιότερους γνωστούς καλλιτέχνες, αλλά επέβαλε και πολλούς από τους νεότερους. Η καθιέρωση από το «Ζυγό» εκθέσεων με βραβεία, για νέους υπήρξε ένα πρώτο δείγμα για τη συνειδητοποίηση της αναγκαιότητας συνεχούς ανανέωσης του καλλιτεχνικού δυναμικού της χώρας (Βακαλό 1981, 52).

Την ανάγκη αυτή ικανοποιούσε ως ένα βαθμό και η αυξημένη, σε σχέση με το παρελθόν, επαφή της Ελλάδας με το εξωτερικό μέσω των ξένων εκθέσεων που διοργανώνονταν και των υποτροφιών που δίνονταν, όπως έχει ήδη επισημανθεί. Το

1956 το Γαλλικό Ινστιτούτο παρουσίασε έκθεση του Fernand Leger μετά το θάνατό του, ενώ την ίδια χρονιά έγινε η έκθεση αμερικανικής χαρακτηριστικής από τη συλλογή της βιβλιοθήκης της Ουάσιγκτον. Το 1958 πραγματοποιήθηκε η μοναδική έως τότε έκθεση σοβιετικής τέχνης και μετά η έκθεση με εννιά γενιές αμερικανών ζωγράφων, η έκθεση φινλανδικής τέχνης με εκπροσώπους της αφαίρεσης και της ισραηλινής τέχνης επίσης με συμμετοχή αφηρημένων. Το 1959 έκθεση έξι τσεχοσλοβάκων ζωγράφων και τέλος τριάντα τριών αμερικανών ζωγράφων όπου συμπεριλήφθηκαν για πρώτη φορά αφηρημένοι (Βακαλό 1981, 57). Από την αναφορά αυτών των εκθέσεων, γίνεται αντιληπτό ότι στην αρχή υπήρχε δισταγμός από τα μεγάλα, κυρίως, κράτη για την αποστολή αφηρημένων έργων στις προορισμένες για την Ελλάδα εκθέσεις τους, ενώ στη συνέχεια αυτός ο δισταγμός μειώθηκε.

Από την άλλη μεριά και οι γκαλερί με ιδιωτική πρωτοβουλία φιλοξενούσαν από το εξωτερικό εκθέσεις, αλλά και έργα ελλήνων ζωγράφων που είχαν ήδη φύγει στην Ευρώπη και ανά διαστήματα παρουσίαζαν τη δουλειά τους στη χώρα τους, μεταφέροντας το μοντερνισμό που βίωναν στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. Ο Νίκος Κεσσανλής περιέγραφε την τάση αυτή, λέγοντας: *«Στο 1955 υπάρχει αυτή η πρόθεση να φύγουμε στη Δύση και να ξεκινήσουμε σαν τους πιονιέρηδες. (...) Για να αντιμετωπίσει κανείς το χάος της Δύσης έπρεπε να διαθέτει πολλές δυνάμεις. Τι μας ωθούσε λοιπόν; Ποικίλοι λόγοι και αφορμές. Μια γενική απογοήτευση. (...) Είχαμε μυριστεί και διαβάσει πως κάτι σημαντικό γινόταν εκεί έξω που δεν είχε πια σχέση με τις παλιότερες σχολές, τον κυβισμό ή τον εξπρεσιονισμό, που μαθαίναμε στην ΑΣΚΤ, πως υπήρχε ένα πραγματικό καμίνι και τα πάντα έβραζαν. Δε φύγαμε δύο – τρία χρόνια, σπουδές στο εξωτερικό και να γυρίσουμε πίσω. Μείναμε και εργαστήκαμε, ανακατευτήκαμε με τα σύγχρονα ρεύματα. Αυτή ήταν η βασική διαφορά με ό,τι γινόταν πριν τον πόλεμο»* (Αδαμοπούλου 2000, 42).

Κατά την πενταετία 1956-1960 οι Γιάννης Γαϊτής, Βλάχης Κανιάρης, Νίκος Κεσσανλής, Χρίστος Καράς, Δημήτρης Κοντός, Κώστας Τσόκλης έδωσαν αξιόλογα έργα στο χώρο της αφαίρεσης πριν πάρει ο καθένας το δικό του διαφορετικό δρόμο στην τέχνη. Σημαντική στάθηκε και η συμβολή ορισμένων από τους πολλούς καλλιτέχνες για τους οποίους η αφαίρεση υπήρξε πέρασμα, όπως ο Γιώργος Βακαλό, η Σελέστ Πολυχρονιάδη, ο Τάκης Μάρθας, ο Δημήτρης Κεντάκας, η Ελένη Πασχαλίδου – Ζογγολοπούλου, ο Γιάννης Μαλτέζος (Κωτίδης 2011, 102-111).

B.1. 1956

Παρά την πρόοδο που σημειώθηκε την πενταετία 1956-1960, το έτος 1956 φαίνεται να κουβαλά την πενιχρή παρακαταθήκη των πρώτων μετακατοχικών χρόνων. Συνολικά πραγματοποιήθηκαν περί τις εκατό εκθέσεις (Σπητέρης 1956α, 14), αναλυτικά όμως, καθώς «ο χώρος του περιοδικού είναι περιορισμένος» παρουσιάστηκαν οι σαράντα τρεις, εκ των οποίων μόνο οι δύο άγγιζαν τα όρια της αφαίρεσης⁵. Επιπλέον, το επίπεδό τους χαρακτηρίστηκε από τον Τώνη Σπητέρη (1956β, 6) εξαιρετικά χαμηλό, «καθώς πολλοί υπήρξαν εκείνοι που έθεσαν τον καλλιτεχνικό παράγοντα σε τελευταία μοίρα και δεν έλαβαν υπόψη τους παρά τη δυνατότητα διοχέτευσης όσο γίνεται μεγαλύτερου αριθμού έργων κακής ποιότητας» (Σπητέρης 1956α, 14). Χαρακτηριστική και επιβεβαιωτική του σχολιασμού του Τώνη Σπητέρη υπήρξε και η δήλωση του Γιάννη Τσαρούχη (1956, 22) σε συνέντευξή του στον «Ταχυδρόμο» που αναδημοσιεύτηκε στο «Ζυγό»: *«Η έκθεση στην Ελλάδα είναι ένα σαχλό κοινωνικό φαινόμενο, μιας κοινωνίας αρκετά σαχλής»*.

Μέσα σε μια χρονιά που η αφηρημένη τέχνη είχε ελάχιστη παρουσία στη χώρα, αξίζει να σχολιαστεί μια έρευνα που διεξήγαγε ο «Ζυγός» ανάμεσα σε δεκαπέντε καλλιτέχνες, με θέμα το *«αν υπάρχουν κοινά σημεία επαφής της μοντέρνας τέχνης με το ιδεώδες της ελληνικής τέχνης»*, αφού επανέφερε στο προσκήνιο ερωτήματα που αφορούσαν στα χαρακτηριστικά της ελληνικής τέχνης και την ορθότητα του προσανατολισμού σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα. Όπως ήταν αναμενόμενο, προέκυψαν πολλοί πολέμιοι της μοντέρνας και ιδιαίτερα της αφηρημένης τέχνης. Ενδεικτικά αναφέρεται ο Ανδρέας Γεωργιάδης (1956, 10-11) που ως υπέρμαχος της παραστατικής τέχνης, εναντιώθηκε στις αρχές της αφαίρεσης: *«Οι μεγαλοφρείς καλλιτέχνες της στιγμής ζητούν να διακόψουν τους δεσμούς τους με τη φύση, με την τέχνη και με το κοινό (...) Η τέχνη σήμερα στην Ελλάδα πρέπει περισσότερο από κάθε άλλη φορά, να αντλήσει από τη βαθειά και πλούσια παράδοση της φυλής μας»*. Υπογράμμισε την πρόθεση των αφηρημένων να απομακρυνθούν από τον ορατό κόσμο, θεωρώντας έτσι πως η τέχνη αυτή απομονώνεται από την κοινωνία και χάνει την ικανότητά της να επικοινωνήσει με το θεατή. Παράλληλα, εξέφρασε την ανησυχία του μήπως η ελληνική τέχνη απολέσει τα εθνικά χαρακτηριστικά της

⁵ Η πρώτη είναι έκθεση που διοργανώθηκε το Φεβρουάριο στο «Ατελιέ» και μεταξύ άλλων, η Βέρα Χουτζούμη παρουσίασε δύο χρωματιστά πλακάκια με αφηρημένα σχήματα (Σπητέρης 1956β, 6), ενώ η δεύτερη πραγματοποιήθηκε από τον Κωνσταντίνο Βυζάντιο στο «Ζυγό» το Νοέμβριο, όπου ανάμεσα στα άλλα έργα του, εξέθεσε και μια σειρά *«περισσότερο αρχιτεκτονημένη με χρωματικές αναζητήσεις σε ζεστούς κυρίως τόνους και γραμμική υπόμνηση των παραστάσεων»* (Σπητέρης 1956γ, 15).

και αποκοπεί από το παρελθόν της. Η υπερτοπικότητα της αφαίρεσης αποτελούσε για τον Ανδρέα Γεωργιάδη σαφώς σημαντικό μειονέκτημα. Το ίδιο αρνητική υπήρξε και η Βάσω Κατράκη (1956, 10): *«Σήμερα η μοντέρνα τέχνη έφτασε στο έσχατο σημείο παρακμής με την ολοκληρωτική αφαίρεση (...) Θα πρέπει να σκύψουμε στον άνθρωπο και τη ρημαγμένη του ζωή»*. Λαμβάνοντας υπόψη τις αριστερές της πεποιθήσεις, είναι σαφές πως για εκείνη δε νοούνταν μια τέχνη που δεν ήταν ανθρωποκεντρική, δεν προέβαλε το άτομο, τον καθημερινό του μόχθο και τον πόνο που κουβαλούσε μετά από το πρόσφατο οδυνηρό παρελθόν.

Ο Νίκος Χατζηκυριάκος - Γκίκας (1956, 12), από την πλευρά του αναγνώριζε τη σπουδαιότητα των μοντερνιστικών κινημάτων, παράλληλα όμως δεν μπορούσε να αποφύγει και τον πάγιο βαθύ προβληματισμό του για τη συμβολή της ελληνικής τέχνης στο μοντερνισμό του 20^{ου} αιώνα, αποδίδοντας έτσι στα σύγχρονά του καλλιτεχνικά ρεύματα *«στοιχεία ελληνικότητας, όχι όμως και μίμηση του ελληνικού»*. Ο Χρήστος Καπράλος, ο Νικόλαος Σώχος και ο Περικλής Βυζάντιος εμφανίστηκαν περισσότερο υποστηρικτικοί απέναντι στη μοντέρνα τέχνη, αναγνωρίζοντας την καλλιτεχνική καινοτομία του 20^{ου} αιώνα και το υψηλό επίπεδο ζωγράφων, όπως του Henri Matisse και του Pablo Picasso. Διαπιστώνεται λοιπόν, η άρνηση ή η επιφυλακτικότητα απέναντι στη μοντέρνα τέχνη με σημείο αφετηρίας είτε τον ακαδημαϊσμό είτε μια τέχνη με εντονότερο κοινωνικό προβληματισμό εστιασμένη στο μόχθο του λαού είτε το «μύθο της ελληνικότητας». Πρόκειται για ιδεολογίες αντικρουόμενες που τελικά συγκλίνουν.

B.2. 1957

Το 1957 είχε να επιδείξει μια διαφορετική εικόνα σε σχέση με το προηγούμενο έτος. Η ποιότητα των εκθέσεων που διοργανώθηκαν ήταν σαφώς αναβαθμισμένη και όπως επεσήμανε ο Τώνης Σπητέρης επρόκειτο για μια από τις καλύτερες μεταπολεμικά χρονιές, ενώ παράλληλα η εμφάνιση νέων ζωγράφων σε καινούριες αίθουσες ενθαρρύνθηκε σημαντικά (1957β και γ18, 15). Ο «Ζυγός» αναφέρθηκε σε σαράντα έξι εκθέσεις εκ των οποίων οι έξι υπήρξαν αφηρημένων τάσεων. Το Φεβρουάριο παρουσιάστηκε στο «Ζυγό» ατομική έκθεση του Αλέκου Κοντόπουλου (Σπητέρης 1957δ, 19) και τον Απρίλιο η Σαπφώ Κυριάκη – Ζησοπούλου προσπάθησε να καταργήσει τους δεσμούς με την παράσταση και να εκφράσει την ευαισθησία της μέσα από τα σχήματα και τα χρώματα (Σπητέρης

1957ε, 14). Τον Ιούλιο στην έκθεση του Καλλιτεχνικού Σωματείου Ελληνίδων από τις σαράντα δύο συμμετέχουσες εκπροσωπήθηκαν όλες οι τάσεις⁶ και στην αίθουσα «Πέην» ένας νέος αρχιτέκτων ο Δημήτρης Φατούρος εξέθεσε μια σειρά έργων στα οποία εγκατέλειπε όλο και περισσότερο τις δεσμευτικές παραστατικές αναμνήσεις (Σπητέρης 1957στ, 19). Τον Οκτώβριο ο Γιάννης Χαΐνης στην πρώτη του ατομική έκθεση στη μικρή αίθουσα του «Ζυγού», παρουσίασε μια σειρά από χρωματιστά σχέδια και κολλάζ, που χαρακτηρίζονταν για τη σχεδιαστική τους λιτότητα και την έντονα αφαιρετική τους διάθεση, παρά την εμφανή αποτύπωση της ανθρώπινης μορφής (Σπητέρης 1957α, 12) και το έτος έκλεισε με την πρώτη έκθεση των Αλέξανδρου Μαυρίδη και Σπύρου Λιβιεράτου στον «Κούρο» (Βακαλό 1957α, 20).

Ο Αλέκος Κοντόπουλος στο «Ζυγό»

Εξετάζεται αναλυτικά η έκθεση του Αλέκου Κοντόπουλου, καθώς, υπήρξε ένας από τους πρώτους ζωγράφους που προσχώρησαν στο χώρο της αφαίρεσης και ένας από τους λίγους αφηρημένους καλλιτέχνες που συνέχισαν να ζουν στην Ελλάδα. Το Φεβρουάριο πραγματοποίησε την πρώτη δημόσια ατομική του έκθεση στο «Ζυγό», καθώς η προηγούμενη του 1951, είχε κατά κύριο λόγο ιδιωτικό χαρακτήρα. Ο ζωγράφος την περίοδο εκείνη, αν και εγκατέλειπε τα παραστατικά στοιχεία διατηρούσε ακόμη θεματικά σύμβολα (Χρήστου 1996, 51). Δεν προκαλεί επομένως έκπληξη που στην έκθεση αυτή πέρα από τις αφηρημένες συνθέσεις, παρουσίασε και παραστατικά έργα (εικ. 15).

Η «Επιθεώρηση Τέχνης» εκ πεποιθήσεως απέρριπτε και αντιμαχόταν την αφηρημένη τέχνη, καθώς όπως εξομολογήθηκε πολύ αργότερα ένας από τους συντάκτες της, ο Δημήτρης Ραυτόπουλος (2006, 43) *«το πρόβλημα δεν ήταν η αφαίρεση στην τέχνη, ήταν η αφαίρεση στη συνείδηση. Το κόμμα ως συλλογικός διανοούμενος (...) ενοποιούσε τη σκέψη αλλά και την έκφραση, για να έχει μια αισθητική, ένα γούστο, ένα λόγο»*. Ως κομματικό όργανο, το περιοδικό όφειλε να ακολουθεί συγκεκριμένη τυπολογία έκφρασης, κινούμενο μέσα σε ένα περιορισμένο πλαίσιο με σαφές ιδεολογικό χρώμα. Ωστόσο, η κριτική του στην περίπτωση του Αλέκου Κοντόπουλου προκαλεί μάλλον έκπληξη, καθώς θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ειλικρινής και όχι δογματική. Ο συντάκτης του άρθρου στην εικαστική απόδοση των αφηρημένων έργων του καλλιτέχνη εντόπισε κατάλοιπα της θητείας του

⁶ Στην έκθεση αυτή έλαβαν μέρος και καλλιτέχνιδες που είχαν απορριφθεί από την Πανελλήνιο που διοργανώθηκε την ίδια χρονιά, όπως η Λιλή Αρλιώτη, η Κυριακού, η Ναταλία Κωνσταντινίδη - Μελά (Σπητέρης 1957στ, 19).

στην παραστατική ζωγραφική, καθώς «το γραμμικό σχέδιασμα που επιθέτει ο Κοντόπουλος σε μια επιφάνεια οργανωμένη με αφηρημένο τρόπο, εγγράφοντας ένα συγκεκριμένο μοτίβο είναι καμωμένο στην πραγματικότητα με τον παλιό δεξιοτεχνικό τρόπο, παρουσιάζοντας μόνο κατ' επίφαση μοντέρνα γραφή» (Χ. Γιάννης 1957, 286) και παράλληλα προέβαλε έναν ουσιαστικό προβληματισμό για την αφηρημένη τέχνη.

Όπως επισήμανε και η Ελένη Βακαλό (1957β, 95) στην τεχνοκριτική της, η αφαίρεση στην πραγματικότητα απαιτεί ένα πολύ δυναμικό υποκείμενο, που θα είναι σε θέση να αποδώσει «εξ αρχής τον κόσμο με σχήματα και χρώματα, χωρίς απλά να μεταφράζει σε ζωγραφική μια οποιαδήποτε αντίληψη». Ο Αλέκος Κοντόπουλος σε αυτή την περίπτωση, σύμφωνα με το Γιάννη Χαϊνή, ενήργησε με αυτό τον τρόπο. Προσπάθησε απο τη μια να σκεφτεί με άξονα τις αφηρημένες φόρμες, αλλά η βιωμένη του εμπειρία τον οδήγησε σε δρόμους περισσότερο ακαδημαϊκούς. Μέσα από μια τέτοια ανάγνωση, το άρθρο της «Επιθεώρησης Τέχνης» παραδόξως προέβαλε έναν προοδευτικό χαρακτήρα, καταδεικνύοντας την αυτονομία και την αυτοδυναμία των πρωτογενών ζωγραφικών στοιχείων έναντι της ελεγχόμενης σκέψης του καλλιτέχνη.

Οι θερμοί και με ευρωπαϊκή ενημέρωση υποστηρικτές της αφηρημένης τέχνης (Ματθιόπουλος 2000, 384) Ελένη Βακαλό και Τώνης Σπητέρης (1957δ, 19) αναγνώριζαν την έκθεση του Αλέκου Κοντόπουλου ως ένα σπουδαίο βήμα προόδου της ελληνικής τέχνης προς τη σύγχρονη. Ωστόσο, η Ελένη Βακαλό (1957β, 96) δεν παρέλειψε να αναφέρει στο κείμενό της πως η ζωγραφική του Αλέκου Κοντόπουλου δεν είχε απομακρυνθεί εντελώς από την παραστατική ζωγραφική, καθώς αφετηρία των έργων του αποτελούσε πάντα μια συγκεκριμένη εικόνα, ενώ ταυτόχρονα προσπαθούσε να μεταχειριστεί στοιχεία από την αρχαία και τη βυζαντινή τέχνη για να τα ενσωματώσει σε αυτά.

B.3. 1958

Το πρώτο τεύχος του «Ζυγού» για το 1958 περιείχε άρθρο αφιερωμένο στο λεξικό της αφηρημένης ζωγραφικής που εκδόθηκε τη χρονιά εκείνη από τους Fernand Hazan και Michel Seuphor. Η Έφη Φερεντίνου (1958α, 25) που υπογράφει το κείμενο, αναφέρθηκε στα ονόματα καλλιτεχνών ελληνικής καταγωγής που περιλαμβάνονται στην έκδοση, όπως του Καλλιγιάννη Μανώλη, Μακρή

Κωνσταντίνου, Πράσινου Μάριου, Τσίγκου Θάνου και Ξερών Γιάννη, σχολιάζοντας ταυτόχρονα την αδυναμία και απροθυμία της ελληνικής πολιτείας να στηρίξει τους καλλιτέχνες αυτούς και να ενισχύσει τους δεσμούς τους με τον τόπο καταγωγής τους, αναδεικνύοντας για άλλη μια φορά την ουσιαστική αποχή του επίσημου ελληνικού κράτους από την εικαστική παραγωγή και το σύγχρονο καλλιτεχνικό έργο.

Γενικότερα, κατά τη διάρκεια της χρονιάς η στήλη «Οι εκθέσεις του μηνός» αφιέρωσε χώρο σε πενήντα τρεις εκθέσεις διαφορετικών ρευμάτων. Οι αφηρημένες τάσεις κέρδιζαν σταδιακά έδαφος, ενώ συγχρόνως αυξάνονταν οι ομαδικές εκθέσεις με αντίστοιχα έργα. Το Μάρτιο, πέρα από την ατομική έκθεση της Ελένης Περάκη – Θεοχάρη στο «Ζυγό», που διαδοχικά στην εργασία της ελευθέρωνε στοιχεία του χρώματος σαν πρωτεύοντες εκφραστικούς φορείς, ο Χρήστος Λεφάκης που συμμετείχε στην έκθεση της ομάδας «Εργαστήρι», πάλι στο «Ζυγό», κινήθηκε στο όριο αφηρημένων συνθέσεων (Βακαλό 1958α, 20-21). Τον επόμενο μήνα, η Λίλη Αρλιώτη παρουσίασε τα έργα της στον «Αρμό» που δεν ανήκαν απόλυτα στο χώρο της αφαίρεσης, αλλά συγγένευαν στενά, καθώς οι μορφές της ορατής πραγματικότητας που αποτελούσαν το αρχικό ερέθισμα και το σκελετό της σύνθεσης, διαλύονταν και μετατρέπονταν σε μικρές χρωματικές επιφάνειες (Βακαλό 1958β, 17). Η θερινή περίοδος ξεκίνησε με την έκθεση του Βλάση Κανιάρη στο «Ζυγό», η οποία θα εξεταστεί παρακάτω διεξοδικά, καθώς παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο Βλάσης Κανιάρης ήταν ένας νέος καλλιτέχνης που πραγματοποιούσε τις πρώτες του εμφανίσεις, έχοντας όμως διανύσει μια σημαντική θητεία στο εξωτερικό και η δουλειά του πυροδότησε μια έντονη συζήτηση για την αφηρημένη τέχνη τη χρονιά εκείνη (Βακαλό 1958γ, 27).

Ο Ιούλιος ήταν αφιερωμένος από όλες τις αίθουσες εκθέσεων στους νέους. Η «Γκαλερί Α23» διοργάνωσε ομαδική έκθεση όπου συμμετείχαν, μεταξύ άλλων, ο Ηλίας Δεκουλάκος, ο Παντελής Ξαγοράρης και ο Θανάσης Στεφόπουλος, ο Βλάσης Κανιάρης και η Σελέστ Πολυχρονιάδου παρουσίασαν έργα τους στην έκθεση με τίτλο «Πόλεμος» στην αίθουσα του «Κούρου» όπου αντιπροσωπεύτηκαν διάφορες τάσεις, από τον εξπρεσιονισμό και τον υπερρεαλισμό ως τον περιγραφικό νατουραλισμό και την αφηρημένη ζωγραφική. Παρόμοια και στο Α΄ Σαλόν Νέων Καλλιτεχνών ο επισκέπτης μπορούσε να διαπιστώσει τους διαφορετικούς δρόμους της ζωγραφικής (Βακαλό 1958δ, 22-23). Η συνύπαρξη παραστατικών και αφηρημένων έργων στις ίδιες εκθέσεις γεννά το ερώτημα κατά πόσο διοργανωτές και καλλιτέχνες είχαν αντιληφθεί τη διαφορετικότητα της αφαίρεσης ή ευρισκόμενοι ακόμη σε ένα στάδιο

εξοικείωσης τη θεωρούσαν ως μια διαδικασία απλοποίησης και σχηματοποίησης που απομακρυνόταν αρκετά, όχι όμως και ουσιαστικά από την ορατή πραγματικότητα, ούτως ώστε να επιτρέπεται η κοινή παρουσίασή τους στους ίδιους χώρους. Η πρώτη ομαδική έκθεση αποκλειστικά αφηρημένων έργων πραγματοποιήθηκε τον Αύγουστο στον «Κούρο» όπου συμμετείχαν καλλιτέχνες της παλαιότερης όσο και της νεότερης γενιάς, Αλέκος Κοντόπουλος, Τάκης Μάρθας, Γιάννης Μαλτέζος, Βλάσης Κανιάρης και Γιάννης Γαΐτης (Βακαλό 1958ε, 27). Ο Τάκης Μάρθας στο τέλος της χρονιάς οργάνωσε ατομική έκθεση στο «Ζυγό», η οποία θα μελετηθεί παρακάτω διεξοδικά, καθώς ο διοργανωτής της συγκαταλέγεται στους πρώτους καλλιτέχνες που εισήγαγαν την αφηρημένη ζωγραφική στην Ελλάδα

Ο Βλάσης Κανιάρης στο «Ζυγό»

«Φοβάμαι πως πολύ λίγα έχει κανείς να κάνει σήμερα στην Ελλάδα. Πολλοί είναι οι λόγοι που έχουν φέρει αυτό το μαρασμό (...)» (Στεφανίδης 1989, 33). Αυτή υπήρξε η απάντηση του Βλάση Κανιάρη σε ερώτηση δημοσιογράφου σχετικά με την παραμονή του στην Ελλάδα, λίγο μετά την πρώτη του ατομική έκθεση στο «Ζυγό» της οδού Βουκουρεστίου όπου εξέθεσε 36 πίνακες και πολλά σχέδια (**εικ. 16**). Η θεματολογία του κινήθηκε σε δύο άξονες: «Η καταστροφή στα ανθρακωρυχεία του Βελγίου» και «Ο παιδικός μου κήπος». Επιδιώκοντας να αποτυπώσει την τραγικότητα του εργατικού ατυχήματος των τριακοσίων ανθρακωρύχων στο Marcinelle του Βελγίου, ο καλλιτέχνης έδωσε έμφαση στην υφή της ζωγραφικής επιφάνειας και αποτύπωσε στον ενιαίο, σχεδόν μονοχρωματικό, χώρο τα ίχνη των αντισυμβατικών μέσων (πανιά, σφουγγάρια) που αντικατέστησαν κατά το πλείστον τα πινέλα ή εκμεταλλεύτηκαν την ετερογένεια των γραφών (Καφέτση 1999, 26). Στον «Παιδικό κήπο» από την άλλη, που αντανάκλούσε αναμνήσεις των παιδικών του χρόνων, το χρώμα υπήρξε πρωταρχικής σημασίας. Τα σκούρα σχήματα που δημιούργησε ο ζωγράφος κατευθείαν πάνω στη βασικά φωτεινή επιφάνεια, παρέπεμπαν στις φόρμες των δέντρων και των φυλλωμάτων, ενώ οι φωτεινές κηλίδες που έμεναν από κάτω έδιναν την αίσθηση του χώρου (Βακαλό 1958στ, 114).

Ο Βλάσης Κανιάρης αφού είχε ολοκληρώσει τις σπουδές του στην ΑΣΚΤ εγκαταστάθηκε στη Ρώμη το 1956 και ήρθε σε επαφή με πρωτοποριακά ρεύματα της εποχής, όπως τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και την άμορφη τέχνη. Οι νέες αυτές εμπειρίες τον έκαναν να εγκαταλείψει τους μιμητικούς και συμβατικούς εικαστικούς κώδικες και να προχωρήσει σταδιακά στην πλήρη αυτονόμηση του πίνακα μέσω του

χρώματος και της γραμμής. Αξιοποιώντας αυτές τις νέες προοπτικές το 1958 στην ατομική του έκθεση, προκάλεσε αντιδράσεις που έδωσαν το έναυσμα σε μια αισθητική συζήτηση γύρω από το καινοφανές για το αθηναϊκό κοινό αφηρημένο ιδίωμα.

Παρότι ο Βλάσης Κανιάρης ανήκε στον αριστερό χώρο, το έργο του με σαφή στοιχεία πρωτοπορίας και μακριά από το σοσιαλιστικό ρεαλισμό και το συνεπακόλουθο διδακτισμό του, προκάλεσε τις αρνητικές κρίσεις των μαρξιστών τεχνοκριτικών (Στεφανίδης 1989, 6, 20), για τους οποίους, το καλλιτεχνικό προϊόν έπρεπε να αποτελεί παθητική αντανάκλαση των κοινωνικών δεδομένων και κατ' επέκταση η μορφή του καλλιτεχνικού έργου υποβαθμιζόταν έναντι του περιεχομένου του, εφόσον το ζητούμενο ήταν η επαλήθευση της αντιστοιχίας έργου και πραγματικότητας (Κουφού 1997, 91).

Ο Μίλτος Γαρίδης (1958, 36) από την «Αυγή» αναγνώριζε την ειλικρίνεια και την ευαισθησία στον τρόπο έκφρασης του Κανιάρη, αλλά θεωρούσε ότι η αφηρημένη τέχνη που είχε επιλέξει να υπηρετήσει *«έχανε ένα μεγάλο μέρος του προορισμού της και δεν μπορούσε να ελπίζει στην ανταπόκριση του κοινού (...), καθώς ένα έργο τέχνης δεν μπορεί να είναι θέμα αποκρυπτογράφησης»*, ενώ η συγκίνηση που προσπαθούσε να μεταδώσει ο καλλιτέχνης για το τραγικό συμβάν του Βελγίου, *«παρέμενε μετέωρη και αβέβαιη (...), αφού επρόκειτο για αφηρημένη έκφραση»*. Η μη-παραστατική τέχνη του Κανιάρη δεν μπορούσε να καλύψει το πνεύμα του σοσιαλισμού που απαιτούσε σαφείς μορφές και αναπαραστατικό χαρακτήρα, προκειμένου εύληπτα να περνά τα μηνύματα στο λαό.

Παρομοίως και ο Γιώργος Πετρήs από την «Επιθεώρηση Τέχνης» (1958α, 430), αν και δεν υπήρξε υποστηρικτής του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, διέκρινε τις ξεχωριστές ικανότητες του Κανιάρη στο χρώμα και τη σύνθεση, ωστόσο προέτρεπε στην πραγματικότητα το ζωγράφο να μη *«μείνει σε μια περιοχή όπου αντλεί ανεξέλεγκτα τις μορφές της, καταργώντας ολότελα τον εξωτερικό κόσμο»*.

Η μεγάλη συζήτηση για την αφηρημένη τέχνη που διεξήχθη το 1958 με αφορμή τη συγκεκριμένη έκθεση, δε στηρίχθηκε μονάχα στις παραπάνω κριτικές. Στο ίδιο τεύχος της «Επιθεώρησης Τέχνης» είχε δημοσιευτεί και το άρθρο του Άρη Προβελέγγιου (1958α, 305) με τίτλο «Ελεύθερο το δρόμο για την καλλιτεχνική δημιουργία», που πυροδότησε μια σειρά αντικρουόμενων θέσεων γύρω από την αφαίρεση. Μέσα από το κείμενό του όπου ανέφερε χαρακτηριστικά: *«Ο καλλιτέχνης (...) αφήνει στο έργο του τη δημιουργία να συντελείται μόνη της. Ο άνθρωπος δεν είναι*

πια το κέντρο. Η καινούρια φύση εγκαταλείπει τον ανθρωπομορφισμό. Το έργο τέχνης στέκει πιο ψηλά από το θεατή, πιο ψηλά από τον κριτικό, που δεν μπορεί παρά να νιώθει δέος όταν το αναγνωρίζει με μόνο έλεγχο τη συγκίνηση», ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με τον ανθρωπομορφισμό της μαρξιστικής φιλοσοφίας που υποστήριζε η «Επιθεώρηση Τέχνης» και αποτυπωνόταν πολύ γλαφυρά σε συνέντευξη του Ορέστη Κανέλλη (1958, 394) στο Γιώργο Πετρή στο ίδιο τεύχος, «Στις εικαστικές όμως τέχνες μορφή και περιεχόμενο ταυτίζονται (...) Εκείνο που έχει σημασία είναι το ανθρώπινο βάρος που περικλείνει η μορφή». Ο Προβελέγγιος αναφέρθηκε στην απομάκρυνση της αφαίρεσης από την αναπαράσταση του αισθητού κόσμου στη ζωγραφική επιφάνεια και την αυτονόμηση της ζωγραφικής γλώσσας, ως το σημείο που δεν παρέπεμπε πια πουθενά παρά μόνο στον εαυτό της. Το ζωγραφικό υποκείμενο συνεπώς, βασίζεται μόνο στα οπτικά μέσα του χρώματος, του σχήματος και ακόμη σε κάποιες περιπτώσεις στη διαδικασία δημιουργίας του. Αφού πια δεν υπάρχει παραπομπή σε κάτι αναγνωρίσιμο η πρόσληψη του έργου από το θεατή γίνεται με βάση τη συγκίνηση που του προκαλεί. Ως εκ τούτου, η ζωγραφική που υποστήριζε ο Προβελέγγιος βρισκόταν μακριά από τις ανάγκες της μαρξιστικής φιλοσοφίας που ήθελε την απόδοση του ανθρώπου στο επίκεντρο και τη συνεχή βελτίωση της κοινωνίας ως πάγιο αίτημα.

Στο επόμενο τεύχος ο Γιώργος Πετρή πήρε συνέντευξη από τον Τάσσο στην οποία ο χαράκτης αποδοκίμαζε το άρθρο του Προβελέγγιου (1958β, 34-35) και απέρριπτε γενικότερα την αφηρημένη τέχνη ως τέχνη «όλων των δήθεν ειδικών δηλ. των ημιμαθών, των σνομπς και των εμπόρων τέχνης (...) που νομίζουν πως η ενημέρωση σε ό,τι παράγει η κεντρική Ευρώπη και η Αμερική είναι ένα κρεβάτι του Προκρούστη και το εφαρμόζουν και στην Ελλάδα», ενώ για άλλη μια φορά ήταν πρόδηλη η διάσταση των υποστηρικτών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού προς την αφαίρεση «Οι αφηρημένοι κάνουν χρώματα ευαίσθητα και με γούστο. Εγώ όμως θέλω τον καλλιτέχνη να συγκινείται από τα προβλήματα που συγκινούν τους ανθρώπους», καθώς αποδέχονταν μονάχα την ορατή πραγματικότητα και απέρριπταν το μη ορατό κόσμο των συναισθημάτων, των σκέψεων και των ονείρων, δηλαδή της ψυχής και του πνεύματος (Μπαρούτας 2006, 21).

Στον ίδιο επικριτικό τόνο κινήθηκε και ένα άλλο άρθρο του Γιώργου Πετρή, δημοσιευμένο στο ίδιο τεύχος που αφορούσε στην έκθεση των Γιώργου Ζογγολόπουλου, Βλάσση Κανιάρη, Γιάννη Γαϊτή, Δήμητρη Φατούρου, Τάκη Μάρθα, Αλέκου Κοντόπουλου, Γιάννα Περσάκη, Άρη Προβελέγγιου και Γιάννη Μαλτέζου

στον «Κούρο». Ήταν η πρώτη φορά που παρουσιάστηκε σε γκαλερί ένας τέτοιος αριθμός εκφραστών της αφηρημένης τέχνης και έγινε μια οργανωμένη απόπειρα προβολής της. Ο Γιώργος Πετρήs, δεν καλωσόρισε καθόλου αυτή την προσπάθεια, αντιθέτως μάλιστα υπήρξε ιδιαίτερα χλευαστικός απέναντί της, γράφοντας πως *«πολλά από τα έργα που εκτέθηκαν στον Κούρο θα είχαν να δώσουν πολύ ευχάριστα αποτελέσματα αν τα χρησιμοποιούσαν οι κατασκευαστές τους για τη δημιουργία εμπριμέ υφασμάτων»* (1958γ, 78), ενώ ο αντίλογός του επεκτάθηκε και στην υποστήριξη, την προβολή και την προώθηση που δεχόταν η αφηρημένη τέχνη από την Αμερική.

Η απάντηση ήρθε στο επόμενο τεύχος από τον Άρη Προβελέγγιο (1958β, 143-144), ο οποίος μέσα από μια επιθετική επιστολή τόσο προς το Γιώργο Πετρή όσο και προς τον Τάσσο, κατηγόρησε το σοσιαλιστικό ρεαλισμό πως *«ανέκοψε το μεγάλο κίνημα της ρωσικής πρωτοπορίας στη μουσική, το θέατρο και τη ζωγραφική»*. Επίσης, στο ίδιο τεύχος ο Λεωνίδας Χρηστάκης θεωρούσε την αφηρημένη τέχνη όργανο της Αμερικής (1958, 144-145) και την αντιμετώπιζε ως μια μορφή τέχνης που κρατούσε τους καλλιτέχνες μακριά από την απήχηση των γεγονότων του καθημερινού βίου ενός μέσου Αμερικανού πολίτη. Αποδείκνυε έτσι πως η πλειοψηφία του χώρου της αριστεράς, με μικρές μειοψηφίες, αποδοκίμαζε την αφηρημένη τέχνη ως κομμάτι του «αστικού μοντερνισμού» (Μπαρούτας 2006, 87).

Ο Γιώργος Πετρήs επανήλθε με ένα εκτενές άρθρο στο οποίο κατακεραύνωνε τον Άρη Προβελέγγιο και το κείμενο του, ενώ ταυτόχρονα έκανε για πρώτη φορά ένα διαχωρισμό μοντέρνας και αφηρημένης τέχνης, χωρίς, όμως να παραλείψει να προβάλλει το επιχείρημα πως *«η αφηρημένη τέχνη είναι αυτούσια η αστική παρακμή, η έκφραση της διάλυσης μιας εποχής (...) υποστηριζόμενη από το διεθνή ιμπεριαλισμό»* (1958δ, 223-225). Ουσιαστικά, ο τεχνοκριτικός προσπάθησε βασιζόμενος στη μαρξιστική θεωρία, να εξηγήσει τη σχέση κοινωνικής βάσης και ιδεολογικού εποικοδομήματος, καθώς και την υποταγή της τέχνης στην κοινωνική πάλη, προκειμένου να εξασφαλιστεί η σύνδεσή της με την κοινωνική πραγματικότητα και τον κοινωνικό προβληματισμό (Μαθιόπουλος 2008β, 57): *«η τέχνη είναι εποικοδόμημα που υπακούει αναγκαστικά στην ίδια νομοτελειακή πορεία με το κοινωνικό γίγνεσθαι. Ο καλλιτέχνης δεν είναι καθόλου απομονωμένος (...) καθορίζεται (...) από τον αντικειμενικό κόσμο»* (Πετρήs 1958δ, 226).

Σημαντική υπήρξε η παρέμβαση του Αντρέα Κέδρου (1958, 58-61) στο επόμενο τεύχος που με μια επιστολή του από το Παρίσι, προσπάθησε να φανεί

περισσότερο διαλλακτικός, αναγνωρίζοντας πως η πραγματική τέχνη είναι ουμανιστική και αποστολή της είναι να ενεργεί πάνω στο ανθρώπινο πνεύμα με μακριά προοπτική, συμβάλλοντας στην πρόοδό του, χωρίς όμως να αποκλείει πως και η αφηρημένη τέχνη μπορεί να σταθεί ως τέχνη πρωτοπορίας, ικανή να συγκινήσει μελλοντικά μεγάλα πλήθη. Ο συγγραφέας που αντιμετώπισε με ευρύτερη αντίληψη και μέσα στο πλαίσιο της μαρξιστικής αισθητικής την αφαίρεση, δεν υφίστατο προφανώς τη γενικότερη ιδεολογική πίεση που δέχονταν στο ζήτημα της αφηρημένης τέχνης και κατ' επέκταση της ελευθερίας της τέχνης οι συντάκτες του περιοδικού από τους καθοδηγητές τους, που τάσσονταν υπέρ της παραστατικής και ιδιαίτερα της ανθρωποκεντρικής τέχνης (Ραυτόπουλος 2006, 42-43).

Στον αντίποδα του αντιλόγου των ανθρώπων της αριστερής διανόησης για την αφηρημένη τέχνη, βρισκόταν η κριτική του Άγγελου Προκοπίου που αποτελούσε στη συνείδησή τους τον κύριο υποστηρικτή και βασικό πάτρωνα του ρεύματος της αφαίρεσης στην Ελλάδα (Πετρήs 1958δ, 223-226). Η έκθεση του Βλάχη Κανιάρη για τον Άγγελο Προκοπίου αποτέλεσε μια ακόμη ισχυρή ένδειξη⁷ για την επικράτηση των ρευμάτων της Δύσης στη χώρα και μια πρόσφορη ευκαιρία για να επανέλθει επί του θέματος. *«Δεν είναι εντελώς ακριβές ότι η αφηρημένη τέχνη καταργεί ολοκληρωτικά τη φύση (...) Η φύσις διατηρείται στο έργο (...) σαν μια συγκίνηση της χρωματικής ουσίας (...) Η συγκίνηση αυτή αποκαλύπτεται στους πίνακες του Κανιάρη (...) Ό,τι κράτησε ο ζωγράφος από τις εικόνες της φρίκης, που έζησαν οι ανθρακωρύχοι, είναι η κόλαση της φωτιάς και της καρβουνόσκονης (...) Οι αφηρημένες συνθέσεις του Κανιάρη ζυπνούν τις αναμνήσεις των εικόνων που αποθησαυρίζει ο επιβάτης του αεροπλάνου».*

Αυτός ο σχολιασμός του κριτικού παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αποτυπώνει εύγλωττα τον τρόπο που ο Άγγελος Προκοπίου αποκωδικοποιούσε την αφαίρεση. Σε προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας είχαν αναδειχθεί οι απόψεις του σχετικά με τις ρίζες της αφαίρεσης που κατά εκείνον ξεκινούσαν από τη μυκηναϊκή και κυκλαδική τέχνη και περνούσαν μέσα από τον Πλάτωνα, δικαιολογώντας έτσι το επιχείρημα της «ελληνικότητας». Τώρα, όμως, αναδύεται και μια άλλη πτυχή της επιχειρηματολογίας του που συνέδεε την αφηρημένη τέχνη με την

⁷ Ο Προκοπίου αναφέρθηκε επίσης σε άλλες ατομικές εκθέσεις και την Ε' Πανελλήνιο όπου ο Γιάννης Σπυρόπουλος, ο Αλέκος Κοντόπουλος, ο Γιάννης Μαλτέζος, ο Τάκης Μάρθας και η Σαπφώ Κυριάκη οδήγησαν τη ζωγραφική ως τα τελευταία όρια της αφαίρεσης, καθώς και στην πλειονότητα των καλλιτεχνών από τη γενιά του Β' Παγκοσμίου Πολέμου που δε δέχτηκε επίδραση από την αφαίρεση (1958, 33).

έλλογη διαδικασία του ατόμου, καθώς, όπως εξηγεί ο Ιωαννίδης (2009, 233), η αφαίρεση σύμφωνα με το σχήμα του Προκοπίου, στηρίζεται μεν έναντι της φυσικής πραγματικότητας, ταυτόχρονα όμως πάντα κάτι θυμίζει, κάπου αναφέρεται και παραπέμπει, απεικονίζοντας όχι πλέον τα αμέσως ορατά αλλά πράγματα το ίδιο υπαρκτά. Ως εκ τούτου πρόκειται για ανασύνθεση και αναπαράσταση αφηρημένων εννοιών, χωρίς να επιτρέπουν στο θεατή περιθώρια προσωπικής ανάγνωσης, καθώς προτάσσεται η νόηση έναντι των αισθήσεων.

Στο σημείο αυτό παρατίθεται η κριτική της Ελένης Βακαλό, στην οποία διαπιστώνεται πως δεν υπήρχε η αγωνία του Άγγελου Προκοπίου για τον εντοπισμό μιας υπαρκτής και χειροπιαστής έννοιας. Αντίθετα υπογράμμισε το ρόλο των ζωγραφικών μέσων καθ'αυτών, όπως του χρώματος το οποίο επικοινωνεί απευθείας με το θεατή, διεγείροντας τα συναισθήματα και τη φαντασία του, χωρίς να παρεμβάλλεται κάποια αναφορά στον ορατό κόσμο. *«Η τεχνική του χρώματος»* που χρησιμοποίησε ο Βλάσης Κανιάρης στα έργα για την τραγωδία του Βελγίου *«επιτρέπει (...) χωρίς να διηγείται γεγονότα, να μεταδίδει τον καταθλιπτικό χαρακτήρα της εντύπωσης από τα γεγονότα»*, ενώ για τον *«Παιδικό κήπο»* η Ελένη Βακαλό σημείωνε πως *«ο χώρος αυτός δεν αντιστοιχεί πια στο φυσικό καθόλου, δεν είναι ένα φόντο για τοποθέτηση αντικειμένων, είναι κυρίως φορέας της πλαστικής και της εκφραστικής ενέργειας, σε μια λυρική αντίληψη που τον θέλει να ταυτίζεται με τον ψυχικό μας κόσμο»* (1958στ, 113-114).

Όπως έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, η Ελένη Βακαλό αναθεώρησε το ρόλο του θεατή από παθητικό σε ενεργητικό και συμμετοχικό, καθώς υποστήριζε πως είναι σε θέση να βιώσει το περιεχόμενο ενός έργου, «ερμηνεύοντάς το μόνος του χωρίς την ανάγκη του κριτικού, αφού η μοναδική προϋπόθεση για τούτο είναι η σωματική, υλική υπόστασή του» (Ιωαννίδης 2009, 236). Η τεχνοκριτικός μέσα από τη δική της οπτική έδινε σαφή προτεραιότητα στην εμπειρία και την προσωπική βίωση και έπειτα στη διανοητική επεξεργασία των προσλαμβανουσών πληροφοριών. Άλλωστε, θεμελιακό χαρακτηριστικό του μοντερνισμού θεωρούσε τον τρόπο με τον οποίο το έργο τέχνης κινητοποιεί την ευαισθησία του θεατή (Κακαβούλια 2004, 53), θέτοντάς τον σε εγρήγορση, καθώς και την ανάδειξη της συνολικής συμμετοχής των αισθήσεων στην παραγωγή νοήματος.

Ο Τάκης Μάρθας στο «Ζυγό»

Στο τέλος του 1958 στη γκαλερί «Ζυγός» διοργανώθηκε η δεύτερη ατομική έκθεση του Τάκη Μάρθα που τον ενέταξε μόνιμα στο χώρο της αφηρημένης τέχνης. Από το θέμα - καράβια, θάλασσα, νησιώτικοι οικισμοί, αρχαία μνημεία, λουλούδια, δέντρα, ζώα, ανθρώπινη μορφή - των εκατό πινάκων που παρουσιάστηκαν, είχε απομείνει μονάχα ο υπαινιγμός. Παράλληλα, το μέσο άρχισε να πρωταγωνιστεί στους πίνακές του αντί του θέματος. Τα υλικά είχαν ασκήσει έντονη γοητεία στον Τάκη Μάρθα. Λάδι, ακρυλικό, χαρτί πεπιεσμένο και εφημερίδες, λινάτσα, ριπολίνες, φελλός, οικοδομικά υλικά, όπως άμμος, φελιζόλ και άλλα που για πρώτη φορά αξιοποιήθηκαν στην Ελλάδα, δοκιμάστηκαν με ευφάνταστο τρόπο, καθώς ο ζωγράφος αναζητούσε την «αγνοημένη ψυχή» τους και ανακάλυπτε τη συμπεριφορά τους (Σαχίνη 1990, 21).

Πέραν, όμως, αυτών των πειραματισμών, πολύ σημαντικό στη συγκεκριμένη έκθεση υπήρξε το κείμενο του Τάκη Μάρθα στον κατάλογο όπου αναφέρθηκε στην έλλειψη τίτλων στα έργα και απευθύνθηκε στον επισκέπτη λέγοντας *«οι τίτλοι θα προκύψουν από το είδος της συγκινήσεως που θα νιώσεις, αν νιώσεις (...) Γύρεψα την ψυχική και πνευματική μου λύτρωση σε πραγματικότητες που δεν είναι χειροπιαστές. Άφησα τον εαυτό μου ελεύθερο στο χρώμα, στο σχήμα (...) και έπλασα τα ζωγραφικά μου παραμύθια έτσι όπως έρχονταν (...) Δεν ξέρω αν αυτό το λες εσύ φυγή ή και αν είναι ακόμα. Πάντως αυτό προσπάθησα να σου δώσω»* (Κιλεσοπούλου 1990, 14).

Όπως επισήμανε και η Ελένη Βακαλό (1958ζ, 34) που επικεντρώθηκε και πάλι στην ενεργητική συμμετοχή του θεατή, ο Τάκης Μάρθας έπρεπε να τοποθετηθεί ανάμεσα στους λίγους που την περίοδο εκείνη στην Ελλάδα είχαν προβληματιστεί πάνω στη βαθύτερη τομή που δημιούργησε η αφηρημένη σχολή στη μοντέρνα τέχνη, καθώς δεν επεδίωκε μέσα από το έργο του να καθορίσει το είδος, το θέμα της συγκίνησης ή το αντικείμενο που την είχε προκαλέσει. Χειριζόταν, κυρίως, μια διάθεση και τη μορφοποιούσε μέσα στο έργο του απ' ευθείας με τα ζωγραφικά μέσα. Η εκάστοτε σύνθεση, έτσι, δεν επιβαλλόταν στο θεατή με το θεματικό της είδος, αλλά ανταποκρινόταν σε μια συγκίνηση που του την υπέβαλε, αφήνοντάς τον, όμως, παράλληλα ελεύθερο να την καθορίσει με τα δεδομένα του δικού του εννοιολογικού αποθέματος. Το έργο λοιπόν, ιδωμένο σε αυτό το πλαίσιο, δεν τραβά το θεατή μέσα σε ένα κόσμο συγκεκριμένο, αλλά επιτρέπει τη δημιουργία ενός κόσμου νέου που ξεκινά κάθε φορά από την επιφάνεια του έργου.

B.4. 1959

Η κριτική του «Ζυγού» για το 1959 περιέλαβε και πάλι περί τις πενήντα δύο εκθέσεις, ξεκινώντας από τη σημαντική έκθεση στο Γαλλικό Ινστιτούτο, που έδωσε την ευκαιρία στο κοινό μέσα από τα έργα του Αλέκου Κοντόπουλου και του Γιάννη Μαλτέζου να έρθει σε επαφή με την αφαίρεση (Βακαλό 1959α, 17). Τον επόμενο μήνα ακολούθησε στη μεγάλη αίθουσα του «Ζυγού» μια έκθεση τριών νέων Θεσσαλονικέων ζωγράφων. Ανάμεσά τους και ο Νίκος Σαχίνης, που αντιμετώπισε τα αντικείμενα ως σχήματα και χρώματα, προσεγγίζοντάς τα με έναν εξπρεσιονιστικό τρόπο. Η προσχώρησή του στην αφαίρεση έγινε σταδιακά, έπειτα από μια μακρά περίοδο πειραματισμών και αναζητήσεων (Βακαλό 1959β, 20). Το Μάιο οργανώθηκαν ξανά εκθέσεις αφηρημένων τάσεων, καθώς η Μαρία Σπέντζα συμμετείχε με αφηρημένες συνθέσεις σε ομαδική έκθεση στην Ελληνοαμερικανική Ένωση και η Μαρία Χατζηγάκη διοργάνωσε την πρώτη της ατομική έκθεση στο «Ζυγό» με αφηρημένα έργα (Βακαλό 1959γ, 26). Κατά τους καλοκαιρινούς μήνες σημειώθηκε μια σχετική αύξηση των αφηρημένων εκθέσεων. Μέσα στον Ιούνιο – Ιούλιο πραγματοποιήθηκε από το «Εργαστήρι» η δεύτερη μεγάλη ομαδική του έκθεση στην αίθουσα της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών. Ξεχώρισε ανάμεσα στα άλλα ρεύματα ο Χρήστος Λεφάκης που προωθήθηκε σε μια καθαρά αφηρημένη έκφραση με συνείδηση των προβλημάτων και των θέσεων που επέβαλε μια τέτοια αλλαγή. Στην ίδια αίθουσα, επίσης οργανώθηκε και η έκθεση της «Σύγχρονης Ελληνικής Ζωγραφικής» με έργα οκτώ ζωγράφων, που θα αντιπροσώπευαν την ελληνική τέχνη στην Αμερική, με δύο βασικούς εισηγητές της αφαίρεσης, τον Αλέκο Κοντόπουλο και το Γιάννη Σπυρόπουλο (Βακαλό 1959δ, 35). Τον Αύγουστο ο Χρήστος Λεφάκης έλαβε πάλι μέρος με μια αφηρημένη σύνθεση σε ομαδική έκθεση που διοργανώθηκε από τη γκαλερί «Σαρλά» με θέμα «Τέχνη και Ειρήνη», ενώ σε μια άλλη ομαδική έκθεση της «Γκαλερί Τέχνης» ο Δημήτρης Δαρζένας, που ανήκε στη νεότερη γενιά, συνδύασε στο έργο του το διακοσμητικό ύφος με την αφαίρεση. Τέλος, σε ομαδική έκθεση στο «Ζυγό» όπου εκτέθηκαν κυρίως έργα ζωγραφικής γνωστών καλλιτεχνών, σκιαγραφώντας ταυτόχρονα μια συνοπτική εικόνα της στάθμης της ελληνικής τέχνης, ο Αλέκος Κοντόπουλος και ο Γιάννης Σπυρόπουλος παρουσίασαν τη δουλειά τους (Βακαλό 1959ε, 23).

Η χειμερινή περίοδος άνοιξε με μια έκθεση του Γιάννη Γαίτη στο «Ζυγό», η οποία θα εξεταστεί παρακάτω διεξοδικά, καθώς αναφέρεται σε ένα καλλιτέχνη που είχε ήδη πραγματοποιήσει τολμηρά ανοίγματα κατά την προηγούμενη πενταετία και

ριζοσπαστικοποίησε ακόμη περισσότερο το έργο του μετά την εγκατάστασή του στο εξωτερικό (Βακαλό 1959στ, 28). Τον Οκτώβριο οργανώθηκε στην γκαλερί «Σαρλά» από την Εταιρία Χρωμάτων «Χρωτέξ» μια ομαδική έκθεση νέων στην οποία ξεχώρισαν οι πίνακες του Γιάννη Μιγάδη, που τοποθετούνται στην αφαίρεση, *«για την ιδιότυπη ευαισθησία τους την τόσο χαρακτηριστικά προσωπική»* (Βακαλό 1959ζ, 33). Το έτος έκλεισε με την πρώτη παρουσίαση της Ντόρας Παπαηλιοπούλου στην Γκαλερί «Σαρλά» και με τα εγκαίνια των «Νέων Μορφών» που υποδέχτηκαν μια ομαδική έκθεση επτά καλλιτεχνών αφηρημένων ως επί το πλείστον τάσεων, ανάμεσά τους ο Αλέκος Κοντόπουλος και ο Γιάννης Σπυρόπουλος (Βακαλό 1959η, 34).

Πέρα από την εικαστική κίνηση ενδιαφέρον τη χρονιά αυτή παρουσίασε η δημοσίευση του άρθρου του Γιάννη Ιμβριώτη στην «Επιθεώρηση Τέχνης» με τον τίτλο «Αφηρημένη Τέχνη» που ήρθε να κλείσει τη συζήτηση που είχε ήδη ξεκινήσει την προηγούμενη χρονιά στις σελίδες του περιοδικού με αφορμή την έκθεση του Βλάση Κανιάρη και την ομαδική των αφηρημένων καλλιτεχνών στον «Κούρο». Ο καθηγητής φιλοσοφίας συνέταξε ένα ιδιαίτερα προοδευτικό κείμενο στο οποίο αφού αναγνώριζε τη σπουδαιότητα των πρώτων ρευμάτων της πρωτοπορίας του τέλους του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου} αιώνα, έθετε και απαντούσε σε ένα πολύ βασικό για την αριστερή διανόηση στην Ελλάδα ερώτημα: *«Μα ως πού επιτρέπεται να προχωρεί αυτή η αφαίρεση; Η απόκριση, το επαναλαμβάνουμε, δεν μπορεί, δεν είναι σωστό, νομίζουμε, να δοθεί εκ των προτέρων τελειωτική και καθοριστική για την καλλιτεχνική δημιουργία. Ο άξιος καλλιτέχνης δε δεσμεύεται από τέτοιους περιορισμούς. Είναι ελεύθερος, γιατί είναι εκείνος ο αρμόδιος να διαλέξει το ρυθμό και το ύφος στα δημιουργήματά του»* (1959, 17).

Ο Γιάννης Ιμβριώτης στο κείμενό του αν και διατύπωσε πολλούς προβληματισμούς και αμφιβολίες για το ρόλο και την αξία της αφαίρεσης σε μια σύγχρονη κοινωνία, αναγνώρισε ωστόσο την ελευθερία του καλλιτέχνη να επιλέγει τον τρόπο εικαστικής έκφρασης, ακόμη και μέσα από την αφηρημένη τέχνη, με την προϋπόθεση *«μορφή και περιεχόμενο να δένονται τόσο στενά μεταξύ τους που να μην μπορεί κανείς να χωρίσει το ένα από το άλλο»* (1959, 17). Ο Γιώργος Πετρήs ύστερα από τις δημοσιευμένες αυτές απόψεις, πιθανότατα συνειδητοποιούσε ότι έπρεπε να αναθεωρήσει την αρνητική του θέση για την αφηρημένη τέχνη, καθώς διαπίστωνε το αδιέξοδο που τον οδηγούσε η εμμονή του σε ένα αυστηρά οροθετημένο ρεαλισμό, αποκλείοντας ταυτόχρονα τις αφηρημένες αναζητήσεις (Ματθιόπουλος 2008β, 59-60).

Ο Γιάννης Γαΐτης στο «Ζυγό»

Ο Γιάννης Γαΐτης λίγο μετά την έκθεση του 1954 που είχε προκαλέσει αναστάτωση στη συντηρητική Αθήνα, έφυγε και εγκαταστάθηκε μόνιμα στο Παρίσι, την ίδια περίοδο δηλαδή, που σημειώθηκε το δεύτερο κύμα μαζικής εξόδου και άλλων ελλήνων καλλιτεχνών προς τη Γαλλία, όπως οι Παύλος Διονυσόπουλος, Θόδωρος Παπαδημητρίου, Τάκης, Γαβριέλλα Σίμωση, Αλέκος Φασιανός, Μέμος Μακρής κ.ά. (Σεραφίни 1988, 30).

Στο Παρίσι είχε την ευκαιρία να εμπλακεί με τις τάσεις και τα ρεύματα που κυριαρχούσαν. Ήδη ο Wols και ο Jean Fautrier, κινούμενοι στο μεταπολεμικό διεθνοποιημένο κλίμα και ακολουθούμενοι και από άλλους, είχαν δημιουργήσει ένα είδος αφηρημένης ειακστικής έκφρασης με αφετηρία την αυτόματη και απροσχεδίαστη γραμμή του σουρεαλισμού και με σημαντικές συγγένειες προς τον αμερικανικό εξπρεσιονισμό που ευδοκιμούσε στην άλλη όχθη του Ατλαντικού (Κυριαζή 1996). Μέσα σε αυτό το περιβάλλον με τον έντονα κριτικό χαρακτήρα, ο Γιάννης Γαΐτης διαμόρφωνε το προσωπικό του ιδίωμα, χωρίς βέβαια να μένει ανεπηρέαστος από την άμορφη ζωγραφική που τον περιέβαλε και επεδίωκε να την καταστήσει βίωμά του, καθώς *«τα βράδια ξαναέφτιαχνε τους Soulages και τους Hartung που είχε δει στις γκαλερί και ύστερα έσχιζε τα έργα του ίσως από πρόκληση, αλλά ίσως επίσης για να καταλάβει καλύτερα»*, όπως αργότερα παραδεχόταν και ο ίδιος (Παπαδοπούλου 2007, 22).

Εγκατέλειψε έτσι, τις θεματολογικές του αφετηρίες και άρχισε να εκθέτει έργα του σε ατομικές και ομαδικές διεθνούς εμβέλειας εκθέσεις, ενώ παράλληλα το Σεπτέμβριο του 1959, πραγματοποίησε ατομική έκθεση στο «Ζυγό» με τίτλο «Φυλλώματα», στην οποία ήταν εμφανής η εξοικείωσή του με την άμορφη και χειρονομιακή ζωγραφική (**εικ. 17**). Το υπαινικτικό θέμα, οι έντονες χειρονομίες, η πλούσια υφή και η αίσθηση της αυθόρμητης πράξης κυριαρχούσαν στα έργα του (Παπαδοπούλου 2007, 25, Κυριαζή 1996). Ο Jacques Laval προλόγισε την έκθεση, σημειώνοντας στον κατάλογο: *«Γιατί να τιλοφορήσουμε τους πίνακές του αφού ακριβώς ζωγραφίζει για να συμψηφίσει την ανεπάρκεια των λέξεων, αφού το χρώμα είναι ο δικός του τρόπος του για να εκφράζεται; Δεν υπάρχει μετάφραση, ας μην περιμένουμε να μας τους εξηγήσουν. Λοιπόν παρατηρήστε, αφήστε τον εαυτό σας να παρασυρθεί από αυτό που αναβλύζει, αλλά μην ξεγελαστήτε, υπάρχει πολλή μελαγχολία σε αυτούς τους πίνακες που εκρήγνυνται»*.

Ο γάλλος τεχνοκριτικός προέβαλε τα ίδια τα ζωγραφικά μέσα ως αυταξίες, ορίζοντας ως σκοπό του καλλιτέχνη την ανάδειξη της λειτουργίας τους και την άμεση και αυθόρμητη συμμετοχή του θεατή. Οι διατυπώσεις του Jacques Laval στο απόσπασμα αυτό ελάχιστα απείχαν από τις θέσεις της Ελένης Βακαλό (1959θ, 126) για την υποδοχή και την πρόσληψη του εικαστικού φαινομένου, το οποίο «ο δημιουργός ζητά να το φέρει σε επαφή με το κοινό του, (...), χωρίς να παρεμβάλλεται ανάμεσά τους το όριο της μορφής (...)». Η προηγούμενη κριτική της Ελένης Βακαλό για το έργο του Βλάση Κανιάρη και το κείμενο του Τάκη Μάρθα, επεκτάθηκε και στο Γιάννη Γαϊτή, επικεντρώνοντας αυτή τη φορά το σχολιασμό της όχι μόνο στον άξονα υποδοχής του έργου τέχνης, αλλά και στον άξονα της παραγωγής του, χαρακτηρίζοντας τη διαδικασία παραγωγής ως «άμεση μετάδοση του παλμού της δημιουργίας» και αναδεικνύοντας σε αυτή, τη συνδρομή του σώματος του καλλιτέχνη ως θεμελιακό στοιχείο, καθώς «πρέπει να αποτυπώσει στο έργο του τον παλμό που τον δονεί, χωρίς υποκατάστατα (...), τη βιασύνη, την ανυπομονησία των χεριών του».

Ο χειρωνακτικός τρόπος που δούλευε ο Γιάννης Γαϊτής, σύμφωνα με την περιγραφή της Λορέττας Γαϊτή – Charrat «η ζωγραφική πράξη για εκείνον σήμαινε πάθος, ταχύτητα και δεξιοτεχνία. Χρησιμοποιούσε το σώμα του, το στήθος κάποτε γυμνό, ζωγράφιζε με τις παλάμες του και τα δάχτυλα, συχνά γονατισμένος (...) η ζωγραφική του ήταν δεμένη με το σώμα και το ένστικτο» (Παπαδοπούλου 2007, 23), ανταποκρίνεται στη σωματοκεντρική αντίληψη της Ελένης Βακαλό για το εικαστικό φαινόμενο. Το σώμα, η κίνηση, η όραση αποτελούν έννοιες – κλειδιά στην ερμηνευτική της προσέγγιση απέναντι στην αφαίρεση. Εικαστικός και θεατής συνδιαλέγονται προκειμένου να δημιουργήσουν ένα νόημα που αφορά εκ νέου τα ίδια πράγματα και την αίσθησή τους, καθώς θεωρούσε πως το εκάστοτε αντικείμενο ως πομπός οπτικών πληροφοριών και συγκινήσεων, αγγίζει τον καλλιτέχνη και εκείνος με τη σειρά μετασχηματίζει αυτή την εμπειρία στο έργο τέχνης που παράγει. Ο θεατής υποδέχεται αυτή την εμπειρία, διαμορφώνοντας το δικό του νόημα και ταυτόχρονα γίνεται και ο ίδιος με μια έννοια, συμπαραγωγός τέχνης, κλείνοντας έτσι τον κύκλο (Κακαβούλια 2004, 52-54). Αξίζει να επισημανθεί πως από πολύ νωρίς η Ελένη Βακαλό, όταν ακόμη οι συζητήσεις περί τέχνης στην Ελλάδα στρέφονταν σχεδόν αποκλειστικά γύρω από τη σχέση της με την πολιτική, εκείνη έθετε στην προβληματική της θέματα, τα οποία η πλειονότητα των υπόλοιπων τεχνοκριτικών δεν τα άγγιζε, όπως η υποδοχή του έργου τέχνης και η πρόσληψη του εικαστικού

φαινομένου, κάνοντας έτσι καινοτόμες παρεμβάσεις στο πεδίο της ελληνικής κριτικής και θεωρίας της τέχνης.

B.5. 1960

Το 1960 υπήρξε ορόσημο στην ιστορία της ελληνικής αφαίρεσης με την απονομή του βραβείου UNESCO στο Γιάννη Σπυρόπουλο για το έργο του «Χρησμός» στην 30^η Biennale της Βενετίας (Τσίκουτα 1995, 26) (εικ. 18). Το βραβείο αφενός καθιέρωσε το ζωγράφο αναμφισβήτητα ως τον πιο συνειδητό έλληνα εκπρόσωπο της αφηρημένης τέχνης και αφετέρου δημιούργησε τις προϋποθέσεις για τη διεθνή σταδιοδρομία του, καθώς η UNESCO ανέλαβε να καταστήσει γνωστό σε παγκόσμια κλίμακα το έργο του καλλιτέχνη τυπώνοντας σε χρωματιστή ανατύπωση δύο του πίνακες και να τους διανείμει σε μουσεία, σχολεία, πανεπιστήμια και πνευματικά ιδρύματα (Σπητέρης 1960α, 4). Το γεγονός της βράβευσης αποτέλεσε ενδεικτικό παράδειγμα για τον τρόπο που λειτούργησε μια σύγχρονη μορφή τέχνης σε μια περιφερειακή χώρα, όπως η Ελλάδα, καθώς ο Γιάννης Σπυρόπουλος ήταν ένας ζωγράφος με πολύ σποραδικές εμφανίσεις στην εγχώρια εκθεσιακή δραστηριότητα⁸ και μόνο μετά τη διεθνή αναγνώριση, ακολούθησε και η αντίστοιχη εγχώρια. Επίσης, τον καιρό που η αφαίρεση σε Ευρώπη και Αμερική είχε περάσει την επαναστατική της φάση και συγκροτούσε το νέο κατεστημένο στην τέχνη (Σκαλτσά 1994, 26) στην Ελλάδα «άρχιζε πια να εξαπλώνεται σαρωτικά σαν μόδα» (Ιωαννίδης 2003).

Την ίδια χρονιά η Αθήνα φιλοξένησε μερικούς από τους σημαντικότερους διανοούμενους της εποχής, με την ευκαιρία του Δ' Διεθνούς Συνεδρίου Αισθητικής που διεξήχθη 1 έως 6 Σεπτεμβρίου στις αίθουσες του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Το συνέδριο ασχολήθηκε με ένα γενικό πρόβλημα με τον τίτλο «Η σύγχρονος θέσις των προβλημάτων της αισθητικής» και μια σειρά από ειδικά θέματα όπως «Η έννοια του κλασικού», «Τέχνη και έννοια του ιερού», «Αξία λειτουργική και αξία καλλιτεχνική» κ.ά.

Με την πρώτη ομιλία, στην ολομέλεια, του αντιπροέδρου της Κυβέρνησης, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, φάνηκαν καθαρά οι δύο τάσεις που επρόκειτο να απασχολήσουν το συνέδριο και θα μπορούσαν να συνοψιστούν στην αντίθεση αλήθεια ή ομορφιά. Ο Κανελλόπουλος έθεσε ως αποστολή της αισθητικής την άρνηση της σύγχρονης τέχνης. Κατηγόρησε τις διάφορες τάσεις της σύγχρονης τέχνης γιατί

⁸ Μέχρι το 1960 είχε να παρουσιάσει μόνο μία ατομική έκθεση του 1950 στον «Παρνασσό» (Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=678&tab=soloexhibitions>, τελευταία επίσκεψη 16/5/2015)

οδηγούσαν στην άρνηση της φυσικής επιφάνειας, στο διαμελισμό και τη διάλυση της μορφής, υποστηρίζοντας πως η *«αισθητική πρέπει να αρνηθεί ό,τι είναι σήμερα, χωρίς να προσπαθήσει να το καταλάβει, χωρίς να απασχοληθεί με το περιεχόμενο των μορφών του κόσμου της και να αφοσιωθεί στη λατρεία του ωραίου»* (Χρήστου 1960, 6). Εξετάζοντας το θέμα της αισθητικής μέσα από το ίδιο πρίσμα, ο Κωνσταντίνος Τσάτσος τόνιζε πως η αισθητική συγκίνηση μπορούσε να παραχθεί μόνο από τη σύνθεση διάνοιας και φαντασίας, ενώ η καλλιτεχνική δημιουργία δεν μπορούσε να δρα ανεξέλεγκτα, καθώς χρειάζεται όρια, που όχι μόνο δε θα την περιορίζαν, αλλά θα θεμελιώναν την ελευθερία της (Ιωαννίδης 2003).

Αντιθέτως, ο καθηγητής φιλοσοφίας, Ιωάννης Θεοδωρακόπουλος, που και εκείνος θεωρούσε την παρουσία της ελευθερίας χαρακτηριστικό στοιχείο της καλλιτεχνικής δημιουργίας και είχε ήδη σχετιστεί με τον κύκλο των Κωνσταντίνου Τσάτσου και Παναγιώτη Κανελλόπουλου από τη δεκαετία του 1930, παρουσιάστηκε περισσότερο διαλλακτικός απέναντι στην τέχνη της εποχής του, υποστηρίζοντας ανάμεσα σε άλλα πως *«η πλατωνική ιδέα του κάλλους που δε συνδέεται με τη μίμηση του φυσικού κάλλους τεκμηριώνει την ανωτερότητα του κάλλους της τέχνης που δεν μπορεί να εξαρτάται από εξωτερικά στοιχεία, αλλά από την εσωτερική ενδελέχεια»* (Χρήστου 1960, 7). Σε παρόμοιο πνεύμα κινήθηκε και η ομιλία του Παναγιώτη Μιχελή, ο οποίος εξέφρασε την άποψή του, λέγοντας πως *«(...) σήμερα που περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη εποχή, η διάνοια είναι ανίκανη να κυριαρχήσει των κραυγών της ανθρώπινης ψυχής, ακόμη και η πιο τολμηρή αφαίρεση δεν είναι ουσιαστικά παρά μια αναφορά στο συγκεκριμένο, δεν αποτελεί παρά μια νέα δυνατότητα για την αποκάλυψη της ουσίας του απείρου»* (Χρήστου 1960, 7).

Για τους αρνητές της αφαίρεσης και γενικότερα του μοντερνισμού η έμφαση δινόταν στο θέμα της ομορφιάς, του ωραίου που γινόταν μεταφυσική αρχή, παραγνωρίζοντας εντελώς το ρόλο της αλήθειας στο έργο τέχνης. Παράμετροι όπως το μέτρο, η αρμονία και η σαφήνεια που θεωρούνταν απαραβίαστες αισθητικές αρχές της κλασικής τέχνης και κατ' επέκταση της ελληνικής και συνέβαλαν στην εξασφάλιση της ομορφιάς και της αρετής στα έργα ετίθεντο στο περιθώριο από το μοντερνισμό, κάνοντας τη μερίδα των ελληνοκεντρικών διανοούμενων να αποδοκιμάζει τις εκφάνσεις του μοντερνισμού στο σύνολό τους (Κωτίδης 1992, 387, Ιωαννίδης 2003).

Μέσα λοιπόν σε μια τόσο αντιφατική χρονιά που ένας έλληνας καλλιτέχνης τιμήθηκε διεθνώς τη στιγμή που ξεπέρασε την αφαιρετικότητα και κινήθηκε αμιγώς

το πλαίσιο της αφηρημένης τέχνης (Σκαλτσά 1994, 26), ενώ σπουδαίοι έλληνες διανοούμενοι συνέχιζαν να αρνούνται την αυτονομία της αισθητικής εμπειρίας και τον υποκειμενισμό που συνιστούν την πεμπτουσία του μοντερνισμού, η εγχώρια εικαστική δραστηριότητα υπήρξε εντονότερη. Ο «Ζυγός» παρουσίασε εξήντα πέντε εκθέσεις όλων των καλλιτεχνικών τάσεων, ενώ το 1956 είχε σχολιάσει σαράντα μια εκθέσεις. Βέβαια, αυτή η συνολικότερη αύξηση των εκθέσεων εν γένει δε συνεπάγεται απαραίτητως και την αντίστοιχη σημαντική αύξηση των αφηρημένων, οι οποίες ενδεχομένως αυξήθηκαν, αλλά πάντα οι παραστατικές τάσεις κρατούσαν μεγάλο προβάδισμα. Από τις εκθέσεις αφαιρετικών ή αφηρημένων τάσεων των Κούλας Μπεκιάρη, Έφης Μιχελή, Μπίας Ντάβου, Αλέκου Κοντόπουλου, Τάκη Μάρθα και Θανάση Στεφόπουλου στις «Νέες Μορφές», των Ελένης Ζέρβα, Γιώργου Βακαλό, Τάκη Μάρθα και Αλέκου Φασιανού στο «Ζυγό» και του Ρ. Κόρδα στην αίθουσα της Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών, ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η ατομική έκθεση του Κοσμά Ξενάκη στον «Αρμό» και η ομαδική έκθεση των Δήμητρη Κοντού, Χρίστου Καρα, Κώστα Τσόκλη στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο, καθώς διοργανώθηκαν από καλλιτέχνες που έχοντας βιώσει το ρυθμό της ευρωπαϊκής τέχνης, επαναπροσδιορίστηκαν και επέστρεφαν σποραδικά στην Ελλάδα για να εκθέσουν το έργο τους.

Ο Κοσμάς Ξενάκης στον «Αρμό»

Ο Κοσμάς Ξενάκης, το 1955-1956, με υποτροφία της γαλλικής κυβέρνησης, έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στο Κέντρο Έρευνας C.S.T.B. στο Παρίσι, ερευνώντας τα υλικά και την τεχνική της οικοδομής. Έχοντας συμμετάσχει ήδη από το 1948 σε ομαδικές και Πανελληνίους Εκθέσεις, στα τέλη της δεκαετίας του 1950, διοργάνωσε τις πρώτες του ατομικές εκθέσεις στην Αθήνα, το 1957 στην γκαλερί «Πέην» και το 1960 στον «Αρμό» (Σκαλτσά 1989, 29). Στη ζωγραφική του ξεκίνησε από την παραστατική απεικόνιση, φιλοτεχνώντας προσωπογραφίες, ηθογραφικές σκηνές, εσωτερικά, αλληγορικά και μυθολογικά θέματα και στη συνέχεια προχώρησε στη γεωμετρική αφαίρεση, δημιουργώντας συνθέσεις που χαρακτηρίζονταν από μια ιδιαίτερη ευαισθησία στο συνδυασμό των χρωμάτων.

Η έκθεση του 1960 χαρακτηρίστηκε από την Ελένη Βακαλό (1960α, 33) ως *«η πιο σημαντική εκείνης της περιόδου (...) και παράλληλα διδακτική για την εξέλιξη και την κατανόηση της σημασίας των αφηρημένων τάσεων στην ελληνική τέχνη»*. Χωρισμένο σε τρία διαφορετικά στάδια το έργο του Κοσμά Ξενάκη, κάλυπτε την

τελευταία πενταετία, δίνοντας μέσα από τη νομοτελειακή σχέση των πλαστικών του στοιχείων, μια αντίληψη τόσο «μουσική» όσο και «μαθηματική» απέναντι στο ζωγραφικό αποτέλεσμα. Όσο αναμενόμενη υπήρξε η εγκωμιαστική κριτική της Ελένης Βακαλό για την έκθεση, άλλο τόση έκπληξη προκαλεί η θετική αντιμετώπιση του Μαρίνου Καλλιγά (1960α, 338) απέναντι στο έργο του Κοσμά Ξενάκη: *«Με τη ζωγραφική του Ξενάκη πιστοποιεί κανείς ακόμη μια φορά πόσο δύσκολη είναι η ανεικονική ζωγραφική (...) όποιος ερευνήσει πέρα από το νοητό, για να βρει στοιχεία χρωματικά, συνθετικά, σχεδιαστικά (...) έχει βρει και το δρόμο για να κατανοήσει τις αρετές μιας ζωγραφικής σαν του Κοσμά Ξενάκη»*.

Ο Μαρίνος Καλλιγάς γαλουχημένος στο πλούσιο σε ιδεολογικές προεκτάσεις κίνημα του δημοτικισμού και του βενιζελικού εκσυγχρονισμού, είχε σαφή στόχο την αποκατάσταση της αδιάσπαστης συνέχειας του ελληνισμού. Έπρεπε να καταδείξει την ελληνικότητα της βυζαντινής, αλλά και κάθε μεταγενέστερης μορφής τέχνης συγκρινόμενη πάντα ως προς τα χαρακτηριστικά της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Ο ανθρωπομορφισμός, η καθαρότητα, η απλότητα και ο εθνικός χαρακτήρας συνιστούσαν τα απόλυτα χαρακτηριστικά που θα έπρεπε να διέπουν κάθε καλλιτεχνική δημιουργία των ελλήνων εικαστικών (Ματθιόπουλος 2008γ, 337-344). Αν και ο Μαρίνος Καλλιγάς είχε ξεκαθαρίσει με απόλυτη σαφήνεια τη θέση του, αποδεχόμενος ως τετελεσμένο γεγονός τη μεταστροφή της Ελλάδας προς τη δυτική τέχνη: *«θέλουμε δε θέλουμε, μετέχουμε αυτού που λέγεται ευρωπαϊκός πολιτισμός»*, επιθυμούσε να *«γίνει έτσι, ώστε να μη χαθεί η γνώση του τι είναι ελληνικό και ποιος είναι ο πραγματικός ελληνικός χαρακτήρας»* (Καλλιγάς 1951β, 1, 2). Επιπλέον, λαμβάνοντας υπόψη την άποψη που είχε δημοσιεύσει το 1953 με αφορμή την έκθεση του «Αρμού»: *«Οι Έλληνες από ιδιοσυγκρασία, θαρρώ δεν ανέχονται πολύ τη ρομαντική την τόσο απόλυτη, την ειδικά βόρεια αυτή έκφραση»*, το άρθρο του 1960, αποτέλεσε μάλλον μια γενναία παραδοχή από μέρους του τεχνοκρίτη.

Εντούτοις τα στοιχεία που ξεχώρισε στη ζωγραφική του Κοσμά Ξενάκη, όπως *«το αίσθημα της ισορροπίας, της ανάπαυσης και της ηρεμίας»* (Καλλιγάς, 1960, 338) συγγενεύουν με τα βασικά χαρακτηριστικά της ελληνικότητας, ενώ *«το στέρεο επίπεδο όπου βασίζεται ο ζωγράφος και δε χάνεται από κανένα πίνακα»* (Καλλιγάς, 1960, 338) αποτελεί μια μικρή αφορμή προκειμένου να ανιχνευθούν νύξεις παραστατικής ζωγραφικής στο έργο του δημιουργού.

Καράς, Κοντός, Τσόκλης στο «ΑΤΙ»

Ο Κώστας Τσόκλης, έχοντας ολοκληρώσει τις σπουδές του στην ΑΣΚΤ και έχοντας αποκτήσει μια ακαδημαϊκή παιδεία, μετέβη το 1957 με υποτροφία του ΙΚΥ στη Ρώμη, όπου τα πράγματα στο χώρο της σύγχρονης εικαστικής ζωής βρίσκονταν σε αναβρασμό, καθώς η παραστατική ζωγραφική αρνούνταν ακόμη να δώσει χώρο στη φόρμα και τα υλικά διεκδικούσαν αυτονομία. Ήδη αρκετές γκαλερί, όπως η Apollinaire στο Μιλάνο, η Tartaruga και ο Sargentini στη Ρώμη υποστήριζαν την αψηρημένη τέχνη. Οι Alberto Burri, Afro Basaldella, Giuseppe Capogrossi, καθώς και οι Ισπανοί Antoni Tapies, Rafael Canogar και Antonio Saura της ομάδας El Paso, είχαν συντελέσει στη διείσδυση της άμορφης τέχνης στην Ιταλία (Cora 2005, 41-42). Η επίδραση των αναγνωρισμένων αυτών καλλιτεχνών πάνω στον Κώστα Τσόκλη υπήρξε έντονη. Εγκατέλειψε την παραστατική ζωγραφική και ξεκίνησε τους πειραματισμούς με ασύμβατα υλικά, όπως κάρβουνα, τσιμέντο, στάχτες και χρώματα **(εικ. 19)**. Στα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1950 τα έργα του έλληνα εικαστικού ευθυγραμμίστηκαν, τόσο σε επίπεδο φόρμας και υλικών όσο και σε επίπεδο αναζητήσεων, με αυτές των συγχρόνων του Ευρωπαίων.

Ένα χρόνο αργότερα, το 1958, στη Ρώμη βρέθηκε και ο Δημήτρης Κοντός, ο οποίος ύστερα από μια δύσκολη και επώδυνη περίοδο προσαρμογής και ψυχολογικής αποφόρτισης, άρχισε να αντιμετωπίζει με μεγαλύτερη οξυδέρκεια τα προβλήματα που τον απασχολούσαν. Μέσα σε αυτό το κλίμα των έντονων ανησυχιών και των διαδοχικών εξελίξεων της σύγχρονης τέχνης ο Δημήτρης Κοντός δέχτηκε ερεθίσματα από διάφορες πηγές.

Η ζωγραφικό του Alberto Burri, οι χαράξεις του Lucio Fontana, τα κινήματα της ισπανικής πρωτοπορίας, οι γάλλοι χειρονομιακοί και η βιοματική γραφή του Jackson Pollock, οδήγησαν τον έλληνα καλλιτέχνη σε νέους δρόμους πλαστικών διερευνήσεων που ανταποκρίνονταν και προσδιόριζαν το κλίμα της δικής του ευαισθησίας. Όπως ο ίδιος χαρακτηριστικά σημείωνε: *«Ψάχνω ολοένα και πιο βαθιά μέσα μου να βρω το Μίμη, να βρω τον εαυτό μου. Ψάχνω αδιάκοπα και μου αρέσει αυτή η διαδικασία. Νομίζω ότι πρώτη φορά στη ζωή μου έχω τέτοιου είδους ανησυχίες για τη δουλειά μου»* (Κοτζαμάνη 2007-2008, 23).

Τη χρονιά εκείνη ο Κώστας Τσόκλης και ο Δημήτρης Κοντός σχημάτισαν με τους Νίκο Κεσσανλή και Βλάση Κανιάρη, που ήδη βρίσκονταν στη Ρώμη και το Γιάννη Γαίτη που ζούσε στο Παρίσι, τη Gruppo Sigma. Αν και οι αναζητήσεις τους ήταν συγγενείς και μοιράζονταν μια κοινή εικαστική έρευνα, η ομάδα δημιουργήθηκε

χωρίς κάποιο ιδεολογικό ή θεωρητικό σκεπτικό. Όπως σημειώνει ο Κώστας Τσόκλης *«ήταν περισσότερο μια ανάγκη να ενώσουμε τις δυνάμεις μας, για να μη χαθούμε μέσα στον κυκεώνα των διεθνών προτάσεων και ονομάτων. Κάθε μέρα βλέπαμε και κάτι καινούριο (...) Οι Ιταλοί δε μας είδαν ποτέ σαν ξένους. Μας δέχονταν σαν να ήμαστε δικοί τους καλλιτέχνες κι όταν μπορούσαν μας βοηθούσαν»* (Κοσκινά 2002, 268).

Για πρώτη φορά ως ομάδα εξέθεσαν στη Νάπολη και ο κριτικός Carlo Barbieri τους χαιρέτισε ως εξαίρεση στο ελληνικό εικαστικό κατεστημένο, ως καλλιτέχνες που μετείχαν στην προβληματική και συμμερίζονταν τις αγωνίες των σύγχρονων ευρωπαίων καλλιτεχνών, αφιερώνοντάς τους τρεις στήλες στην εφημερίδα «Il Mattino» (Κοσκινά 2002, 21, 269). Αντιθέτως στην Ελλάδα, η εφημερίδα «Τα Νέα» (Ανώνυμος 1959, 2) περιέλαβε μονάχα ένα μικρό δημοσίευμα το οποίο απλώς αναφερόταν στην ίδρυση της ομάδας και στη διοργάνωση της πρώτης τους έκθεσης.

Την ίδια περίοδο, ένας άλλος νεαρός Έλληνας καλλιτέχνης, ο Χρίστος Καράς, είχε φύγει με υποτροφία για το Παρίσι όπου η αναγνώριση της άμορφης τέχνης, των ελεύθερων χειρονομιακών τάσεων και των απηχήσεων του αμερικανικού εξπρεσιονισμού του προκάλεσαν διχασμό σε σχέση προς την αυστηρή καλλιτεχνική παιδεία που είχε λάβει στην Αθήνα, ειδικά στον τομέα της τεχνικής. Στην ευρωπαϊκή πρωτεύουσα την εποχή εκείνη, πέρα από την αναγνώριση της ελευθερίας της καλλιτεχνικής έκφρασης, ήταν περιορισμένο το ενδιαφέρον που είχε εκδηλωθεί για την παραδοσιακή τεχνική ευαισθησία. Ο Χρίστος Καράς, ωστόσο, αποφάσισε να κρατήσει μια πιο επιφυλακτική στάση σε αυτό το θέμα, διατηρώντας το στήριγμα της εμπειρίας του, μολονότι η στάση του αυτή δεν ήταν απόλυτα σύμφωνη με τους τότε προσανατολισμούς του περιβάλλοντος. Αυτή η διαφοροποίηση που ο ίδιος επέλεξε, ήταν αντίστοιχη με την τεχνική του παιδεία: δύο χρόνια αργότερα, το 1959-1960, εγκατέλειψε σχεδόν το πινέλο και χρησιμοποίησε τη σπάτουλα. Έχυνε στην επιφάνεια ή άπλωνε σε πολλές κινήσεις το χρώμα ή ακόμα το πετούσε από μακριά, έχοντας το έργο τοποθετημένο οριζόντια στον τοίχο και χτίζοντάς το προοδευτικά με τα χρώματα. Πάντα όμως αντιμετώπιζε τις νέες εμπειρίες υπό των πρίσμα των προηγούμενων ζωγραφικών του γνώσεων από τις οποίες διατήρησε την τεχνική τους προσωπικότητα (Μαυρομάτης 1982, 14-15).

Το 1960, ύστερα από απουσία λίγων χρόνων επέστρεψαν στην Ελλάδα οι Δημήτρης Κοντός, Χρίστος Καράς, Κώστας Τσόκλης για να εκθέσουν στο «Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο». Ο Κώστας Τσόκλης στην έκθεση αυτή

συμμετείχε με μια ενότητα έργων με τον τίτλο «Ερείπια αρχαίας πόλης» για την οποία σημείωνε σχετικά: *«Δούλεψα αυτά τα τρία χρόνια στο εξωτερικό χωρίς νοσταλγία για την Ελλάδα (...)Κι όμως, όταν από τα μαύρα έργα που έφτιαχνα στη Ρώμη και το Παρίσι (...) ξαναβρέθηκα κάτω από τον ελληνικό ήλιο στην Ύδρα, κάτι (...) μ' έκανε να προσπαθήσω να φωτίσω τα έργα μου, να τα κάνω συνεπέστερα με την ελληνική ατμόσφαιρα»* (Κοσκινά 2002, 270), υπονοώντας πως το ελληνικό περιβάλλον ασκούσε επίδραση στην καλλιτεχνική του δημιουργία **(εικ. 20)**.

Ο τύπος της εποχής σχολίασε πολύ πιο έντονα και διεξοδικά την έκθεση αυτή από ό,τι είχε κάνει στο παρελθόν με την πρώτη έκθεση της Gruppo Sigma. Ο διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, Μαρίνος Καλλιγιάς, αν και δημοσίευσε μια εγκωμιαστική κριτική στην οποία πρωτίστως αναγνώριζε την πορεία των καλλιτεχνών αυτών στο χώρο της αφηρημένης τέχνης, δεν παρέλειψε παράλληλα να εστιάσει σε στοιχεία που υπήρχαν στους πίνακες και παρέπεμπαν σε μια ζωγραφική πιο απτή και λιγότερο ανεικονική, όπως ήδη είχε αντιμετωπίσει με παρόμοιο τρόπο και την έκθεση του Κοσμά Ξενάκη. *«Στον Καρά διακρίνουμε (έστω και μόνο από τον τίτλο του πίνακα) πιο σαφή την προσπάθεια να συνδεθεί με κάτι συγκεκριμένο (...) Ένα βήμα πιο κοντά προς το συγκεκριμένο, παρουσιάζουν τα έργα του Τσόκλη. Αυτός μεταχειρίζεται και χρώματα και τα σχήματα που περιέχουν κάτι από το αντικείμενο (μια καμάρα, ένας στύλος, ένα φεγγάρι)»* (1960, 2). Είναι σαφής η ανάγκη του Μαρίνου Καλλιγιά, ακόμη και σε περιπτώσεις που παραδέχθηκε το υψηλό ταλέντο αφηρημένων καλλιτεχνών να εντοπίσει στα έργα τους παραστατικές αναφορές.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί πως ενώ ο Κώστας Τσόκλης ήδη βρισκόταν μακριά από τη χώρα και είχε επιδιώξει να αποποιηθεί την κληρονομιά της ελληνικής εκπαίδευσής του, η επαφή του με το ελληνικό τοπίο τον οδήγησε και πάλι σε δρόμους με τοπικά χαρακτηριστικά και στοιχεία εθνικής ταυτότητας. Ο Τώνης Σπητέρης (1960β, 18) ωστόσο, σχολιάζοντας το έργο των καλλιτεχνών σημείωνε πως *«η ελληνική ζωγραφική τους προπαιδεία δεν έχει αφήσει κανένα αχνάρι στην τωρινή τους δουλειά»*. Για τον τεχνοκριτικό, η ύπαρξη για παράδειγμα του ηλίου στο έργο του Κώστα Τσόκλη υπαινίσσεται μονάχα στο κυκλικό σχήμα του άστρου, ενώ οι μαύρες και πετρώδεις επιφάνειες μέσα από τη συμβολική τους εκφραστικότητα *«δίνουν την αίσθηση της απαισιοδοξίας»*. Συνεπώς, ο Τώνης Σπητέρης δεν εντόπιζε *«μια μιμητική εικόνα ενός εξωτερικού φαινομένου»*, όπως προσπαθούσε παραπάνω να ανιχνεύσει ο Μαρίνος Καλλιγιάς, *«μα ένα ενσυναισθηματικό βίωμα μιας καθολικότερης ψυχολογικής κατάστασης»*.

Στο ίδιο πνεύμα κινήθηκε και το άρθρο της Ελένης Βακαλό (1960β, 149), η οποία αφού σημείωσε πως *«η τριάδα των ζωγράφων μας έφερε πολύ κοντά στα προβλήματα που απασχολούν τους νεότερους καλλιτέχνες όλων των μεγάλων ευρωπαϊκών κέντρων»*, για να ερμηνεύσει το έργο των τριών ζωγράφων εστίασε την κριτική της και πάλι στην ουσία της άμορφης τέχνης όπου η μορφή συνιστά στοιχείο ξεπερασμένο, καθώς πρωταγωνιστικό ρόλο αποκτά πια *«η λειτουργία προς τη μορφή»* και ο ίδιος ο καλλιτέχνης πρέπει να αποτελεί μια πολύ *«δυνατή, έντονη και ξεχωριστή πρώτη ύλη»*. Παράλληλα, όμως, σχολίαζε την ανάγκη που σταδιακά προέκυπτε για απομάκρυνση από την άμορφη τέχνη και οδηγούσε σε μια *«μορφική πάλη»*, καθώς το θέμα ως μήνυμα λάμβανε πάλι κυρίαρχη σημασία, ενώ σαν συνέπεια η μέριμνα για την καθαρώς πλαστική έκφραση ατονούσε. Με αυτό το δεδομένο, ο Κώστας Τσόκλης για την Ελένη Βακαλό (1960β, 150) *«στην προσπάθειά του να υπερβεί το informel αγκιστρώνεται στο θεματικό παράγοντα περισσότερο»*, ο Χρίστος Καράς *«τεχνικά μεταχειρίζεται τα μέσα ενός ακαδημαϊσμού μπαρόκ»*, ενώ ο Δημήτρης Κοντός *«με το δυναμικό γραφισμό των σχημάτων του (...) είναι ίσως η συνεπέστερη λύση που προτείνεται»*.

Γ. Η Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση του 1957

Μετά από ένα διάστημα πέντε ετών διοργανώθηκε η πέμπτη Πανελλήνιος Έκθεση που μάλλον πραγματοποιήθηκε με μεγάλη καθυστέρηση από την προηγούμενη, δημιουργώντας ένα σημαντικό κενό στην εικαστική κίνηση της χώρας, καθώς η απουσία συστηματικών ομαδικών εκθέσεων καλυπτόταν κυρίως από τις Πανελληνίους Εκθέσεις. Η σκιαγράφηση της γενικής στάθμης της τέχνης, η παρακολούθηση της πορείας των καλλιτεχνών και η ανάδειξη νέων δυνάμεων, ήταν μόνο μερικοί από τους σκοπούς που όφειλε η Πανελλήνιος να εκπληρώνει. Έτσι, ο θεσμός αυτός θα έλεγε τόσο την ατομική όσο και τη συνολική εικαστική δημιουργία. Παράλληλα, θα έπρεπε να λειτουργεί ως πόλος συσπείρωσης των ομοειδών τάσεων και ως σημείο εκκίνησης των νεωτεριστικών ρευμάτων, καθώς όπως πολύ εύστοχα σημείωνε η Βακαλό (1957γ, 315) *«το μεγάλο κοινό από την πανελλήνιο γνωρίζει την εργασία των καλλιτεχνών»*.

Στη συγκεκριμένη έκθεση το κοινό είχε την ευκαιρία να έρθει σε επαφή με 530 έργα που είχαν χωριστεί σε τέσσερα τμήματα, της ζωγραφικής, γλυπτικής, χαρακτηριστικής και διακοσμητικής και είχαν κατανεμηθεί σε έξι αίθουσες. Επιχειρήθηκε

ένας διαχωρισμός των έργων κατά είδος και ανάλογα με την τεχνική ή μορφική τους συγγένεια. Στην πρώτη αίθουσα υπήρχαν έργα σε ελαφρά ύλη (υδατογραφίες και τέμπερες) που προδιέθεταν ευχάριστα τον επισκέπτη, περιγράφοντας με διηγηματικό συνήθως τρόπο διάφορα ελληνικά τοπία. Στη δεύτερη αίθουσα ήταν συγκεντρωμένοι αρκετοί παλιοί μαθητές του Κωνσταντίνου Παρθένη και μαζί με αυτούς μια πλειάδα ζωγράφων που ξεκινούσαν από τον εμπρεσιονισμό, κινούμενοι κυρίως στη θεματική των τοπίων. Στην κεντρική αίθουσα ήταν τοποθετημένα τα περισσότερα έργα των καθηγητών της Σχολής και των ζωγράφων μελών της επιτροπής, *«με το πνεύμα ενός κλασικού ακαδημαϊσμού, τη μεγαλόπνοη ρητορεία ή το σκηνοθετημένο νατουραλισμό να επικρατεί»* (Βακαλό 1957δ, 319). Στη μικρότερη αίθουσα του βάθους συναντούσε κανείς και πάλι έργα συντηρητικών τάσεων, χωρίς κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον με τοπία και πορträίτα να πρωταγωνιστούν. Στη μεγάλη αίθουσα είχαν συγκεντρωθεί τα πιο προοδευτικά έργα της έκθεσης με νεωτεριστικό προσανατολισμό. Μερικοί παλαιότεροι και αρκετοί νέοι παρουσίασαν ποικιλόμορφα δείγματα νεωτεριζουσών τάσεων που έδιναν μια μικρή εικόνα των διαφόρων ροπών ή ρευμάτων που είχαν επικρατήσει ήδη από καιρό στα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης. Τα περισσότερα, όμως, δεν ξεπερνούσαν έναν εξελιγμένο ρεαλισμό, μια ελεύθερη απόδοση της φύσης, καθώς λιγοστά έφταναν στην τέλεια αφαίρεση (Σπητέρης 1957ζ, 2). Τέλος, ακολουθούσε μια ομάδα νέων που έφερε έντονα στοιχεία επίδρασης από τη ζωγραφική του Γιάννη Μόραλη και του Γιάννη Τσαρούχη.

Στο σημείο αυτό, μετά τη σύντομη περιγραφή, τίθεται το ερώτημα αν τελικά η Πανελλήνιος, με τον τρόπο που διοργανώθηκε εκπλήρωνε το στόχο της, να αποτελέσει δηλαδή ένα γόνιμο και δημιουργικό θεσμό. Η απάντηση που δόθηκε από το Μαρίνο Καλλιγά ήταν μάλλον αρνητική. Όπως ανέφερε ο Τώνης Σπητέρης (1979α, 205), ανάμεσα σε άλλα ψεγάδια της έκθεσης, είχε ταυτόχρονα αναρωτηθεί για το λόγο ύπαρξης, γεγονός που είχε προκαλέσει την αντίδραση του συντηρητικού Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου. Στο ίδιο πνεύμα, αλλά σε πιο μετριοπαθές ύφος είχε κινηθεί και η κριτική της Ελένης Βακαλό η οποία ανέδειξε τα πολλά προβλήματα που βασάνισαν την Πανελλήνιο Έκθεση του 1957.

Πρωτίστως, σημειώθηκε μεγάλη αποχή από τους αναγνωρισμένους καλλιτέχνες, καθώς ήδη από το προηγούμενο έτος είχαν αρνηθεί να συμμετάσχουν στην έκθεση, διαμαρτυρόμενοι για την εχθρική στάση του κράτους απέναντί τους. Την επόμενη χρονιά, το 1957, μια σημαντική και αξιόλογη μερίδα τους δεν πήρε μέρος, συνδυάζοντας πάλι τη συμμετοχή τους με τη διεκδίκηση σοβαρών αιτημάτων

που συγκινούσαν ολόκληρο τον καλλιτεχνικό κόσμο. Επιπλέον, είχαν υπάρξει και σοβαρές επιφυλάξεις για το θέμα της οργάνωσης της κριτικής επιτροπής (Ανώνυμος 1957, 448). Έτσι, καλλιτέχνες όπως ο Γιώργος Γουναρόπουλος, ο Ορέστης Κανέλλης, ο Αλέκος Κοντόπουλος, ο Γιάννης Μηταράκης, ο Γιάννης Μόραλης, ο Γιώργος Μπουζιάνης, ο Νίκος Νικολάου, ο Σπύρος Παπαλουκάς, ο Κωνσταντίνος Παρθένης, ο Γιώργος Σικελιώτης, ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Νίκος Χατζηκυριάκος – Γκίκας ήταν απόντες, ενώ τα έργα της Λίλης Αρλιώτη, που θα εκπροσωπούσαν την ελληνική τέχνη στη Διεθνή Έκθεση του Sao Paolo, απορρίφθηκαν. Η έκθεση, συνεπώς, δεν παρουσίαζε μια αντιπροσωπευτική εικόνα της σύγχρονης εικαστικής πραγματικότητας. Αντιθέτως, *«παρουσίαζε σε γενικές γραμμές γνωστούς συντηρητικούς και καθιερωμένους καλλιτέχνες, όπως τον Αργυρό, το Γεωργιάδη, το Θωμόπουλο, τον Κοσμάδοπουλο, τον Τσούγλο κ.ά.»* (Ζίας 1965, 81).

Ένα δεύτερο προβληματικό σημείο της έκθεσης κατά την Ελένη Βακαλό (1957γ, 315) υπήρξε η ελλιπής αντιπροσώπευση των διαφόρων τάσεων της τέχνης στην κριτική επιτροπή,⁹ γεγονός που προέκυψε εξαιτίας της αποχής πολλών καλλιτεχνών από τις δράσεις του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου. Συστήθηκε, έτσι, μια επιτροπή χωρίς αδιάβλητο κύρος, πράγμα απαραίτητο για την περίπτωση, η οποία έφερε κατά συνέπεια ένα αδιέξοδο. Πολλοί καλλιτέχνες αρνήθηκαν τη συμμετοχή τους γιατί η επιτροπή δεν εγγυόταν καμιά αμερόληπτη κρίση και γιατί το θεωρούσαν μειωτικό να κριθούν από μια τέτοια επιτροπή (Πετρής 1957, 539). Κατά κύριο λόγο, ο Γιώργος Μπουζιάνης που έχαιρε μιας καθολικής εκτίμησης και ο Λάζαρος Λαμέρας χαρακτηρίζονταν από μια προοδευτική ματιά απέναντι στο εικαστικό έργο. Η επιτροπή της Πανελληνίου, όμως, αφού συγκροτούνταν από καλλιτέχνες, έπρεπε να αντιπροσωπεύει σε γενικές γραμμές ισομερώς όλες τις τάσεις της τέχνης. Η απουσία τους διαμόρφωσε μια έκθεση με τέτοια ενότητα ύφους ώστε *«να καταντά απρόσωπη, χωρίς φυσιολογία»* (Βακαλό 1957γ, 316). Γεννιέται, συνεπώς, το ερώτημα κατά πόσο η εικόνα που αποδόθηκε, ανταποκρινόταν στην πραγματικότητα της ελληνικής τέχνης ή ήταν πλασματικό δημιούργημα της κριτικής επιτροπής. Στην περίπτωση που ίσχυε το δεύτερο, είναι απογοητευτική η ποιότητα των αντιλήψεων και των δυνάμεων που είχαν κερδίσει έδαφος στην καλλιτεχνική ζωή της χώρας.

⁹ Κριτική επιτροπή: Γεώργιος Κουρνούτος (πρόεδρος), Ανδρέας Γεωργιάδης, Κώστας Ηλιάδης, Νίκος Καστανάκης, Αλέξανδρος Κορογιαννάκης, Λάζαρος Λαμέρας, Κούλα Μπεκιάρη, Γιώργος Μπουζιάνης, Κώστας Πάγκαλος, Νίκος Περαντινός, Μιχάλης Τόμπρος, Βρασίδης Τσούγλος, Σ. Κατριβάνος (Σπητέρης 1979β, 372).

Επιπροσθέτως, ανάμεσα στα άλλα μειονεκτήματα της έκθεσης, προσμετρήθηκε και η απουσία από τα εγκαίνια όλων των διευθυντών των μουσείων, σχεδόν όλων των κριτικών και δημοσιογράφων και πολλών καλλιτεχνών, καθώς οι προσκλήσεις εστάλησαν εκ των υστέρων. Η διάχυτη δυσαρέσκεια ενισχύθηκε και από τη χαμηλή ποιότητα των εκτιθέμενων έργων, από τα οποία έλειπε η προσωπική καλλιτεχνική σφραγίδα. Άλλη μια παράμετρος που πυροδότησε αρνητικά την ατμόσφαιρα στάθηκε και η αδικαιολόγητη αυστηρότητα που έδειξε η επιτροπή απέναντι σε νέους καλλιτέχνες που δεν είχαν γενικώς τη δυνατότητα να εμφανίζονται σε άλλες περιστάσεις, πέραν των Πανελληνίων (Ανώνυμος 1957, 448). Αποκλείστηκαν περίπου πενήντα νέοι απόφοιτοι της ΑΣΚΤ και πολλοί άλλοι που δεν ήταν απόφοιτοι, αλλά το έργο τους είχε μεγάλη σημασία (Πετρής 1957, 539). Έτσι, δεν υπήρξε η δυνατότητα να ξεπηδήσουν νέες υπολογίσιμες δυνάμεις που θα αποτελούσαν παρακαταθήκη για τη μελλοντική εικαστική παραγωγή.

Θα πρέπει επίσης να υπογραμμιστεί και η απουσία στήριξης που επέδειξε για πολλοστή φορά η ελληνική πολιτεία προς το θεσμό, καθώς δεν προχώρησε σε καμία από τις αγορές που είχε εξαγγείλει πως θα πραγματοποιούσε¹⁰. Παρόμοια, όμως, συμπεριφορά ακολούθησαν και οι άλλοι μεγάλοι οργανισμοί της χώρας, συμβάλλοντας ελάχιστα στον οικονομικό απολογισμό της πέμπτης Πανελληνίου Έκθεσης¹¹. Η στάση αυτή εμπράκτως αποδεικνύει τις προτεραιότητες που έθετε η ελληνική πολιτεία ως προς τα θέματα πολιτισμού, αλλά και τη γενικότερη διάθεση της κοινωνίας απέναντι στην καλλιτεχνική παραγωγή, ακόμη και σε αυτή την περίοδο που γενικότερα η τέχνη – τουλάχιστον φραστικά – αντιμετωπιζόταν ευνοϊκότερα. Αυτόματα, η απόσταση που κρατούσαν από τα εικαστικά δρώμενα κράτος και λοιποί κοινωνικοί φορείς ισοδυναμούσε και με την οικονομική δυσπραγία που καλούνταν να αντιμετωπίσουν οι καλλιτέχνες, καθώς τα έργα τους παρέμεναν απούλητα.

Αν εξεταστεί απολογιστικά η πέμπτη Πανελλήνιος Έκθεση, διαπιστώνεται πως η κατάσταση δεν είχε βελτιωθεί σημαντικά συγκριτικά με τις δύο προηγούμενες μεταπολεμικές εκθέσεις. Ποικίλα πρακτικά προβλήματα ταλάνισαν και αυτή την καλλιτεχνική διοργάνωση, ενώ το βασικότερο μειονέκτημα παρέμενε η ελλιπής

¹⁰ Το κράτος είχε αναγγείλει ότι θα αγόραζε έργα αξίας 100.000 δρχ. Όταν όμως έληξε η πρώτη προθεσμία το μείωσε σε 75.000 δρχ. Οι δήμοι Αθηνών και Πειραιώς αγόρασαν έκαστος τέσσερα έργα, διαθέτοντας αμφότεροι δέκα χιλιάδες δρχ. (Σπητέρης 1957η, 2).

¹¹ Πέραν της βιομηχανίας «Παπαστράτος» που διέθεσε εβδομήντα χιλιάδες δρχ., αγοράζοντας είκοσι τρία έργα και την Τράπεζα της Ελλάδας που αγόρασε δύο έργα έναντι δεκαπέντε χιλιάδων δρχ., οι υπόλοιποι σημαντικοί φορείς, όπως Τράπεζες, βιομηχανίες και εφοπλιστές, δεν είχαν καμία συμβολή (Σπητέρης 1957η, 2).

αντιπροσώπευση όλων των εικαστικών δυνάμεων της χώρας και συνακόλουθα η γενικότερη συντηρητική εικόνα που τελικά διαμορφωνόταν. Φυλλομετρώντας τον κατάλογο της έκθεσης, επισημαίνεται η επικράτηση των παραστατικών τάσεων και η απουσία προοδευτικών ανοιγμάτων,¹² καθώς στην πλειονότητά τους τα έργα κινήθηκαν στον άξονα των τοπίων και των ηθογραφικών σκηνών.

Τα αφηρημένα έργα, όπως σημείωνε ο Αλέξανδρος Ξύδης (1976, 186) μερικά χρόνια αργότερα σχολιάζοντας τη συγκεκριμένη έκθεση, υπήρξαν λίγα και γενικά ανώριμα. Τα περισσότερα ξεκινούσαν από την αφετηρία μιας παράστασης και πλησίαζαν προς την αφηρημένη σύνθεση με τη σχηματοποίηση των αντικειμένων (Βακαλό 1957ε, 321), με μοναδικές εξαιρέσεις τα καθαρά αφηρημένα έργα του Τάκη Μάρθα και του Γιάννη Μαλτέζου¹³ (Βακαλό, 1981, 53). Παράλληλα, δύο από τους πιο φερέλπιδες νέους, ο Κώστας Τσόκλης και ο Χρίστος Καράς, που μόλις εγκατέλειπαν την Αθήνα, για να συνεχίσουν τις σπουδές τους στο εξωτερικό, εμφανίστηκαν στην έκθεση με έργα παραστατικού κατά βάση χαρακτήρα¹⁴. Ωστόσο, η προοδευτική τεχνοκριτική της εποχής τους καλωσόρισε και διέκρινε σε αυτούς το ιδιαίτερο ταλέντο τους¹⁵. Αντιθέτως, η «Επιθεώρηση Τέχνης» δια χειρός Γιώργου Πετρή (1957, 541) έσπευσε να χειροκροτήσει την περιορισμένη παρουσία της αφηρημένης τέχνης στην έκθεση, υποστηρίζοντας την ανυπαρξία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και αξίας στα αφηρημένα έργα, ενώ εκδήλωνε και την ικανοποίησή της για την απροθυμία των ελλήνων καλλιτεχνών να ακολουθήσουν τα ρεύματα αφηρημένης τέχνης της Ευρώπης: *«είναι από τις θετικές πλευρές της έκθεσης πως η ζωγραφική αυτή άρνηση δεν κατατάχτηκε μέσα στη νεοελληνική καλλιτεχνική παραγωγή»*.

Αυτός, όμως, ο σταθερά παραστατικός προσανατολισμός της ελληνικής τέχνης, προβλημάτισε άλλους τεχνοκριτικούς που θέλησαν να αναζητήσουν τα πιθανά αίτια του φαινομένου, αποδίδοντάς το κυρίως στην ανεπαρκή επαφή της χώρας με τα διεθνή καλλιτεχνικά κέντρα. Όπως χαρακτηριστικά έγραφε ο Τώνης Σπητέρης (1957θ, 2) στην «Ελευθερία»: *«Η έλλειψη καινούριων εντυπώσεων, που θα*

¹² Από τα 370 ζωγραφικά έργα που εκτέθηκαν τα 163 ήταν τοπία, 27 ανήκαν στην κατηγορία της νεκρής φύσης και 22 είχαν ηθογραφικό χαρακτήρα.

¹³ Ο Τάκης Μάρθας συμμετείχε με το έργο «Αισθησιασμός» και ο Γιάννης Μαλτέζος με τα έργα «Όνειρο», «Ελληνικό τοπίο» και «Το μυστήριο του βυθού».

¹⁴ Ο Κώστας Τσόκλης έλαβε μέρος με τα έργα «Άνδρας» και «Γυναίκα» και ο Χρίστος Καράς με τα έργα «Νεκρά φύση» και «Κορίτσι».

¹⁵ Σε άρθρο του Νίκου Ζία στο «Ζυγό» (1965, 81) περιέχεται η κριτική του Σπητέρη όπου, καθώς σχολιάζεται η συμμετοχή των Τσόκλη και Καρά, επισημαίνεται πως *«στάθηκαν από τις αποκαλύψεις της έκθεσης»*.

έφερναν ορισμένες ανησυχίες και θα έθεταν ορισμένους προβληματισμούς, επιφέρει και μια εμμονή σε ένα παραστατικό δράμα που μας έχει κληροδοτήσει η παράδοση και η διδασκαλία της Σχολής». Η πέμπτη Πανελλήνιος Έκθεση κλείνοντας, άφησε αρνητικές εντυπώσεις τόσο σε επίπεδο διοργάνωσης όσο και σε επίπεδο καλλιτεχνικών θεμάτων, καθώς η εικόνα της ελληνικής τέχνης που παρουσιάστηκε, αντιστοιχούσε σε μια «κατάσταση νάρκης, μια ανιαρή ομοιομορφία, μια έλλειψη ζωής και ανησυχιών» (Σπητέρης 1957ι, 2).

Δ. Η Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση του 1960

Η έκτη Πανελλήνιος Έκθεση πραγματοποιήθηκε με καθυστέρηση τριών ετών, αναμένοντας την επισκευή του Μεγάρου του Ζαπείου που κράτησε περίπου δύο χρόνια. Η γενικότερη εικόνα της διοργάνωσης θύμιζε κατά πολύ τις προηγούμενες εκθέσεις, καθώς συγκεκριμένα προβλήματα του παρελθόντος επαναλήφθηκαν. Από τα δεκατέσσερα μέλη¹⁶ που απάρτιζαν την επιτροπή μόνο ο Αλέκος Κοντόπουλος ανήκε στους καλλιτέχνες των αφηρημένων τάσεων, ενώ οι υπόλοιποι συγκαταλέγονταν στους υποστηρικτές της παραστατικής ζωγραφικής. Η συντριπτική πλειοψηφία των έργων που επελέγησαν, σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης, 685 έναντι 49 που εκπροσωπούσαν τις νεότερες τάσεις, κινούνταν στο θεματικό άξονα των τοπίων – κυρίως αρχιτεκτονικών – , των προσωπογραφιών, των σκηνών της καθημερινής ζωής, των συνθέσεων με ανθρώπινες φιγούρες και πολύ λιγότερο των νεκρών φύσεων. Η τυχαία τοποθέτηση των έργων στο χώρο, όπως και η αποχή παλαιών γνωστών καλλιτεχνών από τη διοργάνωση σε συνδυασμό με τις προηγούμενες παραμέτρους, αποτέλεσαν αφορμές δυσaréσκειας και αμφισβήτησης για την ύπαρξη και τη λειτουργία του θεσμού (Βακαλό 1960δ, 5-6). Ο Καλλιγας για παράδειγμα σε άρθρο του στο «Βήμα» (1960γ, 339-342) εξέφρασε ανοιχτά τον προβληματισμό του για τη χρησιμότητα και την αναγκαιότητα της Πανελληνίου Έκθεσης, παραθέτοντας ταυτόχρονα όλες τις αδυναμίες του θεσμού.

Η έκθεση διαρθρωνόταν σε τέσσερις αίθουσες του Ζαπείου. Στην κεντρική αίθουσα πρωταγωνιστούσαν τα έργα καθιερωμένων ως επί το πλείστον ζωγράφων¹⁷

¹⁶ Η κριτική επιτροπή αποτελείτο από τους Ουμβέρτο Αργυρό, Γεώργιο Κουρνούτο, Σπύρο Βασιλείου, Ανδρέα Γεωργιάδη, Δημήτρη Γιαννουκάκη, Φ. Δημητριάδη, Σ. Κατριβάνο, Πηνελόπη Οικονομίδου, Ιωάννη Παπά, Νίκο Περαντινό, Αλέκο Κοντόπουλο, Ι. Ρωμανό, Μιχάλη Τόμπρο, Βρασίδα Τσούχλο (Σπητέρης 1979β, 372).

¹⁷ Γιώργος Γουναρόπουλος, Ιωάννης Μηταράκης, Ανδρέας Γεωργιάδης, Θεόδωρος Λαζαράς, Στέλιος Μηλιάδης, Δήμος Μπραέσσας, Περικλής Βυζάντιος, Εμμανουήλ Ζέππος (Βακαλό 1960ε, 331-332).

και προκαλούσαν «την αίσθηση πως επαναλαμβάνονται πανομοιότυπα οι προηγούμενες εκθέσεις», δημιουργώντας «μια στατική ηρεμία» (Φερεντίνου 1960α, 4). Η τρίτη αίθουσα, παρουσίαζε μεγαλύτερο ενδιαφέρον, καθώς συγκέντρωνε τους κυριότερους και «πιο προωθημένους αφηρημένους» (Βακαλό 1960στ, 334) με την υπερίσχυση των νέων ζωγράφων που βρίσκονταν ήδη εγκατεστημένοι στο εξωτερικό. Οι Γιάννης Μαλτέζος, Χρίστος Καράς, Κώστας Τσόκλης στο Παρίσι και ο Δημήτρης Κοντός στη Ρώμη «έφεραν μια ζωντανή πνοή στην έκθεση» (Φερεντίνου 1960β, 4) παρουσιάζοντας τις τελευταίες τάσεις της άμορφης τέχνης που επικρατούσαν στα διεθνή κέντρα και τον περιορισμό του χρώματος στη βάση του μαύρου – άσπρου. Στις άλλες δύο αίθουσες, ανάμεσα σε άλλους, υπήρχαν διάσπαρτοι καλλιτέχνες όπως η Λιλή Αρλιώτη, ο Τάκης Μάρθας, ο Βλάσης Κανιάρης, η Χρύσα Ρωμανού, ο Βασίλης Κυπραίος, ο Νίκος Σαχίνης, ο Αλέκος Κοντόπουλος, ο Δημήτρης Μυταράς, ο Παντελής Ξαγοράρης που χρησιμοποίησαν «περισσότερο προσωπικές εκφράσεις, αρχίζοντας από τον εξπρεσιονισμό και φτάνοντας στην αφαίρεση» (Φερεντίνου 1960α, 4).

Διατρέχοντας κανείς τα έργα της έκθεσης, διαπιστώνει πως η σύγχρονη ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή παρέμενε ακόμη στο μεγάλο της μέρος μέσα στην περιοχή της παραστατικής τέχνης, παρόλο που «είχε υπάρξει αισθητή ύφεση του νατουραλισμού και του εμπρεσιονισμού που είχαν γίνει μέχρι τότε κοινός τόπος στην καλλιτεχνική παραγωγή της χώρας» (Φερεντίνου 1960α, 4) και «η αφηρημένη αντίληψη είχε κερδίσει έδαφος και πιο πολύ ανάμεσα στους νέους» (Πετρής 1960, 154). Και αυτό όμως, δε σήμαινε πως το σύγχρονο ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό πνεύμα είχε κυριαρχήσει στην Ελλάδα, καθώς «τα αφηρημένα έργα ήταν λίγα και γενικά ανώριμα» (Ξύδης 1976, 186). Την εποχή παρακμής του ύστερου εικαστικού μοντερνισμού στη Δύση, η χώρα σταδιακά και πολύ δειλά πλήθαινε τις προσπάθειες της, οι οποίες μάλιστα σε μεγάλο βαθμό προέρχονταν από έλληνες καλλιτέχνες του εξωτερικού. Για τους τελευταίους η κριτική της «Επιθεώρησης Τέχνης» (1960, 154) υπήρξε ιδιαίτερα αυστηρή, αφού διατυπώθηκε η κρίση πως από την επιλογή τους αυτή «δεν κέρδισε ούτε η νεοελληνική τέχνη μα ούτε και οι ίδιοι (...) γιατί έχασαν τον αντικειμενικό τεχνικό έλεγχο που θα τους έδινε μια συνεχής μαθητεία τους στην παραστατική τέχνη». Πιο συγκεκριμένα, ο Γιώργος Πετρής (1960, 157) θεώρησε τα έργα του Δημήτρη Κοντού «ουδέτερα και μονότονα», ενώ για του Κώστα Τσόκλη και του Χρίστου Καρά σχολίασε πως «τα χαρακτηρίζουν μόνο εξωτερικά εντυπωσιακά εφέ» και «βγαίνουν όλα από μια και την ίδια ρετσέτα». Η αντίδραση του περιοδικού

και των συντακτών του υπήρξε πανομοιότυπη με την απορριπτική στάση που είχε κρατήσει σταθερά η αριστερή διάνοηση απέναντι στο ρεύμα της αφαίρεσης. Η παραστατική τέχνη που θεωρητικά μπορούσε να διαπαιδαγωγήσει το λαό υπήρξε πάντα προτεραιότητα της αριστεράς, ενώ η αφαίρεση με την ερμητικότητα που τη χαρακτήριζε βρισκόταν μακριά από την κοινωνία. Επίσης, καθώς το πολιτικό κλίμα και οι ιδεολογικές αντιθέσεις αντικατοπτρίζονται στην τέχνη, η ολοένα και μεγαλύτερη επικράτηση της αφαίρεσης στην Ελλάδα, ταυτιζόταν με τον εκσυγχρονισμό της χώρας ως βιομηχανική χώρα της Δύσης, γεγονός, βέβαια, που δυσχερανούσε τον κόσμο της αριστεράς.

Αντιθέτως, η κριτική της Ελένης Βακαλό (1960στ, 334) διατυπώθηκε χωρίς προκατάληψη, εξετάζοντας διεισδυτικά το έργο των τριών καλλιτεχνών και διακρίνοντας εύστοχα σε αυτό μια διάθεση υπέρβασης της αμορφικής πλαστικής έκφρασης. Η παρουσία παραστατικών υπομνήσεων υπογράμμιζε την αγωνία τους για την έλλειψη στηριγμάτων στη διαδικασία οικοδόμησης της μορφής στο πλαίσιο της άμορφης ζωγραφικής. Οι Χρίστος Καράς, Κώστας Τσόκλης, Δημήτρης Κοντός επιχείρησαν να υιοθετήσουν *«στοιχεία θεματικά ή πλαστικά, δάνεια από άλλους κόσμους με άλλη συγκρότηση και άλλη έκφραση (...) που έρχονταν σε ρήξη με το καθαρό informel (...) δείχνοντας την ανάγκη των δημιουργών για μια μορφή πέραν αυτού»*. Όταν στη Δύση η αφαίρεση άρχισε να δείχνει σημάδια ακαδημαϊσμού και μια μερίδα καλλιτεχνών αμφισβητούσε τις μη παραστατικές αξίες και την απόδραση σε κόσμους φανταστικούς, απορρίπτοντας το φορμαλισμό (Κοκκινίδης 1988, 226), οι έλληνες καλλιτέχνες της διασποράς φαίνονταν έτοιμοι να συμπλεύσουν με τις νέες αυτές τάσεις, εγκαταλείποντας την αφαίρεση, τη στιγμή που εκείνη βάδιζε καθυστερημένα προς την εγχώρια αναγνώρισή της.

Η έκτη πανελλήνιος έκθεση υπήρξε σημαντική στο μεταίχμιο των δύο δεκαετιών, επειδή αποτύπωνε ρεαλιστικά την εικόνα της ελληνικής εικαστικής πραγματικότητας. Συνόψιζε τις παραμέτρους που διαμόρφωναν την κατάσταση της εποχής: τα πρακτικά προβλήματα που ταλάνιζαν τον καλλιτεχνικό κόσμο, οι μικροαντιπαλότητες που βύθιζαν σε στασιμότητα τη δημιουργική δραστηριότητα, η εικαστική παραγωγή που, ανώριμη ακόμη, προσπαθούσε να επαναπροσδιοριστεί, απομακρυνόμενη ελαφρώς από παλαιότερους θεματικούς άξονες και προσεγγίζοντας σε μεγαλύτερο βαθμό σε σχέση με το παρελθόν τις μεταπολεμικές ευρωπαϊκές τάσεις που ήδη βρίσκονταν στο κατώφλι της ακαδημαϊκοποίησης. Παράλληλα οι Έλληνες που είχαν αφήσει οριστικά πίσω τους το μικροπεριβάλλον της χώρας τους

διαισθάνονταν ήδη τις ευρωπαϊκές αλλαγές της επόμενης δεκαετίας, προσπερνώντας κατά πολύ τους εντόπιους ομότεχνούς τους.

Ε. Συμπεράσματα

Στις αρχές του 1960 η μοντέρνα τέχνη στη Δύση ολοκλήρωνε τον κύκλο της. Τεχνοτροπίες, τεχνικές, ιδέες και θεσμοί έπαιρναν πια τη μορφή στερεοτύπων. Η ιδέα της στείρας και επαναλαμβανόμενης αφαίρεσης, η έννοια της αισθητικής καθαρότητας, η αυθεντικότητα του έργου της τέχνης και η εξειδίκευση στην τεχνική κατέληγαν σε αδιέξοδο και αμφισβητούνταν. Ήδη στις αρχές της δεκαετίας, μια νεότερη γενιά αμερικανών καλλιτεχνών αναζητούσαν μια διαφορετική κατεύθυνση, πέρα από το συνθλιπτικό, κυρίαρχο μονόλογο του Greenberg περί «μοντερνιστικής ζωγραφικής» (Δασκαλοθανάσης 2006, 33-34). Δεν είναι άλλωστε τυχαίο, πως στην Biennale της Βενετίας (1960) ο Hans Hartung απέσπασε το μεγάλο βραβείο του θεσμού, αλλά πολύ σύντομα, μόλις τέσσερα χρόνια αργότερα, η Pop Art με τη βραβύση του Robert Rauschenberg και την εκπροσώπηση των Jasper Johns, Jim Dine και Claes Oldenburg επικύρωσε τη διεθνή της κυριαρχία και τον παραγκωνισμό της αφαίρεσης (Σκαλτσά 1994, 31).

Η Ελλάδα του 1960 που είχε βρεθεί να ακολουθεί τις σύγχρονες εξελίξεις, έμοιαζε πια ώριμη να υποδεχτεί τα τολμηρά ανοίγματα της Ευρώπης και της Αμερικής, αν αναλογιστεί κανείς την επισήμανση του Αλέκου Κοντόπουλου στο πλαίσιο της συζήτησης «Τέχνη και Ζωή» που φιλοξένησε στις σελίδες του ο «Ζυγός»: *«Ας μη ξεχνάμε πως κλεισμένοι, καθώς είμαστε, μέσα σε μια “τέχνη συνόρων” ως χθες ακόμη, δεν είναι μικρός ηρωισμός, ούτε μια πράξη δίχως αξία, ότι τα τείχη κρημνίσθηκαν και απλώθηκαν τα ενδιαφέροντά μας σε διεθνείς και οικουμενικούς προβληματισμούς, δηλαδή ξαναβρήκαμε, επιτέλους, τους εαυτούς μας και την εποχή μας»* (1960, 44).

Στον καλλιτεχνικό χώρο το σημαντικότερο γεγονός της πενταετίας υπήρξε η σταθερή εξέλιξη του έργου ζωγράφων που είχαν προσχωρήσει ήδη στην αφαίρεση και ο αυξανόμενος αριθμός των καλλιτεχνών που μεταπηδούσαν οριστικά ή για ένα διάστημα άσκησης στην αφαίρεση. Τα δύο πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα αποτέλεσαν ο Αλέκος Κοντόπουλος και ο Γιάννης Σπυρόπουλος. Από το 1957 ως το 1960 ο Αλέκος Κοντόπουλος όλο και περισσότερο εγκατέλειπε τα παραστατικά στοιχεία για να προχωρήσει πιο ουσιαστικά. Μια σειρά έργων που ξεκίνησε από τα

τέλη της δεκαετίας του 1950, μαρτυρεί τη σταδιακή μεταλλαγή προς μια αφαίρεση πιο καθολική και πιο κοντά στη γαλλική άμορφη τέχνη, όπου το χρώμα έγινε κύριος φορέας και εκφραστικό μέσο των καλλιτεχνικών του προσδοκιών. Η κατεύθυνση αυτή ξεκίνησε με έργα όπως το «Φιλοπάππου» του 1957-1960, «Χωρίς τίτλο» του 1958, «Σύνθεση σε κόκκινο» του 1959-1962, «Παλιές μέρες» του 1958 και ολοκληρώθηκε μέσα στην επόμενη δεκαετία (Τσίκουτα 1999, 12, Χρήστου 1996, 51).

Ήδη μέσα στα τελευταία έργα του Γιάννη Σπυρόπουλου, το 1957, παρατηρείται η εξαϋλωση του νατουραλιστικού και το πέρασμα από την αφαιρετικότητα στην αφαίρεση, μέσα από την ελεύθερη οργάνωση χρωματικών και γραμμικών στοιχείων. Το «Βράχοι Ι» που παρουσίασε ο ζωγράφος στην Πανελλήνια Έκθεση του 1957, είναι ίσως το πρώτο έργο με το οποίο επίσημα προσχώρησε στην αφαίρεση. Παραστατικές αφετηρίες, όπως δρόμοι, ξερολιθιές και λιμάνια, αφομοιώθηκαν σε αφηρημένες ζωγραφικές προτάσεις (Παπαϊωάννου 2010, 192). Η πιο ώριμη εξέλιξη της δουλειάς του διαμορφώθηκε μετά το 1957 και «η πιο εκρηκτική γραφή του αναδύεται το 1959» (Στρούζα 1989, 39), μέσα στο γενικότερο κλίμα του διεθνούς χώρου όπου η αφηρημένη ζωγραφική είχε ήδη κυριαρχήσει.

Χαρακτηριστικό γεγονός της πενταετίας, πέραν της ίδρυσης κάποιων νέων γκαλερί με σταθερό προσανατολισμό προς τις προοδευτικές τάσεις, αποτέλεσε η συνύπαρξη αφηρημένων και παραστατικών τάσεων σε ομαδικές εκθέσεις. Εγείρεται μάλιστα το ερώτημα αν επρόκειτο για μια συνειδητή ή περισσότερο συγκυριακή επιλογή, αν προσπαθούσαν μέσα από αυτή τη συνύπαρξη, καλλιτέχνες και διοργανωτές να υπογραμμίσουν την ανάγκη μετάβασης από παραστατικές σε ανεικονικές μορφές έκφρασης ή υπέκυπταν, χωρίς ουσιαστικά να αντιλαμβάνονται τα καινούργια δεδομένα, στον πειρασμό της νέας μόδας που σταδιακά καλλιεργούνταν. Η Ελένη Βακαλό (1960ζ, 43) σχολιάζοντας ακριβώς αυτή τη συνύπαρξη, εξέφραζε τη βαθειά ανησυχία της πως ακόμη οι παραστατικοί ζωγράφοι δεν είχαν συλλάβει το κεφαλαιώδες δίδαγμα της αφηρημένης τέχνης που αναφέρεται στην ανάγκη αποκάθαρσης του πλαστικού και του εκφραστικού στοιχείου και οι αφηρημένοι, ακολουθώντας τη θεωρητική ευκολία που τους προσέφερε η νέα τέχνη, κατέληγαν στον πιο ρηχό και εφησυχασμένο ακαδημαϊσμό.

Παράλληλα με τις γκαλερί λειτουργούσε και ο θεσμός των Πανελληνίων, ο οποίος συνέχιζε να κουβαλά τα προβλήματα των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων. Ειδικότερα, η Πανελλήνιος του 1957 προέβαλε ένα πολύ συντηρητικό χαρακτήρα, κρατώντας ένα σταθερά παραστατικό προσανατολισμό και έχοντας μια μικρή

αντιπροσώπευση των σύγχρονων ευρωπαϊκών τάσεων. Η κατάσταση διαφοροποιήθηκε ως κάποιο βαθμό στην επόμενη Πανελλήνιο. Συγκριτικά προς τις προηγούμενες εκθέσεις η παρουσία των αφηρημένων τάσεων ήταν ισχυρότερη. Σημαντικά σε αυτό βοήθησε η συμμετοχή νέων καλλιτεχνών που είχαν ήδη θητεύσει στο εξωτερικό και είχαν πια στραφεί οριστικά σε εκφράσεις της αφηρημένης τέχνης. Εγκαταλείποντας το παραστατικό παρελθόν τους και με την ανανεωτική τους ορμή θα άνοιγαν τους ορίζοντες της ελληνικής τέχνης στις διεθνείς εξελίξεις. Ωστόσο, δεν πρέπει να παραβλεφθεί το γεγονός πως σε μια κρατική διοργάνωση η παραστατική ζωγραφική κρατούσε το προβάδισμα, αναδεικνύοντας έτσι τη θέση της επίσημης ελληνικής πολιτείας.

Στο επίπεδο της τεχνοκριτικής, αν και ο αντίλογος κράτησε σε όλη τη διάρκεια της πενταετίας η αφαίρεση σταδιακά κέρδιζε έδαφος. Ενδεικτικό παράδειγμα υπήρξε η μερική αναδίπλωση του Μαρίνου Καλλιγά και του Γιώργου Πετρή, οι οποίοι αν και ορμώμενοι από διαφορετικό ιδεολογικό υπόβαθρο, στάθηκαν αμφότεροι ισχυροί πολέμιοι της αφαίρεσης. Ο Μαρίνος Καλλιγάς άρχισε να αναθεωρεί με αφορμή την έκθεση του Κοσμά Ξενάκη και ο Γιώργος Πετρής μετά τη δημοσίευση του άρθρου του Γιάννη Ιμβριώτη.

Ο Μαρίνος Καλλιγάς στην κριτική του για την ατομική έκθεση του Κοσμά Ξενάκη το 1960, αναγνώριζε την ποιότητα και τις αρετές του έργου του. Αν και ουτοπικά ήλπιζε στην απόρριψη της αφαίρεσης, αντιλαμβανόταν προς το τέλος της δεκαετίας πως μια σημαντική μερίδα ελλήνων καλλιτεχνών που επεδίωκε να ενταχθεί στο διεθνές ύφος δεν πίστευε πια στην ελληνικότητα, που για εκείνον αποτέλεσε καθοριστική συνισταμένη όλης της πνευματικής του προσφοράς και γνώμονα των αισθητικών του αρχών (Ματθιόπουλος 2008γ, 355-356). Ο διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, γνώριζε πως αφού η Ελλάδα συνδεόταν πολιτικά όλο και πιο στενά με τη Δύση, ήταν αδύνατο να κινηθεί εικαστικά αντίθετα προς το γενικό αυτό ρεύμα (Καλλιγάς 1951β, 1).

Ο Γιώργος Πετρής μετά τη δημοσίευση του άρθρου του Γιάννη Ιμβριώτη συνειδητοποιούσε ότι αφενός η αφηρημένη τέχνη βρισκόταν όλο και πιο συχνά στο κέντρο των εικαστικών συζητήσεων και αφετέρου η απαξίωση της αφηρημένης τέχνης με ηθικά κριτήρια ήταν πια ατελέσφορη. Οι επικρίσεις για μίμηση και ξενόφερτη μόδα έχαναν σταδιακά την εμβέλεια και την πειστικότητά τους. Η έκθεση έξι σοβιετικών χαρακτών στις αίθουσες του «Ελληνοσοβιετικού Συνδέσμου» τον Ιανουάριο του 1958, δεν αποκόμισε καθόλου εγκωμιαστική κριτική και ο

σοσιαλιστικός ρεαλισμός που αντιπροσώπευαν παρουσιάστηκε παρωχημένος και αναχρονιστικός μετά τον πολύχρονο αυτοαποκλεισμό της Σοβιετικής Ένωσης (Σπητέρης 1958, 2, Φερεντίνου 1958β, 1&4). Με τέτοια παραδείγματα εικαστικής παραγωγής ο Γιώργος Πετρήs δεν είχε να αντιπροτείνει μια ισχυρή εναλλακτική στους νέους καλλιτέχνες. Εκ των πραγμάτων διεύρυνε την κριτική του στάση προς ένα ρεαλισμό χωρίς προαποφασισμένα μορφολογικά όρια, υποστηρίζοντας όμως πάντα τους ρεαλιστές καλλιτέχνες, αποδεχόμενος ως ένα βαθμό την αφηρημένη ζωγραφική (Ματθιόπουλος 2008β, 60).

Συμπερασματικά, λοιπόν, κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας 1950 σημειώθηκε επέκταση της αφαίρεσης στην ελληνική τέχνη. Την επιβολή της ενίσχυσαν κυρίως οι νέοι καλλιτέχνες που εγκαταστάθηκαν μόνιμα στο εξωτερικό και επέστρεφαν στην Ελλάδα για να παρουσιάσουν τη δουλειά τους, η ίδρυση γκαλερί με προοδευτικό πνεύμα και τα οικονομικά δεδομένα της εποχής που παρουσίαζαν σταδιακή βελτίωση.

4. 1961 – 1965: Χρόνια καθιέρωσης και υπέρβασης

Η παρούσα ενότητα ξεκινά στις αρχές της νέας δεκαετίας και ολοκληρώνεται το 1965, γιατί για τη Θ' Πανελλήνιο Έκθεση που πραγματοποιήθηκε τον Απρίλιο – Μάιο του 1967, δε δημοσιεύτηκε καμία κριτική στο λογοκρινόμενο τύπο, καθώς είχε μεσολαβήσει το πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου. Στο πρώτο υποκεφάλαιο περιγράφεται αφενός η άνοδος του βιοτικού επιπέδου στη χώρα και η αστικοποίηση της αθηναϊκής πρωτεύουσας και αφετέρου το κλίμα κοινωνικής και ιδεολογικής αμφισβήτησης που διαμορφωνόταν σταδιακά σε Ευρώπη και Αμερική, προκαλώντας ταυτόχρονα στους καλλιτέχνες νέες ανάγκες έκφρασης. Στη συνέχεια αναλύονται εκθέσεις που φιλοξενήθηκαν σε αίθουσες τέχνης και οι Πανελλήνιες Εκθέσεις που διοργανώθηκαν, με σκοπό να διαφανεί πώς οι Έλληνες καλλιτέχνες αλλά και η πολιτεία αντιμετώπισαν τις νέες αυτές τάσεις που εμφανίζονταν, αλλά και πόσο η αφαίρεση είχε πια καθιερωθεί στις συνειδήσεις τεχνοκριτικών και ζωγράφων.

A. Η επίδραση των οικονομικών και κοινωνικών εξελίξεων στον τομέα των εικαστικών τεχνών

Η περίοδος από το 1961 έως το 1963 στάθηκε ιδιαίτερα σημαντική. Στις 9 Ιουλίου 1961 υπογράφηκε στην Αθήνα η Συμφωνία Σύνδεσης Ελλάδας – ΕΟΚ που προέβλεπε την πλήρη ένταξη της χώρας το 1984 και οι εκλογές του 1963 ανέδειξαν πανηγυρικά νικητή την Ένωση Κέντρου του Γεωργίου Παπανδρέου.

Ήδη από το 1961, χρονιά συγκρότησης της Ένωσης Κέντρου, ο αστικός πληθυσμός εξισώθηκε με τον αγροτικό: 43,3% και 43,8% αντίστοιχα, έναντι 12,9% του ημιαστικού. Οι αρχές της δεκαετίας του 1960 συνδέθηκαν με τη μετάβαση από την περίοδο της μεταπολεμικής ανέχειας και στέρησης σε μια επόμενη φάση σχετικής ευμάρειας και άνεσης. Ταυτόχρονα, η εισαγωγή επενδύμενων ξένων κεφαλαίων, επετέυχθη εντυπωσιακά. Συνακόλουθα, εργασιακοί όροι, κοινωνικές προσδοκίες, νοοτροπίες και καταναλωτικά πρότυπα εξελίχθηκαν ανάλογα. Διαμορφωνόταν, λοιπόν, σταδιακά, η αξίωση ενός αστικοποιούμενου λαού με ανερχόμενο βιοτικό επίπεδο (Διαμαντόπουλος 1999, 14).

Η σύνδεση της Ελλάδας με την ΕΟΚ, την εποχή που η Ευρώπη «τραγουδάει Θεοδωράκη και Χατζηδάκι, χορεύει συρτάκι σαν τον “Ζορμπά” του Άντονι Κουίν και γοητεύεται από τη Μελίνα του Ζυλ Ντασέν» (Μπίστικα 1999, 28), χαιρετίστηκε από ένα ευρύ πολιτικό φάσμα, ως η απαρχή μιας μεγάλης προσπάθειας για την είσοδο της

χώρας στον όμιλο των αναπτυγμένων ευρωπαϊκών χωρών (Καλαφάτης 1999, 27). Η εν γένει αναπτυξιακή πορεία της χώρας, που είχε ξεκινήσει κατά την προηγούμενη περίοδο, λειτούργησε προωθητικά για τις ελληνικές βιομηχανικές εξαγωγές, οι οποίες αυξήθηκαν σημαντικά, ξεπερνώντας σε αξία τις αγροτικές. Η διαδικασία αυτή θα συνεχιστεί απρόσκοπτα σε όλη τη λεγόμενη χρυσή δεκαετία του 1960 (Πεσμαζόγλου 1999, 24)

Η νέα κυβέρνηση του Γεωργίου Παπανδρέου χωρίς να μεταβάλει το πλαίσιο της οικονομικής πολιτικής επεχείρησε σειρά διορθωτικών παρεμβάσεων, που σε μεγάλο βαθμό σχετίζονταν και με μία ευρύτερη προσπάθεια άμβλυνσης των κοινωνικών ανισοτήτων (Καζάκος 2000β). Στο πλαίσιο αυτής της προτεραιότητας ο Γεώργιος Παπανδρέου προχώρησε σε σειρά παρεμβάσεων αναδιανεμητικού χαρακτήρα με στόχο να ικανοποιηθεί όσο το δυνατόν μεγαλύτερο τμήμα του πληθυσμού. Κάποιες από αυτές τις πρωτοβουλίες ήταν η ρύθμιση αγροτικών χρεών και η αύξηση των γεωργικών επιδοτήσεων, η αύξηση των μισθών των δικαστών και των δημοσίων υπαλλήλων και η αύξηση των συντάξεων. Αυτή η πολιτική στόχευε στην επέκταση της αγοραστικής δύναμης των μεσαίων στρωμάτων η οποία με τη σειρά της θα μπορούσε να επιταχύνει την οικονομική ανάπτυξη μέσω της αύξησης της ζήτησης.

Κεντρικό άξονα της πολιτικής της Ένωσης Κέντρου αποτέλεσε η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση που σχεδιάστηκε και υλοποιήθηκε από τον ίδιο τον πρωθυπουργό, που είχε αναλάβει και το υπουργείο Παιδείας, με την καταλυτική συμβολή του υφυπουργού Παιδείας, Λουκή Ακρίτα, και του γενικού γραμματέα του Υπουργείου Ευάγγελου Παπανούτσου. Συγκεκριμένα, καθιερώθηκε η δωρεάν παιδεία και η δημοτική ως ισότιμη γλώσσα της καθαρεύουσας, επεκτάθηκε η υποχρεωτική εκπαίδευση από τα έξι στα εννέα χρόνια, επιχειρήθηκε ο εκσυγχρονισμός του σχολικού προγράμματος και των διδακτικών εγχειριδίων, ιδρύθηκε το Πανεπιστήμιο Πατρών και ενισχύθηκε η τεχνολογική εκπαίδευση. Επρόκειτο για μία παρέμβαση κομβικού χαρακτήρα που διαπνεόταν από την ίδια διανεμητική διάθεση, στοχεύοντας στην παροχή ευκαιριών μόρφωσης και κοινωνικής ανόδου σε μεγαλύτερα τμήματα του πληθυσμού.

Ο πολιτικός βίος της κυβέρνησης Γεωργίου Παπανδρέου διακόπηκε απότομα τον Ιούλιο του 1965 (Διαμαντόπουλος 1997, 192-206), μετά την σφοδρή σύγκρουση βασιλιά-πρωθυπουργού. Όμως και η κυβέρνηση του Στέφανου Στεφανόπουλου που την διαδέχθηκε παρέμεινε σταθερή στις βασικές πολιτικές επιλογές στον τομέα της

οικονομίας. Αντίστοιχα, και στην εξωτερική πολιτική η επιλογή της ενίσχυσης των δεσμών με την Δύση, σε συνδυασμό με την εξασφάλιση φιλικών δεσμών με τις χώρες του Ανατολικού συνασπισμού και πολιτικής καλής γειτονίας με τις όμορες χώρες, παρέμεινε κεντρική επιλογή καθ' όλη τη διάρκεια της εξεταζόμενης περιόδου. Σε κάθε περίπτωση, το σύνολο των μεταρρυθμιστικών πρωτοβουλιών έμειναν ανολοκλήρωτες μετά την κατάλυση του δημοκρατικού πολιτεύματος το 1967 από το καθεστώς των Συνταγματαρχών.

Μέσα, λοιπόν, σε αυτή την πρώτη πενταετία της δεκαετίας του 1960, ολοένα και πιο δυναμικά διαμορφωνόταν μια αστικοποιούμενη πρωτεύουσα με πληθυσμό που διατύπωνε απαιτήσεις αισθητικής ποιότητας στην καθημερινή ζωή του και ταυτόχρονα εξέφραζε διαρκώς ένα ογκούμενο και διευρυνόμενο ενδιαφέρον γύρω από την τέχνη (Σκαλτσά 1989, 32). Ο αριθμός των νέων γκαλερί αυξήθηκε σημαντικά συγκριτικά προς την προηγούμενη δεκαετία, άνετοι και πολυτελείς χώροι δημιουργήθηκαν, ενώ επετεύχθη όλο και μεγαλύτερη εξειδίκευση. Η παρατηρούμενη τόνωση της εικαστικής κίνησης δεν οφειλόταν αποκλειστικά στο εντεινόμενο εγχώριο ενδιαφέρον, αλλά και στην επέκταση του τουρισμού, καθώς οι τουρίστες σταδιακά εξελίσσονταν σε υπολογίσιμο παράγοντα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Ως εκ τούτου, η πάντα θεωρούμενη ως νεκρή θερινή περίοδος επέδειξε πολύ σημαντικές εκθέσεις. Σε αυτό, βέβαια, συνέβαλαν και οι έλληνες καλλιτέχνες του εξωτερικού που επέστρεφαν όλο και πιο συχνά τα καλοκαίρια, για να εκθέσουν είτε ομαδικά είτε ατομικά στην Αθήνα ή τα νησιά του Αιγαίου. Οι εκθέσεις αυτές προσέελκυαν σημαντικό αριθμό ξένων επισκεπτών, αφού οι έλληνες ζωγράφοι είχαν αξιοσημείωτη εκθετική δραστηριότητα και στο εξωτερικό (Σκαλτσά 1989, 31). Επίσης, πέραν των εκθέσεων των Ελλήνων του εξωτερικού, πύκνωσαν και οι συνεργασίες των ελληνικών γκαλερί με αίθουσες στο εξωτερικό¹⁸, ενώ διοργανώθηκαν και μεγάλες εκθέσεις στο πλαίσιο διακρατικών συμφωνιών¹⁹.

Μέσα σε αυτό το κλίμα κινητικότητας και ανανέωσης ο Αλέξανδρος Ξύδης (1972) σημείωνε για την ελληνική τέχνη πως *«για πρώτη φορά στην ιστορία της έχει μπει στον παλινδρομικό ρου της αέναης και ακώλυτης συναλλαγής με τις καλλιτεχνικές*

¹⁸ Γκαλερί «Τέχνης» και «Giotto» της Φλωρεντίας, γκαλερί «Μέρλιν» και γκαλερί «De France» του Παρισιού, γκαλερί «Χίλτον» και «Denise Rene» του Παρισιού και «Marlborough» της Ν. Υόρκης, γκαλερί «Ζυγός» και «Louise Levis» του Παρισιού (Σκαλτσά 1989, 31).

¹⁹ Έκθεση Caravaggio και της Σχολής του: Ζάμπειο, έκθεση ρουμανικής τέχνης: Παρνασσός, έκθεση γερμανικού εξπρεσιονισμού, έκθεση υδατογραφιών και σχεδίων βρετανικής τέχνης του 20^{ου} αιώνα από το Βρετανικό Συμβούλιο: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, έκθεση γιουγκοσλαβικής χαρακτηριστικής: Ιταλικό Ινστιτούτο κ.ά. (Σκαλτσά 1989, 32).

διαδικασίες του υπόλοιπου κόσμου». Ο έλληνας τεχνοκριτικός μιλώντας για σύμπλευση ελληνικής και ευρωπαϊκής τέχνης, αναφερόταν βέβαια στην αφαίρεση και τις αφαιρετικές τάσεις που με καθυστέρηση τουλάχιστον μιας δεκαετίας κυριαρχούσαν και εδραιώνονταν πια στη χώρα. Τα φαινόμενα της εκβιομηχάνισης, της αστυφιλίας και του καταναλωτισμού που παρατηρήθηκαν στην αυγή της δεκαετίας του 1960, διαμόρφωναν δειλά ένα κοινωνικό μοντέλο, παράλληλο προς το δυτικό, φέρνοντας μαζί τους δυναμικά τις ήδη παρωχημένες ευρωπαϊκές ανεικονικές τάσεις.

Την ίδια εποχή σε Ευρώπη και Αμερική διαμορφωνόταν ένα κλίμα κοινωνικής και ιδεολογικής αμφισβήτησης. Η υπερκατανάλωση, επακόλουθο της έντονης βιομηχανικής ανάπτυξης και της αύξησης των μέσων επικοινωνίας, ο πόλεμος του Βιετνάμ και η δολοφονία του John F. Kennedy, υπήρξαν μόνο κάποιοι από τους λόγους που πυροδότησαν το κλίμα της έντονης αμφισβήτησης. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, οι καλλιτέχνες ένιωσαν την ανάγκη να επαναπροσδιορίσουν τις σχέσεις τους τόσο με το έργο τους όσο και με το κοινό τους.

Το μεγαλύτερο μέρος της τέχνης που παρουσιάστηκε την εποχή εκείνη, αντιλαμβανόμενο την ανάγκη συμπλήρωσης του κενού ανάμεσα στη ζωή και την τέχνη, συνιστούσε ένα είδος απάντησης στο φορμαλισμό και τις συμβάσεις του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και της άμορφης τέχνης. Σε Ευρώπη και Αμερική συντελέστηκε μια αναθεώρηση στην ιεράρχηση των προηγούμενων αισθητικών αρχών και ταυτόχρονα αποδοχή νέων πρωτοποριακών καλλιτεχνικών ρευμάτων, όπως αυτό των Νεορεαλιστών στο Παρίσι και της Pop Art στην Αμερική και τη Μ. Βρετανία, που διένυσε την ώριμη φάση του από το 1961 έως το 1964 (Παπά 1999, 78). Στο πλαίσιο της υπερκαταναλωτικής κοινωνίας της δεκαετίας του 1960, οι καλλιτέχνες αποφάσισαν να ανατρέξουν σε αντικείμενα και υλικά της βιομηχανικής παραγωγής. Αμφισβήτησαν έτσι, τη μονιμότητα του έργου τέχνης, το οποίο, όλο και πιο εφήμερο και «λαϊκότερο», απευθυνόταν σε περισσότερους ανθρώπους.

Η Pop Art στην Αμερική φαίνεται εν μέρει να γεννήθηκε ως αντίδραση στον κορεσμό που είχε προκαλέσει το χρώμα και ο χειρονομακός τρόπος του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Έριξε επομένως, το βάρος της στη γενικότερη τάση επαναφοράς της παράστασης. Αντικείμενα καθημερινής χρήσης και εικόνες από επίκαιρα γεγονότα, υποδείγματα από κόμικς και αφίσες εισέβαλαν στην τέχνη. Θέματα και μορφές από την τρέχουσα ζωή ανανέωσαν την εικαστική έκφραση (εικ. 21).

Ως εκ τούτου, οι καλλιτέχνες αυτού του νέου ρεύματος αποδέχονταν με ιδιαίτερη εξωστρέφεια το περιβάλλον τους και επιχειρούσαν μια οπτική και συγκινησιακή επίθεση σε ευρέως αποδεκτά, ασήμαντα πράγματα της καθημερινής ζωής, σε αντίθεση με τους ζωγράφους της προηγούμενης γενιάς που βασίζονταν στην αποξένωση από μια κοινωνία που θεωρούσαν εχθρική. Η αναζήτηση υλικού σε περιοχές του λαϊκού γούστου ή ακόμη και του kitsch που βρισκόταν μέχρι τότε έξω από τα όρια της τέχνης, όπως και η χρήση φθαρτών υλικών έθεσαν σε δοκιμασία το σύστημα των γκαλερί, που βασίζονταν στη μοναδικότητα του έργου τέχνης και της αντοχής του. Οι καλλιτέχνες αρνούμενοι την εμπορευματοποίηση του έργου τέχνης, δημιουργούσαν έργα που όλο και λιγότερο μπορούσαν να αγοραστούν. Παράλληλα, μάλιστα αμφισβητώντας, όλο και περισσότερο την ανάγκη επίδειξης των καλλιτεχνικών δεξιοτήτων, αχρήστεψαν την ατομική ταυτότητα του καλλιτέχνη που μέχρι τότε είχε καλλιεργήσει ο Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός (Χαραλαμπίδης 1995, 62, 91) (εικ. 22).

Αυτός ο δυναμικός σχολιασμός της αμερικανικής Pop Art προς τα σύγχρονα χαρακτηριστικά της καταναλωτικής εποχής επέδρασε εξίσου στην αντίληψη της τέχνης σαν μια μορφή επικοινωνίας που απαιτεί τη δραστηριοποίηση των νοητικών μηχανισμών αντίληψης, ώστε η τέχνη πέρα από την εξυπηρέτηση της προσωπικής απόλαυσης να είναι σε θέση να γίνει δημόσια και να έχει νόημα ύπαρξης στο νέο κοινωνικό χώρο (Στρούζα 1989, 45). Έτσι, οι καλλιτέχνες θα εγκατέλειπαν τον υποκειμενισμό και την ερμητικότητα της αφαίρεσης.

Σχεδόν παράλληλα προς την αμερικανική Pop Art, διαμορφώθηκε στην Ευρώπη, στις αρχές της δεκαετίας ο Nouveau Realisme. Ο γάλλος κριτικός τέχνης Pierre Restany στην πρώτη έκθεση της ομάδας στο Μιλάνο συνέταξε ένα маниφέστο όπου παρουσίαζε το νέο κίνημα, αναδεικνύοντας τη μεταμόρφωση του αντικειμένου ως θεμελιακό γεγονός (Χαραλαμπίδης 1995, 203-204). Οι Nouveaux Réalistes χρησιμοποιούσαν φθηνά είδη μαζικής παραγωγής, όχι για να τα αναγάγουν σε έργα τέχνης κάθε αυτά, αλλά για να τα εισάγουν στα έργα τους, να διερευνήσουν περαιτέρω τις εκφραστικές τους δυνατότητες και να ασκήσουν κριτική στην υπερβολική έμφαση που είχε δοθεί στο ρόλο της φόρμας και του υλικού, προκαλώντας ρήγμα στον αφηρημένο κομπορμισμό. Το αντικείμενο, καθώς ανασυρόταν από την καθημερινότητά του, αρκούσε η χειρονομία της επιλογής και της παρουσιάσής του για να κερδίσει ένα δικό του νόημα. Ο Nouveau Realisme απευθυνόταν στο άτομο μιας κοινωνίας ανεξέλεγκτης και καταχρηστικής

πληροφόρησης, βιομηχανοποιημένης παραγωγής και αλόγιστης κατανάλωσης, ασκώντας μια έμμεση αντιστασιακή αγωγή προς τις επικρατούσες νοοτροπίες (Σχινά 1997, 22). Μέσω της ταύτισης με τα μαζικά πρότυπα κουλτούρας και παραγωγής, οι καλλιτέχνες επιζητούσαν πια μια εσωτερική κοινωνική παρέμβαση (εικ. 23).

Πέραν αυτών καθοριστικό ρόλο για την εξέλιξη των μετααφαιρετικών ρευμάτων και την οριστική διαφοροποίησή τους προς την πρότερη κατάσταση και κάθε έννοια παραδοσιακής ζωγραφικής, υπήρξε μεταξύ άλλων και η διάδοση του assemblage. Στις αρχές επίσης, της δεκαετίας το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, οργάνωσε μια έκθεση με τίτλο «Η τέχνη του assemblage», σημειώνοντας στο εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου πως *«σηματοδοτείται μια αλλαγή από την υποκειμενική ρευστότητα της αφηρημένης τέχνης σε μια αναθεωρημένη σχέση με το περιβάλλον»* (Χαραλαμπίδης 1995, 92) (εικ. 24). Με τη συναίρεση ζωγραφικής, collage και κατασκευής προέκυψαν νέες διαδικασίες έκφρασης, όπως το environment και το happening. Τα environments, χώροι εικαστικά ενεργοποιημένοι που συνδύαζαν στοιχεία από τη γλυπτική, τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική, ενσωμάτωναν ποικίλα υλικά ή άυλα είδη και επέτρεπαν στο θεατή να εισέρχεται στο έργο συντελώντας στην ολοκλήρωσή του (εικ. 25). Το happening, ένα αυθεντικό γεγονός, χωρίς να υπόκειται στους περιορισμούς της γκαλερί ή οποιουδήποτε άλλου κλειστού χώρου, απέκλινε από τις συμβατικές κατηγορίες της ζωγραφικής και της πλαστικής (Χαραλαμπίδης 1995, 94).

Γενικώς, η αναθεώρηση της σχέσης έργου τέχνης και θεατή και ο επαναπροσδιορισμός της εικαστικής εμπειρίας που συντελέστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και κυρίως στις αρχές του 1960, οδήγησαν σε μια πληθώρα νέων ρευμάτων και τρόπων έκφρασης στα μέσα της δεκαετίας και κατά τη διάρκεια της επόμενης – fluxus, arte povera, kinetic art, minimal art, land art, body art, conceptual art, performance – με έντονη αλληλεπίδραση και πάντα ισχυρό το αίτημα για ένταξη της τέχνης στη ζωή.

Στην Ελλάδα, παράλληλα με αυτές τις νέες εξελίξεις κινήθηκαν κυρίως, οι καλλιτέχνες της δεύτερης γενιάς που μεταπολεμικά είχαν φύγει για το Παρίσι και τη Ρώμη και στη δεκαετία του 1960 επανέρχονταν στη χώρα όλο και συχνότερα. Η υπέρβαση του περιγεγραμμένου πλαισίου που όριζε με ακρίβεια η κορνίζα ως πεδίο επέμβασης του ζωγράφου και η έξοδος της ζωγραφικής στον ελεύθερο χώρο επιχειρήθηκε από τους «εκπατρισμένους» Έλληνες (Αδαμοπούλου 2000, 42). Ενδεικτικά, η αμφισβήτηση του status της ζωγραφικής με το έργο του Κώστα Τσόκλη

«Διαγραφή» (1961), άγγιξε τα όρια της ακύρωσης της απεικονιστικής λειτουργίας, θίγοντας την ίδια την έννοια του κάδρου (**εικ. 26**). Το έργο του Βλάσση Κανιάρη «Μπρος – πίσω» (1962) υπαινίχθηκε, επίσης, το τέλος της ζωγραφικής του τελάρου με ζωγραφικά μέσα (**εικ. 27**), ενώ ο Δημήτρης Κοντός στις «Ομογενέσεις» (1963) με τον πολλαπλασιασμό μικρών τελάρων επέτρεπε δυνητικά στη ζωγραφική να αναπτυχθεί επ' άπειρον πάνω στην επιφάνεια του τοίχου (Καφέτση 1992, 155) (**εικ. 28**). Αυτές οι «μετααφηρημένες» τάσεις, όπως χαρακτηρίστηκαν από την Ελένη Βακαλό (1985, 11) στην αρχή της δεκαετίας είχαν σποραδική παρουσία, κυρίως, μέσα από το έργο των Ελλήνων του εξωτερικού, οι οποίοι έπρεπε να εμπνεύσουν τη δύσπιστη και ανώριμη ελληνική κοινωνία (Χριστοφόγλου 2003, 282).

Β. Γκαλερί και εκθέσεις

Β.1. 1961

Κατά το 1961 σημειώθηκε ήπιο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον για την αφαίρεση, καθώς από τις ογδόντα δύο εκθέσεις που διοργανώθηκαν μέσα στο έτος, οι είκοσι οχτώ²⁰ αφορούσαν αμιγώς αφηρημένα έργα, ενώ πολλές από τις υπόλοιπες κινούνταν σε πλαίσια υπερρεαλιστικά και εξπρεσιονιστικά χωρίς όμως να αποκόπτουν τους δεσμούς τους με την ορατή πραγματικότητα. Ελάχιστα, βέβαια, έργα διατηρούσαν ακόμη νατουραλιστικά χαρακτηριστικά, καθώς η πλειοψηφία έτεινε προς τα αφαιρετικά ρεύματα, χωρίς όμως η υπέρβαση να επιτυγχάνεται ολοκληρωτικά.

Ιδιαίτερα σημαντικό γεγονός μέσα στη χρονιά υπήρξε η σειρά διαλέξεων που πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Μπενάκη με θέμα τη σύγχρονη τέχνη από το

²⁰ Σύμφωνα με τις μηνιαίες στήλες του «Ζυγού» για την εικαστική κίνηση στη χώρα τον Ιανουάριο διοργανώθηκε στο «Ζυγό» η έκθεση της Χρύσας Ρωμανού και του Σταμάτη Σταματοπούλου, στην γκαλερί «Σταύρος» της Σέβως Χαζαράκη και στις «Νέες Μορφές» της Μαρίας Αναγνωστοπούλου (Βακαλό 1961^α, 33-34). Το Φεβρουάριο πραγματοποιήθηκε η έκθεση του Στάθη Σταθάκου στο «Ζυγό», της Μαρίας Σπέντζα, του Πάνου Σαραφιανού και της Ελένης Παπαδογιάννη στις «Νέες Μορφές», καθώς και του Κώστα Πανιώρα στο Γαλλικό Ινστιτούτο (Βακαλό 1961^β, 33-34). Το Μάρτιο ο Δημήτρης Κεντάκας και ο Χρήστος Λεφάκης εξέθεσαν στον «Παρνασσό», η Ρένα Τζεγιάννη στις «Νέες Μορφές» και η Πίτσα Μηλιάδου – Φιλιππίδου στο «Ζυγό» (Βακαλό 1961^γ, 41-42). Τον Απρίλιο η Τέρψη Κυριακού παρουσίασε έργα της στις «Νέες Μορφές» (Βακαλό 1961^δ, 39). Κατά το Μάιο – Ιούνιο ο Θανάσης Τσίγκος συμμετείχε στη «Διαρκή Έκθεση Υλικών Δομήσεως και Διακοσμήσεως» και ο Αλέκος Κοντόπουλος, ο Τάκης Μάρθας και η Σελέστ Πολυχρονιάδη έλαβαν μέρος στην ομαδική έκθεση των «Νέων Μορφών» (Βακαλό 1961^ε, 60-61). Τον Ιούλιο και τον Αύγουστο καμία από τις εκθέσεις που διοργανώθηκαν δεν είχε καθαρά αφηρημένο χαρακτήρα (Βακαλό 1961^{στ}, 43). Το Σεπτέμβριο οι «Νέες Μορφές» φιλοξένησαν την έκθεση του Γιάννη Γαϊτή και της Τίτας Κριεζή (Βακαλό 1961^ς, 40). Τον Οκτώβριο ο Χρήστος Λεφάκης και ο Γιάννης Σεργουλόπουλος παρουσιάστηκαν στο «Ζυγό», ο Βάσος Σπηλιωτόπουλος, ο Άλκης Γκίνης και η Βέρα Χουτζούμη στις «Νέες Μορφές», ο Μ. Ρεντζεπόπουλος και ο Νίκος Γαζέπης στην «Γκαλερί Τέχνης» (Βακαλό 1961^η, 36, 42).

Ελληνικό Τμήμα της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών της Τέχνης. Ευάγγελος Παπανούτσος, Μαρίνος Καλλιγιάς, Αλέξανδρος Ξύδης, Μανώλης Χατζηδάκης, Τώνης Σπητέρης, Ελένη Βακαλό ήταν μερικοί από τους βασικούς ομιλητές, εκπροσωπώντας έτσι όλες σχεδόν τις ιδεολογικές τάσεις. Η κοινή παραδοχή από μέρους όλων των κριτικών πως η σύγχρονη τέχνη αντιπροσωπεύεται μέσα από την αφηρημένη, υπήρξε ενδεικτική της σταδιακής αναγνώρισης και αποδοχής που κέρδιζε η αφαίρεση από το σύνολο των ανθρώπων της ελληνικής διανόησης.

Παρά τους ενδοιασμούς²¹ που εκφράστηκαν, συμφώνησαν πως η αφηρημένη τέχνη είναι γέννημα της σύγχρονης κοινωνικής, πολιτικής και πνευματικής κατάστασης. Ξεκινώντας με μια ιστορική αναδρομή του ρεύματος αυτού, επεσήμαναν την αυταξία των ζωγραφικών μέσων που χρησιμοποιεί η αφαίρεση, τόνισαν τη σπουδαιότητα του εσωτερικού κόσμου του αφηρημένου καλλιτέχνη για την παραγωγή έργων και υπογράμμισαν το διεθνές χαρακτήρα της που ξεπερνά την τοπική ταυτότητα.

Στις γενικότερες αυτές διατυπώσεις υπήρχαν και κάποιες αποκλίσεις μεταξύ των κριτικών. Αξίζει πρωτίστως να σημειωθεί η ειδική αναφορά της Ελένης Βακαλό (1961θ, 46) στον ενεργητικό ρόλο του θεατή για την ανάγνωση ενός αφηρημένου έργου. Σε καμία άλλη ομιλία δεν έγινε σχετική αναφορά για τη συμμετοχή του θεατή στη διαδικασία πρόσληψης ενός έργου. Σχετικά με το θέμα της εθνικής ταυτότητας των έργων ο Μαρίνος Καλλιγιάς (1961α, 18) υποστήριξε πως η αφηρημένη ζωγραφική δεν επιτρέπει στους καλλιτέχνες να διοχετεύσουν στοιχεία της καταγωγής τους, σε αντίθεση με τον Αλέξανδρο Ξύδη (1961, 32) που θεωρούσε πως τα εθνικά χαρακτηριστικά είναι μπολιασμένα στις συνειδήσεις των εικαστικών και εκ των πραγμάτων αντικατοπτρίζονται στα έργα τους. Άρα, για το Ξύδη η αφαίρεση παρά τη διεθνικότητά της δε συνιστούσε απειλή για τον εθνικό χαρακτήρα της εικαστικής παραγωγής.

Αυτές οι απόψεις του Μαρίνου Καλλιγιά (1961β, 403-406) επαναλήφθηκαν λίγους μήνες αργότερα σε ένα άρθρο του που δημοσίευσε στο «Βήμα»: *«Η ελληνική τέχνη που παλαιότερα αφομοίωνε το ξένο στοιχείο γρήγορα, διατηρώντας την προσωπικότητά της, (...) τώρα φαίνεται να χάνει για πρώτη φορά την ελληνικότητά της που είχε διατηρήσει για τόσους αιώνες (...) καθώς οι Έλληνες καλλιτέχνες δεν εκφράζονται ελληνικά και η τέχνη έχει πάρει ένα χαρακτήρα διεθνή»*. Η καταγωγή και

²¹ Ο Μαρίνος Καλλιγιάς επισήμανε την ερμητικότητα των αφηρημένων καλλιτεχνών και τη συνακόλουθη απήχηση των έργων τους σε ένα περιορισμένο κοινό (1961α, 18).

η εθνικότητα των καλλιτεχνών που για εκείνον εξηγούσε ακόμη και τις πιο λεπτές τεχνοτροπικές διαφορές των έργων τους, είχαν πλέον παραμεριστεί μπροστά στη διεθνικότητα που επέλεγαν και υιοθετούσαν οι ίδιοι οι εικαστικοί. Κατά συνέπεια η έννοια της ελληνικότητας, που για τον τεχνοκρίτη ταυτιζόταν με ζητήματα φυλετικής καταγωγής και αποτελούσε ακρογωνιαίό λίθο στην παραγωγή ελληνικών έργων, φάνταζε σε αυτή τη νέα δεκαετία εντελώς παρωχημένη (Ματθιόπουλος 2008γ, 353). Αν και ο Μαρίνος Καλλιγιάς ήταν αναγκασμένος από την ίδια την εικαστική πραγματικότητα, όπως διαμορφωνόταν, να παραδεχτεί πως τα χαρακτηριστικά της ελληνικότητας δεν αποτελούσαν πια ζητούμενα για τους καλλιτέχνες, ωστόσο εξέφραζε τον ευσεβή του πόθο πως *«θα αναγεννηθεί ξανά μια μορφή ελληνικής τέχνης (...) και θα ξεχωρίσουν οι πραγματικοί εκείνοι καλλιτέχνες που θα αναγνωριστούν σαν φορείς μιας καθαρά ελληνικής τέχνης»*.

Η συμβολή του τυχαίου στην παραγωγή αφηρημένων έργων ήταν ένα ακόμη σημείο που έθιξε στη διάλεξή του ο Μαρίνος Καλλιγιάς (1961α, 18) και το επανέφερε με την ευκαιρία της έκθεσης του Γιάννη Γαϊτή στις «Νέες Μορφές» (1961γ, 397). Στους πίνακες του ζωγράφου διέκρινε χρωματικές επιφάνειες που είχαν σχηματιστεί εν μέρει τυχαία, χωρίς να γίνεται πάντα αντιληπτός ο έλεγχος της γραμμής και του σχεδίου. Για το Μαρίνο Καλλιγιά (1961α, 18) όμως που *«η τέχνη είναι μια λειτουργία που ελέγχεται αυστηρότατα»* και προϋποθέτει τον έλεγχο όλων των ικανοτήτων του καλλιτέχνη, γεννάται το ερώτημα σε τι διαφέρει ένα έργο τέχνης από ένα δημιούργημα της φύσης που φέρει αισθητική αξία, αλλά είναι άσχετο προς την πνευματική καλλιτεχνική συμβολή του δημιουργού. Συνεπώς, αποδεχόταν πως τα έργα του Γιάννη Γαϊτή μπορούσαν να προκαλέσουν αισθητική απόλαυση σε ένα θεατή, όμως καθώς αυτό είναι υποκειμενικό, αδυνατούσε να εντοπίσει αντικειμενικά κριτήρια που θα αξιολογούσαν την ποιότητα τέτοιων έργων **(εικ. 29)**. Αναγνώριζε πως ο Γιάννης Γαϊτής, αλλά και άλλοι καλλιτέχνες της αφηρημένης ζωγραφικής, όπως ο Χρήστος Λεφάκης σε μια άλλη έκθεση, διέθεταν ταλέντο και ικανότητες, αλλά η απουσία του ανθρώπινου μέτρου και της ισορροπίας από τα έργα τους, αποτελούσαν παράγοντες που τα καθιστούσαν δυσανάγνωστα και ανεπαρκή **(εικ. 30)**.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 που το κυρίαρχο παράδειγμα στις εικαστικές τέχνες του δυτικού κόσμου ήταν οι τάσεις της αφηρημένης τέχνης και διαδοχικά της Pop – Art, της εννοιολογικής, του μινιμαλισμού κ.ά. και στην Ελλάδα προετοιμαζόταν η κορύφωση του κύματος της εγχώριας αφαίρεσης, άρχισαν να

σημειώνονται και οι πρώτες αποκλίσεις από τις γραμμές της, καθώς εμφανίστηκαν τάσεις επιστροφής στην παραστατικότητα. Στην ατομική έκθεση του Γιάννη Γαϊτή ο ζωγράφος εξέθεσε αφηρημένους πίνακες αλλά και τις πρώτες προσπάθειες αμυδρής σχηματοποίησης του φανταστικού μικρόκοσμου (Παπαδοπούλου 2007, 25). Ο Θανάσης Τσίγκος που στο Παρίσι κινήθηκε στο πλαίσιο του Tachisme, στην αίθουσα της «Αρχιτεκτονικής» παρουσίασε έργα με συγκεκριμένη παράσταση τα περισσότερα και βασικό θέμα τα λουλούδια (Καλλιγιάς 1961δ, 388) **(εικ. 31)**. Ο Χρίστος Καράς, που μετά την παρισινή του παραμονή, επέστρεψε στην Ελλάδα για λίγο μέσα στους καλοκαιρινούς μήνες κάτω από την επίδραση της ελληνικής ατμόσφαιρας επανέφερε το χρώμα στις συνθέσεις του, ενώ οι φόρμες έφεραν και πάλι κάποια υπόμνηση της ανθρώπινης μορφής (Φερεντίνου 1961, 28).

B.2. 1962

Στις αρχές του έτους διοργανώθηκε στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο έκθεση σχεδίων σημαντικών εκπροσώπων της αμερικανικής Action Painting, όπως ο Willem de Kooning, ο Jackson Pollock, ο Mark Tobey κ.ά. Για πρώτη φορά παρουσιάστηκαν στην Ελλάδα έργα από το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Νέας Υόρκης που πληρούσαν τις προδιαγραφές υψηλών καλλιτεχνικών κριτηρίων και ταυτόχρονα αποτελούσαν πρόσφατα δημιουργήματα των ζωγράφων. Επίσης, στο τέλος του έτους στην γκαλερί «Νέες Μορφές» έλαβε χώρα η έκθεση «33 Ευρωπαίων Καλλιτεχνών» όπου συμμετείχαν κορυφαίοι δημιουργοί του 20^{ου} αιώνα: Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Franz Marc, Oskar Kokoschka, Wassily Kandinsky, Henry Moore, Marc Chagal, Pablo Picasso, Joan Miro κ.ά. (Φερεντίνου 1962α, 41-42). Παράλληλα, τους ίδιους μήνες εγκαινιάστηκαν οι νέες αίθουσες του «Ζυγού» με την παρουσίαση της έκθεσης των λιθογραφιών του Pablo Picasso (Βακαλό 1962α, 28).

Μέσα σε λίγους μήνες το ελληνικό κοινό, που κατά κανόνα είχε περιορισμένες ευκαιρίες, ήρθε σε επαφή με την ευρωπαϊκή και αμερικανική τέχνη σε μια εποχή που ήδη η αφαίρεση κέρδιζε συνεχώς έδαφος στην Ελλάδα. Την έκθεση των αμερικανών ζωγράφων ακολούθησε όχι τυχαία και ένα ενθουσιώδες άρθρο της Έφης Φερεντίνου στο περιοδικό «Νέες Μορφές» που πρωτοκυκλοφόρησε τη χρονιά εκείνη υπό την εποπτεία του Άγγελου Προκοπίου, με τίτλο «Η αμερικανική

προσφορά στη σύγχρονη ζωγραφική». Η τεχνοκριτικός²² που είχε παρακολουθήσει μαθήματα σύγχρονης τέχνης στη Νέα Υόρκη και δήλωνε υποστηρίκτρια του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, περιέγραφε στο κείμενό της τις γενικές αρχές του ζωγραφικού αυτού ρεύματος και κυρίως υπογράμμιζε την οικουμενική διάσταση που είχε λάβει και τη σημαντική ανταπόκριση που γνώρισε στην Ευρώπη (Φερεντίνου 1962β, 34-38).

Την ίδια χρονιά η «Επιθεώρηση Τέχνης» ξεκινούσε την κυκλοφορία της με άρθρο του ζωγράφου Γιάννη Χαϊνή (1962, 52-57) αφιερωμένο στην αφαίρεση με αφορμή δύο σχέδια του Pablo Picasso και λίγους μήνες αργότερα για την έκθεση του Αλέκου Κοντόπουλου στις «Νέες Μορφές» δημοσίευσε ένα επιδοκιμαστικό άρθρο, αναδεικνύοντας τη συνεχή εξέλιξη του ζωγράφου και τη διαρκή διεύρυνση των προβληματισμών του (Πετρή 1962, 634). Τα δύο αυτά άρθρα αποκτούν μεγαλύτερη βαρύτητα αν τα αντιπαραβάλει κανείς με παλαιότερο άρθρο του Γιάννη Χαϊνή στο οποίο είχε ασκήσει σκληρή κριτική στην έκθεση του Αλέκου Κοντόπουλου στο «Ζυγό» (1957, 286) και με την ακόλουθη απάντηση του ζωγράφου που είχε κατηγορήσει το περιοδικό για ζντανοφισμό και υποκρισία, καθώς δεν παραδεχόταν την ένταξή του στο δόγμα. Μέσα στο μεταβαλλόμενο κλίμα της νέας δεκαετίας όπου ήδη ορισμένοι μαρξιστές στη Δύση είχαν σπεύσει να αναθεωρήσουν τη μαρξιστική αισθητική, το περιοδικό και πιο συγκεκριμένα ο Γιώργος Πετρή, ο οποίος και εκείνος σταδιακά απομακρυνόταν από τις θεωρητικές επιταγές της Μόσχας, συνειδητοποιούσαν πως έπρεπε να αναθεωρήσουν την αρνητική τους θέση για την αφηρημένη τέχνη (Ματθιόπουλος 2008β, 31, 33, 40, 45).

Παράλληλα, καλλιτέχνες που μέχρι το πρόσφατο παρελθόν είχαν κινηθεί στις αντιλήψεις της παραστατικής παράδοσης εντάσσονταν σταδιακά σε μια διαδικασία υποκειμενοποίησης του εξωτερικού κόσμου. Η Ελένη Ζογγολοπούλου παρουσίασε το Μάρτιο στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο έργα στα οποία μερίμνησε ιδιαίτερα για το χρώμα, καθώς απλωνόταν με συμπυκνωμένες πινελιές σε όλη την έκταση του πίνακα, δημιουργώντας ενδιαφέρουσες ματιέρες, ενώ αντιθέτως το σχέδιο είχε πια υποχωρήσει (Φερεντίνου 1962γ, 34). Βέβαια ο εξωτερικός κόσμος που προκαλούσε τη συγκίνηση, εξακολουθούσε πάντα να καθορίζει τη ζωγραφική έκφραση, ως

²² Η Έφη Φερεντίνου αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση γιατί αν και προερχόταν από το χώρο της Αριστεράς, είχε συνταχθεί με τις δυνάμεις του ΕΑΜ και είχε γίνει μέλος του Συνδέσμου Ελλήνων Επιστημόνων, από νωρίς είχε διαχωρίσει τις θέσεις της από τις επίσημες κομματικές θέσεις του ΚΚ και ακόμη πιο καθαρά από τις θέσεις που αφορούσαν στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό (Ζαχαρόπουλος χ.χ., 447).

αίσθηση. Σε έργα όπως η «Φωτιά» για παράδειγμα διατηρούνταν η λάμψη του πυρακτωμένου τοπίου που άναψε από μια θράκα, στην «Πολιτεία» γινόταν συγχώνευση μερικών στοιχείων μέσα στο πολύχρωμο φόντο τους και στο «Πλήθος» οι ατομικοί χαρακτήρες εξαφανίζονταν για να προβληθεί η συμφωνία των χρωματικών συνδυασμών (εικ. 32).

Την ίδια εποχή ο Χρυσάνθος Χρήστου δημοσίευσε στο «Ζυγό» ένα άρθρο με τίτλο «Ο προβληματισμός της νεοελληνικής ζωγραφικής» (1962, 36-37) στο οποίο παρουσίαζε τις τάσεις που είχε αποκτήσει η αφηρημένη ζωγραφική στην Ελλάδα, αφού πρώτα επεσήμανε πως η αφαίρεση είναι προϊόν μιας σύγχρονης κοινωνίας, στην οποία η απεικόνιση της ομορφιάς δε θα μπορούσε να αποτελεί πια ζητούμενο, καθώς η αλήθεια είναι πολύ σημαντικότερη. Στην εγχώρια αφαίρεση διέκρινε δύο τάσεις, οι οποίες προέκυπταν από τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των ζωγράφων, τη στατική και την κινητική ή δυναμική. Αναφερόμενος στους πιο χαρακτηριστικούς του είδους, στην πρώτη κατέταξε τους Αλέκο Κοντόπουλο, Γιώργο Βακαλό, Τάκη Μάρθα, Κοσμά Ξενάκη και στη δεύτερη τους Γιάννη Σπυρόπουλο, Γιάννη Γαϊτή, Βλάση Κανιάρη, Νίκο Κεσσανλή. Λίγους μήνες αργότερα η Ελένη Βακαλό έγραψε μια σειρά εκτενών άρθρων για την καταγωγή και την εξέλιξη της αφαίρεσης (1962β, 135-148).

Ενδιαφέρον έχει το γεγονός πως σε μια χρονιά κατά την οποία οι αναφορές γύρω από την αφηρημένη τέχνη πύκνωναν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο και σταδιακά αποκτούσε πιο συγκεκριμένη ταυτότητα, κάποιοι καλλιτέχνες που για τους εγχώριους κριτικούς αποτελούσαν εκπροσώπους της ζωγραφικής αυτής, ξεκινούσαν ήδη να απομακρύνονται από αυτή.

Ο Βλάσης Κανιάρης τη χρονιά εκείνη δημιούργησε το έργο «Μπρος και πίσω», διαγράφοντας το τέλος της ζωγραφικής του τελάρου με συμβατικά μέσα, αφού για πρώτη φορά δοκίμασε να αντικαταστήσει την απεικόνιση του πραγματικού, του παντελονιού δηλαδή, με το ίδιο το πραγματικό ως έτοιμο αντικείμενο. Έτσι, επικεντρώθηκε στην εγκατάλειψη της ζωγραφικής για το έτοιμο αντικείμενο και στην αντικατάσταση των παραδοσιακών τρόπων παραγωγής ενός έργου τέχνης. Ξεκίνησε τότε να χρησιμοποιεί είτε αμιγώς έτοιμα αντικείμενα είτε ευτελή και άχρηστα υλικά, τα οποία μετουσίωνε αισθητικά ενσωματώνοντάς τα σε ένα νέο καλλιτεχνικό περιβάλλον. Επομένως, προέκυπταν νέα καλλιτεχνικά αντικείμενα που διατηρούσαν τα αναγνωρίσιμα στοιχεία της καθημερινότητας, ταυτόχρονα, όμως, αποτελούσαν και

μέρος ενός αισθητικού γεγονότος με τη δική του σημειωτική λειτουργία (Καφέτση 1999, 28).

Αυτή την απομάκρυνση από την παραδοσιακή επιφάνεια του τελάρου ο ίδιος ο καλλιτέχνης τη σχολιάζει ως εξής: *«Κατάργησα το τελάρo για να περιορίσω τις ελευθερίες που έπαιρνα πριν και κυρίως γιατί το τελάρo γινόταν αυτή η αφηρημένη έννοια του χώρου ενώ η “ζωγραφική” ένα πραγματικό αντικείμενο»* (Κανιάρης 1992, 15). Μέσα από αυτή τη νέα κατεύθυνση ο Βλάσης Κανιάρης επεδίωκε να αποδώσει έννοιες και ιδέες με απτικό τρόπο, αξιοποιώντας εξω-ζωγραφικές ύλες και όχι με εικονογραφικό τρόπο, όπως συνέβαινε στην αφηρημένη ζωγραφική. Ο Τώνης Σπητέρης για την έκθεση με θέμα *«Peintres et Sculpteurs grecs de Paris»* που διοργανώθηκε στο Παρίσι και ο Βλάσης Κανιάρης παρουσίασε αντίστοιχο έργο, καθώς στη δισδιάστατη επιφάνεια μαύρα συρμάτινα πλέγματα συνδυάζονταν με υφάσματα, έγραψε στην *«Ελευθερία»* (1962, 2): *«Η τωρινή του δουλειά (...) κλείνει ένα κύκλο, ανοίγει όμως και μια ευρεία προοπτική, γιατί από τα αντιζωγραφικά στοιχεία που περιέχει (...) αναβρύζει μια καινούρια αίσθηση θετικιστική»*.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αντιπαρατεθεί το τελευταίο σχόλιο του Τώνη Σπητέρη με το αντίστοιχο που είχε διατυπώσει ο Γιώργος Πετρήs για την έκθεση του Αλέκου Κοντόπουλου. Ένα από τα θετικά χαρακτηριστικά που είχε επισημάνει ο τεχνοκριτικός της *«Επιθεώρησης Τέχνης»* ήταν πως ο ζωγράφος παρέμεινε στα έργα του σε «καθαρά» μέσα, *«χωρίς να επιστρατεύει στοιχεία εξωζωγραφικά που θα ξάφνιαζαν το θεατή και θα τραβούσαν την προσοχή του με άλλο τρόπο»* (Πετρήs 1962, 634). Μάλλον την εποχή εκείνη, που στην Ελλάδα η αφαίρεση γινόταν αποδεκτή και από τους μέχρι πρότινος αρνητές της, ξεκινούσε ένας δεύτερος κύκλος αμφισβητήσεων, όπου η παραδοσιακή πλέον αφαίρεση βρισκόταν σε θέση άμυνας απέναντι στα μετα-αφαιρετικά ρεύματα και στην τομή που δημιούργησε η εμφάνισή τους διεθνώς. Η μερίδα των ανθρώπων που είχε αντιμετωπίσει την αφαίρεση συντηρητικά, στη νέα μετάβαση που προέκυπτε κρατούσε την ίδια στάση.

Στην ίδια κατεύθυνση με το Βλάση Κανιάρη κινήθηκε την εποχή εκείνη και ο Δανιήλ, που συμμετείχε κι εκείνος στην παρισινή έκθεση. Με τα πρώτα του έργα στις αρχές της νέας δεκαετίας επεδίωκε να διευρύνει τα όρια του ζωγραφικού πίνακα, καθώς προβληματιζόταν σχετικά με την απεικόνιση της τρίτης διάστασης και ως απάντηση πρότεινε την εισαγωγή του πραγματικού χώρου στο έργο. Με τα *«Μαύρα Κουτιά»* που δημιούργησε τότε, κοινά χαρτονένια κουτιά όλων των διαστάσεων, που τα έβαφε μαύρα και έσκιζε την μπροστινή πλευρά τους για να προβάλλει τον κενό

χώρο στο εσωτερικό τους και στη συνέχεια τα γέμιζε με ευτελή υλικά, όπως άχυρο, χαρτί, ύφασμα και φωτογραφίες, αντιμετώπισε το πρόβλημα της αναπαράστασης, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά στην απόδοση του βάθους (**εικ. 33**). Η άρνησή του να χρησιμοποιήσει ψευδείς τρόπους αντικατάστασης του παρόντος χώρου με έναν απόντα, ακολουθώντας κανόνες ομοιότητας μεταξύ τους τον οδήγησε στην ένταξη του πραγματικού χώρου μέσα στο ζωγραφικό και επομένως στη γλυπτική και τις τρεις διαστάσεις (Δάβος 1997, 33). Επίσης και ο Νίκος Κεσσανλής που μέχρι πρόσφατα δημιουργούσε άμορφες χρωματικές συνθέσεις, μέσα στη διετία 1961-1962, τις εγκατέλειψε και οδηγήθηκε στον κόσμο των τσουβαλιών, των τοίχων με επικολλήσεις και αποκολλήσεις. Η παραστατικότητα έδωσε τη θέση της στην υλικότητα, καθώς η ζωγραφική χειρονομία γινόταν πια με γυψωμένα χαρτιά και πανιά (**εικ. 34**). Μάλιστα, προς το τέλος της διετίας αυτής πέρασε από τους στερεοποιημένους γύψους των τσαλακωμένων χαρτιών και πανιών και στα τσαλακωμένα μεταλλικά πλέγματα (Μαυρομάτης 1988).

B.3. 1963

Το 1963 διοργανώθηκαν σύμφωνα με το «Χρονικό», τη νέα στήλη του «Ζυγού» που ξεκίνησε τη χρονιά εκείνη να παρουσιάζει τη μηνιαία εικαστική κίνηση της πόλης, ενενήντα έξι εκθέσεις. Οι εξήντα επτά αν και έφεραν στην πλειονότητά τους στοιχεία εξπρεσιονισμού ή σουρεαλισμού, κινούνταν στα όρια της παράστασης, δίνοντας και πάλι το προβάδισμα στην παραστατική ζωγραφική. Ωστόσο ο αριθμός των αφηρημένων εκθέσεων είχε αυξηθεί σημαντικά σε σχέση με το παρελθόν²³, ενώ

²³ Εκθέσεις αφηρημένης ζωγραφικής υπήρξαν οι ακόλουθες: Τον Ιανουάριο των Χρίστου Καρά, Τίτας Κριεζή, Θανάση Στεφόπουλου στη «Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών» (Βακαλό 1963α, 37). Το Φεβρουάριο – Μάρτιο της ομάδας «Το εργαστήρι» στον «Παρνασσό», της Θάλειας Κλέωπα στις «Νέες Μορφές» και του Ηλία Δεκουλάκου στο «Ζυγό» (Εκ της συντάξεως 1963α, 35-36). Τον Απρίλιο του Όμηρου Γεωργιάδη στις «Νέες Μορφές», της Ίρας Οικονομίδου στο «Α.Τ.Ι.» και των Βλάση Κανιάρη, Δημήτρη Κοντού, Παύλου και Κώστα Τσόκλη στη «Στέγη Καλών Τεχνών και Γραμμάτων» (Εκ της συντάξεως 1963β, 39-42). Το Μάιο του Γιώργου Απέργη στις «Νέες Μορφές» (Εκ της συντάξεως 1963γ, 49-52). Τον Ιούνιο – Ιούλιο του Κώστα Πανιάρη στις «Νέες Μορφές», του Τάκη Σιδέρη στην «Αρχιτεκτονική», του Νίκου Σαχίνη στη «Γκαλερί Χίλτον» και των σπουδαστών της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών στην «Ελληνοαμερικανική Ένωση» (Εκ της συντάξεως 1963δ, 49-52). Τον Αύγουστο των Δημήτρη Κεντάκα, Αλέκου Κοντόπουλου, Ίρας Οικονομίδου κ.ά. στις «Νέες Μορφές», των Χρίστου Καρά, Αλέκου Κοντόπουλου, Θανάση Τσίγκου κ.ά. στο «Ζυγό», του Αλέκου Φασιανού στην «Γκαλερί Χίλτον», των «Νέων Ελλήνων Καλλιτεχνών» στην «Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών» και των Δημήτρη Περδικίδη, Νίκου Κεσσανλή, Χρύσας Ρωμανού και Δανιήλ Παναγόπουλου στην «Αρχιτεκτονική» (Εκ της συντάξεως 1963ε, 19-21). Το Σεπτέμβριο – Οκτώβριο της ομάδας «Κέντρα» στις «Νέες Μορφές», του Τάκη Μάρθα στην «Γκαλερί Χίλτον», του Αλέκου Κοντόπουλου στην αίθουσα «Καρατζά», του Εμμανουήλ Πηλαδάκη στις «Νέες Μορφές», της Ιωάννου Ζωγράφου στο «Ζυγό» και των Δημήτρη Γρατσία και Βασίλη Χάρου στην «Γκαλερί Τέχνης» (Εκ της συντάξεως 1963στ, 33-34). Το Νοέμβριο – Δεκέμβριο του Δημήτρη Περδικίδη στην «Γκαλερί

στους κόλπους της αφαίρεσης ανήκαν και οι πιο πολυσυζητημένοι καλλιτέχνες της εποχής. Πολύ σημαντική κίνηση για την αποδοχή και την αναγνώριση της αφαίρεσης υπήρξε η έκδοση μονογραφίας από τον ιστορικό τέχνης Χρύσανθο Χρήστου για το έργο του Γιάννη Σπυρόπουλου (Σινόπουλος 1963, 32-34) και πολύ περισσότερο η σταδιακή προσχώρηση του Γιάννη Μόραλη σε ένα γενικότερο πλαίσιο αφαιρετικής έκφρασης, καθώς από το 1963 έως το 1976 χρησιμοποιούσε μια πολύ περιορισμένη χρωματική κλίμακα και απέδιδε τις μορφές του με τεθλασμένες γραμμές ή αντίθετες καμπύλες (Τζάννες – Ξηρουχάκη 1975, 380).

Μεταβατική θα πρέπει να θεωρηθεί η περίοδος 1961-1963 για το Στάθη Λογοθέτη, ο οποίος εγκατέλειψε τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και τη λυρική αφαίρεση και άρχισε να πειραματίζεται σε νέες τεχνικές και υλικά. Μετά το 1963 χρησιμοποίησε αντικείμενα, όπως σχοινιά, υφάσματα, τσίγκους που συνδύαζε με χρώματα, δημιουργώντας πιο προσωπικά έργα (Χρήστου 1994, 20-21). Την ίδια εποχή ο Νίκος Σαχίνης εγκατέλειπε τη ζωγραφική και προσέγγιζε την τέχνη του αντικειμένου. Το ενδιαφέρον του για την ανάδειξη και αξιοποίηση των εκφραστικών δυνατοτήτων έτοιμων υλικών, όπως καλώδια, διακόπτες, ξύλα, λάστιχα, ελάσματα, τον οδήγησε στην αυτούσια χρησιμοποίησή τους στη δουλειά του την περίοδο 1963-1966. Τα έργα που εξέθεσε στο «Χίλτον» τον Αύγουστο ενσωμάτωναν ξένα ατόφια υλικά, τα περισσότερα είχαν τον τίτλο «νεκρές φύσεις» ή «ιστορίες με αντικείμενα» και είχαν συμβολική διάσταση (Βακαλό 1963β, 23, Γουλάκη - Βουτυρά 1990).

Οι πιο σημαντικές εκθέσεις της χρονιάς αυτής ήταν οι ομαδικές που διοργανώθηκαν, καθώς συμμετείχαν οι πιο ανανεωμένοι εκπρόσωποι της ελληνικής ζωγραφικής παρουσιάζοντας συγκεντρωμένα τις τελευταίες τάσεις. Βλάσης Κανιάρης, Γιάννης Γαϊτής, Δανιήλ, Χρύσα Ρωμανού, Ιάσων Μολφέσης, Χρίστος Καράς, Δημήτρης Κοντός ήταν μερικοί από αυτούς που πρωταγωνίστησαν (εικ. 35).

Μετά το συνέδριο της Διεθνούς Ενώσεως Κριτικών στο Ισραήλ το ελληνικό τμήμα της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών της Τέχνης οργάνωσε μια έκθεση ζωγραφικής και γλυπτικής στην ΑΣΚΤ με σκοπό την προβολή των νέων δυνάμεων της ελληνικής τέχνης. Οι ζωγράφοι που έλαβαν μέρος ήταν οι: Γιάννης Γαϊτής, Νίκος Γεωργιάδης, Ηλίας Δεκουλάκος, Βλάσης Κανιάρης, Χρίστος Καράς, Νίκος Κεσσανλής, Δημοσθένης Κοκκινίδης, Δημήτρης Κοντός, Ιάσων Μολφέσης, Δημήτρης Μυταράς,

Χίλτον, των Μαρία Μερεμέτη και Νίκου Ρόμπου στην «Γκαλερί Τέχνης», του Εμμανουήλ Πηλαδάκη ανάμεσα σε άλλους παραστατικούς στις «Νέες Μορφές», του Καλλιτεχνικού Σωματίου Ελληνίδων στον «Παρνασσό», του Δημήτρη Τηνιακού στις «Νέες Μορφές» και του Βρασίδα Βλαχόπουλο στις «Νέες Μορφές» (Εκ της συντάξεως 1963ζ, 30-34).

Κοσμάς Ξενάκης, Κώστας Πανιάρας, Χρύσα Ρωμανού, Νίκος Σαχίνης, Ιωάννης Σβορώνος, Παναγιώτης Τέτσης, Κώστας Τσόκλης και Αλέκος Φασιανός. Ένα σημαντικό μέρος δηλαδή των εκθετών επελέγη από τους έλληνες καλλιτέχνες του εξωτερικού. Έτσι η έκθεση αποτέλεσε μian επίσημη κατά κάποιο τρόπο παρουσίαση της γενιάς που ωρίμασε στις μεταπολεμικές συνθήκες και που δέχτηκε από τις σπουδές της ακόμη, τις επιδράσεις των καλλιτεχνικών ρευμάτων της εποχής εκείνης. Στον κατάλογο της έκθεσης το ελληνικό τμήμα της AICA σημείωνε χαρακτηριστικά: *«Μαζί με τις επισκέψεις τόπων και έργων τέχνης της αρχαίας και της βυζαντινής Ελλάδας θελήσαμε να προσφέρουμε τη δυνατότητα στους συνάδελφους μας να σχηματίσουν μια ιδέα της καλλιτεχνικής παραγωγής της εντελώς σύγχρονης Ελλάδας (...) Εκτός από το όριο ηλικίας –όχι πάνω από 45 χρονών – η επιλογή έγινε με κριτήρια τη ζωντάνια έργων όσο γίνονταν πιο πρόσφατων»* (Εκ της συντάξεως 1963ε, 20).

Η υπερίσχυση της αφαίρεσης υπήρξε αναμφίβολη. Ελάχιστοι παραστατικοί συμμετείχαν στην έκθεση και στις περιπτώσεις αυτές είχε κυριαρχήσει μian αντίληψη μάλλον εξπρεσιονιστική ή υπερρεαλιστική, παρά ρεαλιστική. Ταυτόχρονα, όμως, στην αφαίρεση σημειώθηκε εισαγωγή παραστατικών στοιχείων. Ο Γιάννης Γαίτης εισήγαγε στη ζωγραφική του *«ανθρωπάκια και καρικατουρίστικες μορφές»* (Βακαλό 1963γ, 2) χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει την επαναφορά της μορφής όπως νοείται στο πλαίσιο της παραστατικής ζωγραφικής, αλλά το έργο του φαίνεται να αποκτούσε ξανά μια πρόθεση διήγησης (**εικ. 36**). Ο Βλάσης Κανιάρης χρησιμοποίησε στα έργα του κουρέλια, τσαλακωμένες εφημερίδες και λουλούδια ροκοκό, αξιοποιώντας στοιχεία του νεορεαλισμού (**εικ. 37**). Διάφορα υλικά και μια κατασκευαστική τεχνική είχε εφαρμόσει στο έργο του και ο Νίκος Σαχίνης. Σε έργα άλλων, όπως του Ιάσωνα Μολφέση, του Χρίστου Καρά, του Δημήτρη Κοντού και της Χρύσας Ρωμανού η ανάγκη της μορφής υπερίσχυε της άμορφης τέχνης. Η υπόμνηση, όμως, των φυσικών μορφών που εντοπίζεται, υπήρχε περισσότερο σαν αποτέλεσμα παρά σαν αφετηρία του σχεδίου. Με τον καθορισμό του χρώματος σε σχήμα μέσα στο ζωγραφικό χώρο προέκυπτε το συγκεκριμένο περιεχόμενο, όπως οι μορφές της Χρύσας Ρωμανού που θύμιζαν σπλάχνα και του Χρίστου Καρά που παρέπεμπαν σε τοπία. Αντιθέτως, πιο κοντά στην παραδοσιακή πια αφαίρεση υπήρξαν οι Νίκος Κεσσανλής, Ηλίας Δεκουλάκος, Κώστας Πανιάρας, Ιωάννης Σβορώνος και Κοσμάς Ξενάκης.

Η τάση αυτή για διείσδυση της παράστασης είχε διαφανεί και λίγο νωρίτερα, τον προηγούμενο μήνα στην έκθεση των *«Νέων Μορφών»* όπου συμμετείχαν οι Βασίλης Σύμος, Ελένη Παπαδογιάννη, Ελένη Λαναρά, Θανάσης Στεφόπουλος,

Κώστας Πανιάρας, Χρύσα Ρωμανού, Βέρα Χουτζούμη, Μαρία Σπέτζα. Ο Βασίλης Σύμος στους πίνακες του, που είχαν μάλλον κοινωνικό περιεχόμενο, τόνιζε τις αδρές σιλουέτες των μορφών της υπαίθρου, η Ελένη Παπαδογιάννη επανεμφάνισε την ανθρώπινη φιγούρα με εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά, ο Θανάσης Στεφόπουλος με την εναλλαγή χρωματικών επιφανειών και σχημάτων έδινε την αίσθηση του αντικειμένου και ο Κώστας Πανιάρας με αφηρημένα μέσα χρησιμοποίησε ως βασικό στοιχείο το λουλούδι. Με αμιγώς αφηρημένα έργα συμμετείχαν οι Χρύσα Ρωμανού, Βέρα Χουτζούμη και Μαρία Σπέτζα.

Το κλίμα μέσα στο οποίο κινούνταν οι νεότεροι έλληνες καλλιτέχνες και κυρίως εκείνοι του εξωτερικού έγινε σαφέστερο με την έκθεση των Δανιήλ, Νίκου Κεσσανλή, Δημήτρη Περδικίδη και Χρύσα Ρωμανού που διοργανώθηκε στην «Αρχιτεκτονική» με την ευκαιρία της διέλευσης των ξένων κριτικών. Όπως σημείωνε στον πρόλογο του καταλόγου ο Τώνης Σπητέρης από *«τη λυρική αφαίρεση και την άμορφη τέχνη περνούσαν στην καινούρια εικονικότητα, το νεονταντά, το νεορεαλισμό, την ποπ – αρτ κλπ»* (Εκ της συντάξεως 1963ε, 20). Τα έργα της Χρύσας Ρωμανού με υπόμνηση μορφής, ήταν όμοια με εκείνα που είχε ήδη παρουσιάσει στην έκθεση της ΑΣΚΤ. Ο Δανιήλ, τολμηρότερος από όλους, εκμεταλλευόμενος τις κατασκευές και πειραματιζόμενος με τα στοιχεία του φωτός και του χώρου συμμετείχε με τη σειρά των κουτιών του, όπου έργο γινόταν το ίδιο το αντικείμενο. Ο Δημήτρης Περδικίδης αξιοποιώντας τα χρώματα και τις υφές των υλικών έμεινε πιο κοντά στις αρχές της αφηρημένης ζωγραφικής.

Οι «Νέες Μορφές» το Σεπτέμβριο οργάνωσαν έκθεση για την ομάδα «Κέντρα». Απαρτιζόταν από πέντε έλληνες ζωγράφους – Μιχάλη Βαφειάδη, Γιάννη Γαϊτή, Γιάννη Μαλτέζο, Ιάσωνα Μολφέση, Γιώργο Τούγια και μια γλύπτρια τη Γαβριέλλα Σίμωσι – εγκαταστημένους μόνιμα στο Παρίσι. Για πρώτη φορά εμφανίζονταν ως ομάδα στην Ελλάδα, ενώ τους προηγούμενους μήνες είχαν παρουσιάσει τη δουλειά τους στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της γαλλικής πρωτεύουσας. Ο Γιάννης Γαϊτής συμμετείχε με τα καθιερωμένα για την περίοδο εκείνη, γρήγορα σχεδιασμένα ανθρωπάκια του που παρουσιάζονταν σε αποσπασματικές καθημερινές σκηνές. Ο Γιάννης Μαλτέζος δημιουργούσε ψηλόλιγνες ανθρώπινες σιλουέτες σχηματικά αποδοσμένες που παρέπεμπαν σε αρχαϊκά πρότυπα και ο Ιάσων Μολφέσης συνεχίζοντας την αναφορά του στον Γκρέκο, έπλαθε τις μορφές σαν να τις *«έσωζε μόλις από τη διάλυση»* (Βακαλό 1963δ, 2). Ο Γιώργος Τούγιας και ο Μιχάλης Βαφειάδης παρέμειναν αφηρημένοι.

Είναι πια σαφές ότι στις εκθέσεις των σύγχρονων τάσεων συνυπήρχαν καλλιτέχνες που συνέχιζαν να υπηρετούν την αφηρημένη ζωγραφική και άλλοι που έτειναν να την προσπεράσουν είτε εισάγοντας νύξεις μορφών στα έργα τους είτε κάποιοι ακόμη πιο τολμηροί, αφήνοντας πίσω τους το χώρο του πίνακα και δημιουργώντας αντικείμενα – έργα. Οι κριτικοί της εποχής μπροστά στο νέο αυτό άνοιγμα αισθάνονταν ακόμη αμήχανα, κρίνοντας το πέρασμα των ελλήνων καλλιτεχνών στους νέους αυτούς πειραματισμούς ανώριμο, ενώ η παραμονή στην «κλασική» αφαίρεση θεωρήθηκε πράξη ωριμότητας και μεστότητας.

Χαρακτηριστική παραμένει η στάση του Μαρίνου Καλλιγά που στις κριτικές του για τις εκθέσεις αφηρημένων ζωγράφων έσπευδε να δηλώνει πως το πηγαίο και γνήσιο ταλέντο ορισμένων καλλιτεχνών ήταν πρωτίστως εκείνο που αναδείκνυε τα έργα, καθώς η αφαίρεση αποτελούσε «κενή» έκφραση. Ενδεικτικά τέτοιου είδους διατυπώσεις έκανε για την έκθεση των Θεοδώρου, Τίτας Κριεζή, Χρίστου Καρά, Γεράσιμου Σκλάβου και Θανάση Στεφόπουλου στη «Στέγη Γραμμάτων», «(...) ο πραγματικός καλλιτέχνης φαίνεται με οποιοδήποτε τρόπο έκφρασης και αν διαλέξει (...) Αν οι παραπάνω ζωγράφοι δούλευαν παραστατικά, την ίδια καλή ποιότητα δουλειάς θα έδιναν» (Καλλιγάς 1963α, 474) και για την έκθεση του Δημήτρη Περδικίδη στην γκαλερί «Χίλτον» «σαν βλέπει κανείς το έργο του Περδικίδη πιστοποιεί ακόμη μια φορά ότι δεν υπάρχει συνταγή για καλή ή κακή ζωγραφική, απλώς υπάρχουν άξιοι και ανάξιοι ζωγράφοι. Η ζωγραφική του Περδικίδη είναι χωρίς θέμα, ο πίνακάς του όμως έχει έκφραση θεμάτων, που δεν είναι θέματα, είναι μάλλον αίσθηση» (Καλλιγάς 1963β, 519). Η διαρκής μάλλον αμφισβήτηση του Μαρίνου Καλλιγά απέναντι στην αφαίρεση ενισχύθηκε και από την κριτική που τον καιρό εκείνο διατύπωσε για το έργο της Νίκης Καραγάτση σε έκθεση του «Ζυγού»: «Στις μέρες μας, όπου η αναζήτηση καταλήγει πολύ συχνά σε εκζήτηση (...) χαιρείται κανείς όταν συναντά ένα καλλιτέχνη που χωρίς να αφαιρεί το αφηγηματικό στοιχείο, χωρίς να καταφεύγει στη “μοντέρνα” αφηρημένη τέχνη, είναι σε θέση να μετουσιώνει σε τέχνη σχήματα και μορφές» (Καλλιγάς 1963β, 520).

Εν συνεχεία σχολιάζοντας τις μετα-αφαιρετικές τάσεις και τα έργα του Βλάση Κανιάρη για την έκθεση της «Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών», στα οποία είχαν χρησιμοποιηθεί σύρμα και κουρέλια, τα παραλλήλιζε με το χειρότερο ακαδημαϊσμό, καθώς θεωρούσε πως τα απροσδόκητα υλικά «μπορούν να καταλήξουν σε μια απίστευτη περιττολογία που τραβάνε την προσοχή του θεατή και την απομακρύνουν από τη γνήσια καλλιτεχνική προσφορά» (1963γ, 504-505). Έντονος υπήρξε και ο

σχολιασμός της Ελένης Βακαλό για την έκθεση στην «Αρχιτεκτονική» (1963ε, 2). Μια σημαντική παράμετρος που έθιξε στο κείμενό της αποτέλεσε η απομάκρυνση από την ιδεαλιστική βάση της αισθητικής σκέψης και η κατάργηση του αντικειμενικά ωραίου. Αυτή, όμως, η υποκειμενοποίηση, όπως υποστήριζε η τεχνοκριτικός, είχε πια οδηγήσει την εξέταση ενός έργου μόνο από τη σκοπιά των απόψεων που αντιπροσωπεύει, των δυνατοτήτων δηλαδή που εγκλείει και όχι του αποτελέσματος που τελικά δίνει.

Έτσι η ένσταση της Ελένης Βακαλό για τη δουλειά του Δανιήλ έγκειτο στην απροθυμία του να αξιοποιήσει περαιτέρω τα στοιχεία του χώρου και του φωτός που η φύση του ίδιου του έργου έθετε, δημιουργώντας «πραγματικό χώρο» και προκαλώντας σκιοφωτισμούς. Αρκέστηκε στην παραγωγή μιας τέτοιας ιδιαίτερης κατασκευής χωρίς να εκμεταλλευτεί τις προεκτάσεις που εκ των πραγμάτων του προσφέρονταν. Παρομοίως, οι αντιρρήσεις της τεχνοκριτικού επεκτάθηκαν και στο έργο του Νίκου Κεσσανλή στο πλαίσιο της ίδιας έκθεσης. Τα δευτερεύοντα στοιχεία που είχαν ενσωματωθεί στους πίνακες του, όπως τα τσαλακώματα του χαρτιού και οι αναμίξεις των χρωμάτων, λειτουργούσαν, κατά τη Ελένη Βακαλό ως ένα επιπλέον φορτίο για το οποίο, όμως, δεν έβρισκε λόγο ύπαρξης, καθώς αδυνατούσε να διακρίνει στο έργο κάποια προμελέτη ή προβληματισμό που θα προϋπόθετε τα στοιχεία αυτά και από περιττά θα τα καθιστούσε αναγκαία.

Στον αντίποδα των κριτικών αυτών βρίσκονται οι απόψεις της για το έργο του Δημήτρη Περδικίδη στο οποίο υπήρχε συνέπεια μεταξύ της πρόθεσης του καλλιτέχνη και του εικαστικού αποτελέσματος. Πέραν δηλαδή της πρότασης του ζωγράφου, ο τρόπος εκτέλεσης του έργου διέπετο από λογική, συνοχή και αλληλουχία, βασικά χαρακτηριστικά που απουσίαζαν από τα έργα των προηγούμενων καλλιτεχνών.

Βέβαια, όπως σημείωνε και η Ελένη Βακαλό στον επίλογο του άρθρου της σκοπός της δεν ήταν να ψέξει τους καλλιτέχνες που αξιοποιούσαν νέα ζωγραφικά μέσα, άλλωστε η ίδια υπογράμμιζε πως *«τίποτα δεν απαγορεύεται στην τέχνη»*, αλλά να θίξει πως στην *«εποχή του εφήμερου»* και των ανεξάντλητων πειραματισμών ελλοχεύει ο κίνδυνος του εύκολου εντυπωσιασμού και της μετάβασης ή παραμονής σε ένα ζωγραφικό ύφος λόγω της «μόδας» που διαμορφώνεται.

B.4. 1964-1965

Οι εκθέσεις που διοργανώθηκαν κατά τα έτη 1964-1965 είναι δύσκολο να απαριθμηθούν. Το 1964 το περιοδικό «Ζυγός» που μέσα από τις στήλες του «Χρονικό» και «Κριτική των εκθέσεων» γίνεται η μηνιαία αποτίμηση της εικαστικής κίνησης, καθυστέρησε την κυκλοφορία του για τους μήνες Μάιο έως Σεπτέμβριο και Νοέμβριο, Δεκέμβριο εξαιτίας τεχνικών δυσκολιών. Το 1965 οι στήλες αυτές δεν περιλήφθηκαν καθόλου, καθώς το περιοδικό αφιέρωνε πια πολλές σελίδες σε ανταποκρίσεις από το εξωτερικό, προβάλλοντας το έργο ελλήνων καλλιτεχνών που δραστηριοποιούνταν μακριά από την πατρίδα τους. Επομένως δεν μπορεί να καταγραφεί ο συνολικός αριθμός των εκθέσεων που πραγματοποιήθηκαν μέσα στις δύο χρονιές, ειδικά το 1965 και ταυτόχρονα να υπάρξει μια ολοκληρωμένη εικόνα της πορείας των καλλιτεχνικών δράσεων.

Ως εκ τούτου μόνο για το 1964, σημειώνεται πως από το σύνολο των εξήντα τεσσάρων εκθέσεων οι δεκαεπτά ήταν αφηρημένες²⁴ και οι υπόλοιπες σαράντα επτά

²⁴ Τον Ιανουάριο έγιναν στο Πρακτορείο Πνευματικής Συνεργασίας τα εγκαίνια αναμνηστικής έκθεσης για το Γιώργο Μπουζιάνη, ανάμεσα στους ζωγράφους που έλαβαν μέρος ήταν και ο Αλέκος Κοντόπουλος (Εκ της συντάξεως 1964α, 38). Στην γκαλερί «Χίλτον» διοργανώθηκε ομαδική έκθεση με αφηρημένους στην πλειονοψία τους πίνακες (Εκ της συντάξεως 1964α, 39). Στην γκαλερί «Νέες Μορφές» η Μάχη Κανίστρα εξέθεσε δεκαπέντε αφηρημένους (Εκ της συντάξεως 1964α, 39). Στην γκαλερί «Μέρλιν» ο Νίκος Γεωργιάδης παρουσίασε δεκατρείς αφηρημένους πίνακες (Εκ της συντάξεως 1964α, 39). Στο «Χίλτον» η Ειρήνη Ματιάτου έκανε την πρώτη ατομική της έκθεση με αφηρημένα έργα (Εκ της συντάξεως 1964α, 39). Ο Δανιήλ Γουναρίδης εξέθεσε στο «Ζυγό» τριάντα επτά αφηρημένους πίνακες (Εκ της συντάξεως 1964α, 39). Τους μήνες Φεβρουάριο και Μάρτιο εγκαινιάστηκε μια νέα αίθουσα εκθέσεων, το «Κέντρο Τεχνολογικών Εφαρμογών», με έργα των Χάρη Βογιατζή, Χρίστου Καρά και Δημήτρη Κοντού, εκ των οποίων μόνο πια η δουλειά του Κοντού παρέμενε στην αφαίρεση (Εκ της συντάξεως 1964β, 47). Κατά τους μήνες Απρίλιο και Μάιο ο Δημοσθένης Κοκκινίδης έκανε την πρώτη του ατομική έκθεση στην «Γκαλερί Μέρλιν» με έργα που ξεκινούσαν από τη μορφή και έφταναν στην αφαίρεση (Εκ της συντάξεως 1964γ, 40). Ο Στάματης Σταματόπουλος εξέθεσε στις «Νέες Μορφές» μια σειρά πινάκων που προωθούσαν τη δουλειά του στην αφαίρεση (Εκ της συντάξεως 1964γ, 40). Στην γκαλερί «Τέχνης» φιλοξενήθηκε ομαδική έκθεση με παραστατικούς και αφηρημένους ζωγράφους, ανάμεσα στους οποίους οι Αχιλλέας Δρούγκας, Χρήστος Κυριαζής, Ευγενία Μαρκάκη, Νίκος Ρόμπος, Βάκης Σταθακόπουλος, Νίκος Φραγκούλης. Το Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο παρουσίασε το έργο των Παναγιώτη Γράβαλου και Ηλία Δεκουλάκου (Εκ της συντάξεως 1964γ, 41). Με την ευκαιρία του έκτου συνεδρίου του Ευρωπαϊκού Μορφωτικού Ιδρύματος η γκαλερί «Νέες Μορφές» οργάνωσε ομαδική έκθεση σημαντικών αντιπροσώπων της σύγχρονης ελληνικής, όπως Βέρας Χουτζούμη, Αλέκου Κοντόπουλου, Τάκης Μάρθα, Χρήστου Λεφάκη κ.ά. (Εκ της συντάξεως 1964γ, 42). Στην γκαλερί «Χίλτον» ο Αλέκος Κοντόπουλος παρουσίασε είκοσι τέσσερις αφηρημένους πίνακες (Εκ της συντάξεως 1964γ, 41). Τον Ιούνιο η Λίλη Αρλιώτη εξέθεσε στην γκαλερί «Χίλτον» είκοσι πέντε πίνακες (Εκ της συντάξεως 1964δ, 89). Στην γκαλερί «Μέρλιν» εγκαινιάστηκε ομαδική έκθεση ζωγραφικής με καλλιτέχνες όπως η Νόρα Αρχελάου, η Νίκη Καναγκίνη, ο Δημοσθένης Κοκκινίδης, ο Κοσμάς Ξενάκης κ.ά. (Εκ της συντάξεως 1964δ, 89). Τον Αύγουστο στην γκαλερί «Χίλτον» ανάμεσα σε άλλους ο Χάρης Βογιατζής, ο Δημοσθένης Κοκκινίδης, ο Βασίλης Κυπραίος και ο Κώστας Τσόκλης παρουσίασαν τη δουλειά τους (Εκ της συντάξεως 1964δ, 90). Το Σεπτέμβριο σε ομαδική έκθεση εμφανίστηκαν πενήντα ένας

κινήθηκαν στο πλαίσιο όλων των άλλων ειδών ζωγραφικής. Χαρακτηριστικό μάλιστα αποτελεί πως η πλειονότητα των εκθέσεων των τριών πρώτων μηνών του έτους περιελάμβανε ζωγραφικά θέματα τοπίων και νεκρών φύσεων.

Δύο σημαντικά στοιχεία που πρέπει να προσμετρηθούν στη χρονιά αυτή είναι αφενός η στροφή ολοένα και περισσότερων νέων ζωγράφων από τα φοιτητικά τους κιάλας χρόνια στην αφαίρεση και αφετέρου η οριστική πια μεταστροφή που ήδη είχε ξεκινήσει από τα προηγούμενα έτη, αφηρημένων ζωγράφων στην παραστατικότητα.

Το πνεύμα ελευθερίας που είχε καλλιεργηθεί και οι μεγαλύτερες δυνατότητες επαφής με τα σύγχρονα κινήματα που είχαν δοθεί, ωθούσαν νέους ζωγράφους, όπως η Μάχη Κανίστρα και ο Δημοσθένης Κοκκινίδης που διοργάνωσαν την πρώτη τους ατομική έκθεση και η Νίκη Καναγκίνη που μόλις είχε επιστρέψει από το Λονδίνο να ανοιχτούν προς την αφαίρεση (εικ. 38, εικ. 39).

Παράλληλα, ορισμένοι καλλιτέχνες, με πιο χαρακτηριστικούς τους Χρίστο Καραά και Γιάννη Γαϊτή μετέθεταν το ενδιαφέρον τους ξανά στην παραστατικότητα. Ο Χρίστος Καραάς στην έκθεσή του στην γκαλερί «Μέρλιν» εγκατέλειψε τελείως την αφαίρεση για να επιδοθεί στην ανθρώπινη φιγούρα (εικ. 40). Όπως εξηγούσε η Ελένη Βακαλό σε άρθρο της (1964α, 2), η επιστροφή του ζωγράφου στην παραστατικότητα προερχόταν από την ανάγκη του *«να προβάλει το φανταστικά δραματικό σε ένα χώρο ανθρωπισμού, τοποθετώντας το στην έμψυχη μορφή του»*. Ο Γιάννης Γαϊτής σε έκθεσή του στην ίδια γκαλερί, στην οποία κινήθηκε στο πλαίσιο της nouvelle figuration με την οποία είχε έρθει σε επαφή κατά την παραμονή του στο Παρίσι, ενέταξε στη ζωγραφική του ανθρωπάκια – μυρμήγκια και μια αντίστοιχη παιδικότητα στο σχέδιο του. Αντιστοίχως η Ελένη Βακαλό (1964β, 2) σχολίαζε για τη νέα του δουλειά, υπογραμμίζοντας πρωτίστως τις συνεχείς εναλλαγές του εικαστικού, πως *«η αφήγηση που εισάγει παίρνει έναν ιδιαίτερο τόνο, εμφανίζοντας το πλήθος, τον καθημερινό ανώνυμο σημερινό άνθρωπο μέσα στην τραγικότητα αυτής της ανωνυμίας που τονίζεται μάλιστα ακόμη περισσότερο με την αφέλεια του σχεδίου»*.

Την κριτική του για τη συγκεκριμένη έκθεση κατέθεσε και ο Γιώργος Πετρής (1964, 612) στην «Επιθεώρηση Τέχνης», επισημαίνοντας και αυτός με τη σειρά του τη συχνή αλλαγή του Γιάννη Γαϊτή *«στην όρασή του»* και εκφράζοντας παράλληλα, ίσως για πρώτη φορά, την επιδοκιμασία του για το έργο του ζωγράφου, που πια δεν τον ενδιέφερε η αφαίρεση. *«Σε όλα του τα τελευταία φανερώματα, δείχνει πάντα*

ζωγράφοι της Νέας Σχολής του Παρισιού με ενενήντα εννιά πίνακες μαύρο – άσπρο (Εκ της συντάξεως 1964δ, 90).

ζωγραφική και μάλιστα αρκετά κατοχυρωμένη (...) μπήκε στον κόσμο ενός παιδικού οραματισμού με μορφές καθαρά συγκεκριμένες και μόνο στη διάταξη, στην οργάνωση του χώρου του κράτησε την αφηρημένη διάθεση που είχε παλιότερα το έργο του».

Τη χρονιά αυτή που για κάποιους η αφαίρεση αποτελούσε ακόμη ζητούμενο και για κάποιους άλλους παλιότερη ανάμνηση, οι έλληνες εικαστικοί που ζούσαν κυρίως στο εξωτερικό, επέλεξαν ένα διαφορετικό πρόσωπο της πρωτοπορίας. Στο πλαίσιο της 32^{ης} Biennale της Βενετίας τη χώρα εκπροσώπησαν οι Σπύρος Βασιλείου, Νίκος Νικολάου, Κώστας Κουλεντιανός, Γιώργος Ζογγολόπουλος και Νίκος Βεντούρας. Παράλληλα, όμως, με την επίσημη διοργάνωση και εκπροσώπηση ο τεχνοκριτικός Pierre Restany παρουσίασε στο Teatro La Fenice μια έκθεση των Δανιήλ, Νίκου Κεσσανλή και Βλάση Κανιάρη με τίτλο «3 προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική», χωρίς εθνικές σημάνσεις και με μορφικά και ιδεολογικά πρότυπα που ανιχνεύονταν στην Pop Art και τον Nouveau Realisme (Αδαμοπούλου 2008, 241) **(εικ. 41)**. Το αποτέλεσμα της συνεργασίας των τριών καλλιτεχνών, έχοντας απομακρυνθεί πια από τη ζωγραφική του τελάρου και έχοντας ενσωματώσει στην τέχνη τους τη χρήση μη συμβατικών ζωγραφικών υλικών, ήταν ένα ολοκληρωμένο εικαστικό περιβάλλον με έντονη θεατρικότητα και υποβλητική, σχεδόν σουρεαλιστική ατμόσφαιρα. Η έκθεση υπήρξε πρωτοποριακή ακόμη και για τα διεθνή δεδομένα. Θεωρήθηκε ένα είδος απάντησης της ευρωπαϊκής τέχνης απέναντι στην προέλαση της αμερικανικής (Αδαμοπούλου 2000, 46).

Η εγχώρια όμως κριτική υπήρξε δριμεία, με οξύτερη ίσως αυτή του Σπύρου Βασιλείου που συμμετείχε στην επίσημη ελληνική αποστολή. Σε άρθρο του στον «Ταχυδρόμο» με τον ενδεικτικό τίτλο «Pop – Art – L’ Hourloupe – Σορολόπ! Τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική και οι αντιδράσεις ενός οργισμένου γέροντα» έγραφε ανάμεσα σε άλλα: «Μόνο κάτω τα χέρια από την ελληνική γλυπτική. Αναδιπλώνετε τα φτηνά λερωμένα σεντόνια σας, τσαλακώνετε τους γυναικείους κορσέδες, σκίζετε τα κουτιά του αμπαλάζ, δικαίωμά σας, αλλά βρείτε και άλλους νέους όρους για τη δουλειά σας». (1964, 324). Ύστερα από αυτή την έντονη αντίδραση ο Δανιήλ αναγκάστηκε να αμυνθεί, υπερασπιζόμενος τη δουλειά τους: «Αν το να αγωνίζεται κανείς για την ανανέωση της τέχνης είναι αμάρτημα, τότε θα κατεβάσουμε τα μουτζουρωμένα χέρια μας από την άσπιλη λευκότητα της ελληνικής γλυπτικής. Όμως εμείς ακούμε μια άλλη μυστική φωνή που έρχεται από πολύ μακριά, τη φωνή των παλιών μαστόρων της τέχνης που το έργο τους έμεινε για να μας διδάσκει ότι η τέχνη υπάρχει όταν προχωρεί και πεθαίνει όταν σταματάει η αναζήτηση. Αν αυτοί άκουγαν

τους οργισμένους γέροντες, ούτε οι Κούροι θα κουνούσαν τα χέρια τους, ούτε ο Παρθενώνας θα ήταν μαρμάρινος. Θα έμενε για πάντα ξύλινος και θα τον έτρωγαν οι σκώροι» (1964, 354-355).

Έπρεπε μάλλον να περάσουν αρκετά χρόνια για να διακρίνουν οι έλληνες τεχνοκριτικοί τον καθαρά ευρωπαϊκό χαρακτήρα της έκθεσης αυτής και ταυτόχρονα να αξιολογήσουν τη συμβολή της στη διαμόρφωση των ευρωπαϊκών εξελίξεων (Βακαλό 1985, 60). Αντιθέτως, τον καιρό που διοργανώθηκε, η παρουσίαση πρωτοποριακών δημιουργιών από έλληνες καλλιτέχνες παράλληλα με ένα διεθνή θεσμό, όπως η Biennale της Βενετίας, δεν προκάλεσε καμία διάθεση προσεταιρισμού του γεγονότος από την επίσημη ελληνική πλευρά ή ενθάρρυνσης μελλοντικών παρόμοιων προσπαθειών. Αποτέλεσε μάλλον αντικείμενο αποδοκιμασιών, κυρίως γιατί, όπως σημειώνεται και από την Αδαμοπούλου (2008, 243) η ελληνική τέχνη δεν είχε στόχο να πρωτοπορεί στο διεθνές πλαίσιο, αλλά να συντονίζεται με τη δεσπόζουσα εικαστική έκφραση του δυτικού κόσμου, η καταγωγή της οποίας αναγόταν στην κλασική αρχαιότητα.

Το 1965 ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ομιλία του Αλέξανδρου Ξύδη που δόθηκε στο Ζάππειο στο πλαίσιο της 8^{ης} Πανελλήνιας Έκθεσης με τίτλο «Η αφηρημένη τέχνη στην Ελλάδα» (1965, 66-69, 80). Ο τεχνοκριτικός ξεκίνησε κάνοντας μια σύντομη σύνοψη των καταβολών και της πορείας της αφαίρεσης στην οποία τόνιζε το ρόλο καλλιτεχνών στη διαμόρφωση και διάδοσή της, όπως ο Wassily Kandinsky, ο Piet Mondrian, ο Jean Fautrier, ο Jackson Pollock, ο Wols κ.ά. Στη συνέχεια, επισήμανε την ολοκληρωτική σχεδόν απουσία της από την Ελλάδα μέχρι και το δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, αποδίδοντάς τη σε τρεις βασικούς λόγους. Ο πρώτος είχε να κάνει την εσωτερική αγωνία της χώρας να αξιοποιήσει τη χαμένη παράδοσή της προτού ανοιχτεί σε νέους πειραματικούς δρόμους. Ο δεύτερος συνδεόταν με την ιδιοσυγκρασία της ελληνικής τέχνης που ήταν μέχρι τότε κυρίως ανθρωπομορφική. Ο τρίτος τέλος σχετιζόταν με τη θέση της Ελλάδας στην παγκόσμια αγορά τέχνης που εκ των πραγμάτων, αποτελούσε μια περιφέρεια που καθυστέρουσε να παρακολουθήσει τις ζυμώσεις των κέντρων τέχνης. Έπειτα, περιέγραψε τις απόπειρες παραγωγής αφηρημένης τέχνης που είχαν σημειωθεί στην Ελλάδα, τοποθετώντας τις πρώτες και πολύ δειλές ανάμεσα στα χρόνια 1950-1955, στην πενταετία 1956-1960 κατέταξε πιο ώριμες προσπάθειες, ενώ από τις αρχές του 1960 υπογράμμισε πως «στον τόπο μας έχει δημιουργηθεί ευρύτερη συνείδηση για την αφηρημένη τέχνη». Ταυτόχρονα, όμως, στην εισαγωγή της ομιλίας του διατύπωνε πως

η δεκαετία του 1960 αποτελούσε το χρονικό όριο που η Ευρώπη και η Αμερική ολοκλήρωναν το πέρασμά τους στην αφηρημένη τέχνη, ανοίγοντας ένα νέο κύκλο εικαστικών πειραματισμών.

Χαρακτηριστική για τον τρόπο που οι έλληνες καλλιτέχνες αντιμετώπιζαν αυτές τις νέες αναζητήσεις, ήταν η ομαδική έκθεση που διοργανώθηκε στην αίθουσα «Άστορ» όπου συμμετείχαν οι: Χρίστος Καρράς, Δημήτρης Μυταράς, Θανάσης Στεφόπουλος, Αλέκος Φασιανός, Δανιήλ, Δημήτρης Κοντός, Παύλος, Νίκος Σαχίνης και Κώστας Τσόκλης. Οι τέσσερις πρώτοι παρουσίασαν ζωγραφικά έργα και οι υπόλοιποι κατασκευές. Ο Παύλος, έχοντας εγκαταλείψει το χρώμα, χρησιμοποίησε χάρτινες λωρίδες από χρωματιστές αφίσες που κολλούσε κάθετα στην επιφάνεια του πίνακα, σχηματίζοντας γεωμετρικά σχήματα (εικ. 42). Ο Κώστας Τσόκλης επέκτεινε τα όρια του πίνακα μέσα στον πραγματικό χώρο, τοποθετώντας γύψινα μορφώματα πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, σε μια προσπάθεια να συνδυάσει τη γλυπτική με τη ζωγραφική και να δημιουργήσει μια αντίθεση ανάμεσα στο πραγματικό και το ψευδαισθησιακό (εικ. 43). Ο Δημήτρης Κοντός παρουσίασε συνθέσεις από ορθογώνια παραλληλεπίπεδα, ένα είδος κτηριακού συνόλου, στα οποία προσέθετε ζωγραφισμένα επίπεδα, που κολλούσε στις πλευρές των κύβων. Ο Δανιήλ και ο Νίκος Σαχίνης χρησιμοποίησαν στις κατασκευές τους χαρτόκουτα, σχετίζοντάς τα με την αρχιτεκτονική και το σκηνικό θέατρο.

Σημαντικό είναι ένα άρθρο που έγραψε ο Γιώργος Πετρής στην «Επιθεώρηση Τέχνης» (1965α, 218-223) με αφορμή την έκθεση αυτή. Στο πρώτο μέρος του άρθρου έκανε μια εκτενή αναφορά στον πολύπλοκο χαρακτήρα της σύγχρονης τέχνης ως αποτέλεσμα μιας ανήσυχης εποχής. Επιχείρησε να εξηγήσει τους λόγους που ώθησαν τους καλλιτέχνες να αφήσουν όλο και περισσότερο πίσω τους, τους παραδοσιακούς και καθιερωμένους τρόπους έκφρασης. Η ανάπτυξη της τεχνικής είχε οδηγήσει πια σε έναν καινούργιο κύκλο γνώσης και υλικών. Ο άνθρωπος είχε αποκτήσει τη δυνατότητα να βλέπει τον κόσμο μέσα από διαφορετικές οπτικές και μάλιστα να μπορεί να βλέπει και πέρα από αυτόν. Όπως χαρακτηριστικά σημείωνε «το άγχος μιας καταλυτικής εποχής (...) κατέλυε τόσες και τόσες καθιερωμένες αξίες. (...) Η παλιά εφησυχασμένη αίσθηση δε μας ήταν πια δυνατή. Για αυτό και για κανένα γνήσιο έργο δεν είναι δυνατό να παραδεχτούμε επαναλήψεις». Μέσα σε αυτές τις συνθήκες οι καλλιτέχνες τράβηξαν προς την κατεύθυνση της άρνησης κάθε καθιερωμένης αξίας, καθώς θεωρούσαν πως μόνο έτσι θα μπορούσαν να ανανεωθούν. Συνέπεια αυτής της επιλογής, κατά το Γιώργο Πετρή, ήταν να προκύψουν μέτριοι καλλιτέχνες, που

εκτρέπονταν προς το ακραίο, δικαιολογώντας το, δανειζόμενοι όρους από την ψυχολογία, όπως «αυθόρμητο» και «υποσυνείδητο».

Παράλληλα, όμως, σημείωνε πως ένα άλλο χαρακτηριστικό της εποχής υπήρξε η απώλεια της αυτοτέλειας και της αυτοδυναμίας της κάθε τέχνης. Γεννήθηκαν, έτσι, μικτά είδη και η ζωγραφική δεν περιόριζε πια τις εκφραστικές της δυνατότητες στα μέτρα που της παρείχε το τελάρο των δύο διαστάσεων. Συχνά πια πρόβαλε όγκους μέσα στο χώρο που μπορεί να ανήκαν στη γλυπτική ή την αρχιτεκτονική. Αφού μάλιστα, μέσα από την ανεικονική τέχνη, πέρασε τη φάση της άρνησης του αντικειμένου και των θεμελιακών ιδιοτήτων του φυσικού χώρου, έφτασε ξανά η ώρα της να διεκδικήσει το χώρο των τριών διαστάσεων. Υπογράμμιζε, μάλιστα, πως όταν αυτά γίνονταν από γνήσιους και καλούς ζωγράφους, τότε γεννιούνταν νέα ρεύματα, τάσεις και τεχνοτροπίες. Ωστόσο, έκλεινε αυτή την πρώτη γενική αναφορά, λέγοντας πως *«υπάρχει σοβαρός ο κίνδυνος να παραπλανηθούμε και να πάρουμε για πραγματικό πρόσωπο της εποχής μας (...) μερικούς ακραίους και πρόχειρους μορφασμούς της»*.

Όταν η κριτική του στράφηκε στην έκθεση του «Άστορ» έγινε πραγματικός καταπέλτης, για τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν με μικτά είδη, λέγοντας πως ήταν *«άγουροι διανοητικοί πειραματισμοί, χωρίς το χάρισμα της πρωτοτυπίας»*. Η δουλειά του Δανιήλ ήταν ένα αποτέλεσμα *«αισθητικά κακό και φυσιολογικά αποκρουστικό»*, ο Νίκος Σαχίνης *«δεν έκανε ούτε ζωγραφική ούτε γλυπτική, ούτε καν τέχνη. Μέσα σε χαρτόκουτα έριξε διάφορα πανιά και άλλα αντικείμενα»*, ο Κώστας Τσόκλης χρησιμοποίησε *«μια κακόγουστη γύψινη φιγούρα»* και για τα χάρτινα αποκόμματα του Παύλου διερωτήθηκε αν *«μόνο με αυτό το υλικό μπορούσε να παρουσιάσει τις μορφές του; Κι αυτές οι μορφές του είναι τόσο πολύτιμες ώστε να χρειαζόταν τέτοια περιπέτεια για να μην πάθουν καμιά αλλοίωση;»*

Ο Γιώργος Πετρής, άφησε στην άκρη την αντιπαλότητά του για την αφηρημένη τέχνη και στράφηκε ενάντια στις κατασκευές που είχαν έρθει πια στο προσκήνιο από μια μερίδα καλλιτεχνών. Θεωρούσε πως η εξοικείωση του κοινού με τέτοια είδη έργων μπορεί και να αποβεί επικίνδυνη, καθώς στην αρχή η αίσθησή του αντιδρά σε αυτά τα αντικείμενα, στη συνέχεια, όμως, είναι πιθανό να τα αποδεχτεί και να χάσει το κριτήριο και το μέτρο για το τι μπορεί να συνιστά τέχνη, αφού για τον Πετρή, οι κατασκευές αυτές δεν υποβάλλουν κανένα συναίσθημα στο θεατή, ούτε διακοσμητικότητα φέρουν ούτε αποκαλύπτουν κάποια μυστικότητα.

Γ. Η Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση του 1963

Από 21 Απριλίου έως και 16 Ιουνίου 1963 φιλοξενήθηκε στις αίθουσες του Ζαπείου η έβδομη Πανελλήνιος Έκθεση στην οποία έλαβαν μέρος 291 ζωγράφοι (Σπητέρης 1979β, 373). Η οργανωτική επιτροπή που τη συντόνισε, απαρτιζόταν από οκτώ μέλη²⁵ και η κριτική επιτροπή που προχώρησε στην επιλογή των έργων, από δεκατρία μέλη²⁶. Οι κριτικές που απέσπασε εν γένει η έκθεση υπήρξαν ιδιαίτερα αρνητικές και ο απόηχός της στάθηκε πολύ αποθαρρυντικός.

Επαναλήφθηκαν σχεδόν πανομοιότυπα τα προβλήματα και οι οργανικές αδυναμίες των παλαιότερων εκθέσεων. Αδικαιολόγητα μεγάλος αριθμός συμμετεχόντων, χαμηλής ποιότητας έργα, αποχή γνωστών και καταξιωμένων καλλιτεχνών, αμφιλεγόμενα κριτήρια επιλογής των έργων. Ως εκ τούτου η διοργάνωση και πάλι δεν κατάφερε να ανταποκριθεί στους βασικούς σκοπούς της: την απόδοση μιας αντικειμενικής και συνοπτικής εικόνας της εξέλιξης της σύγχρονης ελληνικής τέχνης, την ανάδειξη νέων ταλέντων, την προώθηση της καλλιτεχνικής αγωγής του κοινού (Καλλιγιάς 1963δ, 492, Πετρής 1963, 511, Βακαλό 1963στ, 339).

Η ευθύνη για την κατάσταση αυτή βάρυνε εξίσου την πολιτεία και τους καλλιτέχνες. Η αδιαφορία του κράτους απέναντι στο θεσμό, η απροθυμία του να τον ενισχύσει οικονομικά με τις αγορές έργων και η έλλειψη κάθε προγραμματισμένης πολιτικής, ωθούσε τελικά πολλούς καλλιτέχνες στην αποχή και την απαξίωση της διοργάνωσης. Ακολουθώντας, οι ίδιοι οι καλλιτέχνες με την απόσταση που κρατούσαν αφενός και τη μεροληψία που επεδείκνυαν κατά την επιλογή των έργων αφετέρου, αποδυνάμωναν το θεσμό.

Βάση της κριτικής επιτροπής αποτελούσε το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο, που ήταν ένας αμιγώς επαγγελματικός οργανισμός (Πλακωτάρης 1947, 14). Η κρίση της λοιπόν για τους παλαιότερους καλλιτέχνες συνδεόταν κυρίως με τη λεπτή θέση των εκπροσώπων του Επιμελητηρίου απέναντι στα μέλη του. Για τους νεότερους, πάλι βάσει του κανονισμού του Επιμελητηρίου, η κρίση συνδεόταν με το δικαίωμα εγγραφής σε αυτό όσων ήδη είχαν λάβει μέρος στην Πανελλήνιο Έκθεση δύο φορές (Βακαλό 1963ζ, 36). Ως εκ τούτου, ο διπλός ρόλος των εκπροσώπων του Επιμελητηρίου που ήταν επαγγελματικά υπεύθυνοι απέναντι στα μέλη του, αλλά και

²⁵ Χ. Σολωμονίδης (πρόεδρος), Κ. Γιανναράς, Κ. Γιαννακό, Παύλος Κανελλόπουλος, Σ. Κατριβάνος, Γιώργος Κοσμάδοπουλος, Βρασίδης Τσούχλος, Δ. Τσιώρος (Σπητέρης 1979β, 373).

²⁶ Ουμβέρτος Αργυρός (πρόεδρος), Γεώργιος Κουρνούτος, Αθανάσιος Απάρτης, Ανδρέας Γεωργιάδης, Δημήτρης Γιαννουκάκης, Ε. Ζέπος, Σ. Κατριβάνος, Αλέκος Κοντόπουλος, Λάζαρος Λαμέρας, Γιώργος Μαυροΐδης, Α. Πολυκανδριώτης, Ι. Ρωμανός, Βρασίδης Τσούχλος (Σπητέρης 1979β, 373).

ταυτόχρονα καλλιτεχνικά υπεύθυνοι απέναντι στην Πανελλήνιο, δημιουργούσε σύγχυση στις επιλογές τους. Πέραν αυτού, όμως και πολλά από τα υπόλοιπα μέλη της επιτροπής ήταν καλλιτέχνες, γεγονός που δεν εξασφάλιζε αντικειμενικότητα και αμεροληψία στις επιλογές εξαιτίας της συναδελφικότητας.

Θετική υπήρξε η παρουσία όλων των τάσεων της σύγχρονης ελληνικής τέχνης. Ταυτόχρονα, όμως, οι κυριότεροι εκπρόσωποι των τάσεων αυτών απουσίαζαν, ανάμεσά τους και πολλοί σημαντικοί νέοι. Γενικά τα έργα της Πανελληνίου διακρίθηκαν σε δύο μεγάλες κατηγορίες, από τις οποίες η πρώτη επιχείρησε να παρουσιάσει τη συνάντηση και τη μεταφορά του πραγματικού στη ζωγραφική επιφάνεια, ενώ η δεύτερη απέρριψε με διάφορους τρόπους και σε διάφορους βαθμούς κάθε σχέση με το εξωτερικό. Στην πρώτη συγκαταλέχθηκαν οι τάσεις που συνέχισαν την παράδοση και στη δεύτερη αυτές που απέφυγαν κάθε σχέση με το γνωστό. Το χρώμα, το σχήμα, η γραμμή και η φόρμα αποτέλεσαν στην πρώτη περίπτωση απλά μέσα για την απόδοση του φυσικού κόσμου, ενώ στη δεύτερη μετατράπηκαν σε εκφραστικές δυνατότητες του ίδιου του εαυτού τους. Ανάμεσα σε αυτές τις δύο ομάδες, θα μπορούσε να εντοπιστεί και μία τρίτη, που δεν τόλμησε να εγκαταλείψει εντελώς το συγκεκριμένο, αλλά αρνήθηκε και να προσχωρήσει ολοκληρωτικά στο αφηρημένο.

Η κατηγορία έργων που διατηρούσε την επαφή της ζωγραφικής με την ορατή πραγματικότητα ανάμεσα σε άλλες περιέλαβε εκφάνσεις της naïf ζωγραφικής²⁷, του εμπρεσιονισμού²⁸, του εξπρεσιονισμού²⁹, του σουρεαλισμού³⁰ και του σοσιαλιστικού ρεαλισμού³¹. Αντιθέτως, η αφηρημένη ζωγραφική εκπροσωπήθηκε με έργα που επέμεναν περισσότερο στην αρχιτεκτονική οργάνωση των μορφών³², άλλα που κινούνταν μέσα στα όρια του «αφηρημένου εμπρεσιονισμού»³³ (Χρήστου 1963, 15) όπου κυριαρχούσαν τα συγκρατημένα χρώματα, η ήρεμη διάθεση, οι χαμηλοί τόνοι,

²⁷ Ενδεικτικά αναφέρονται: Άννα Βορνόζη: «Η ελιά», Αριάδνη Βορνόζη: «Βορειοηπειρώτισσες», «Το γεύμα του εργάτη», Μιχαήλ Κάσιαλος: «Καταστροφή ακριδών».

²⁸ Ενδεικτικά αναφέρονται: Περικλής Βυζάντιος: «Λιμάνι», «Υδρα», «Βουνό – θάλασσα», Γεώργιος Κοσμαδόπουλος: «Ανεμώνες», «Τοπίο», «Φθινόπωρο», Επαμεινώνδας Θωμόπουλος: «Για τα βοσκοτόπια», «Το βιός του Μπάρμπα – Αλέξη», «Μύρισε άνοιξη», Ιφιγένεια Λαγανά: «Χαλκίς - Βαθύ», «Ναύπλιο Νο1-Νο5», Τρα Οικονομίδου: «Άγιος Γεώργιος», «Ουρανοξύστης».

²⁹ Ενδεικτικά αναφέρονται: Αλέξανδρος Κορογιαννάκης: «Παλιά καράβια», «Σαντορίνη», «Στο λιμάνι», Γεώργιος Βακιρτζής: «Άνοιξη», «Βαπόρια», «Στο Πέραμα», Δώρα Μπούκη: «Παρίσι», Νίτσα Μακαρώνα: «Αίγινα Νο1», «Αίγινα Νο2».

³⁰ Ενδεικτικά αναφέρονται: Νίκος Εγγονόπουλος: «Τοπίο», «Θησεύς και Μινώταυρος», Μάριος Βατζιά: «Από τα διαστημικά Νο1», «Από τα διαστημικά Νο2», Γιώργος Παραλής, Νίκος Σαντοριναίος.

³¹ Ενδεικτικά αναφέρονται: Δημήτρης Γιολλάσης, Δημήτρης Δάβης.

³² Ενδεικτικά αναφέρονται: Αλέκος Κονόπουλος, Τάκης Μάρθας.

³³ Ενδεικτικά αναφέρονται: Χάρης Βογιατζής, Ελένη Ζέρβα, Χρύσα Ρωμανού-Σταματοπούλου.

άλλα που χαρακτηρίζονταν από το πάθος και την ένταση του χρώματος και άγγιζαν τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό³⁴, άλλα που διακρίνονταν για την ολιγοχρωμία και μάλιστα έφταναν έως τη μονοχρωμία³⁵ και τέλος υπήρχαν και έργα που άφηναν πίσω τους τα όρια του τελέρου και τα παραδοσιακά υλικά της ζωγραφικής³⁶.

Αν και οι αφηρημένες τάσεις είχαν μια σημαντική εκπροσώπηση στην έκθεση αυτή, έναντι της παραστατικής ζωγραφικής, αποτέλεσαν σαφώς μειονότητα, καθώς από το σύνολο των 291 ζωγράφων που έλαβαν μέρος, οι 72 τελικά ανήκαν στους πρώτους (εικ. 44, εικ. 45). Άρα, το μεγάλο προβάδισμα σε αυτό το θεσμό εξακολουθούσε να τον κρατά η παραστατική ζωγραφική. Ωστόσο, η αυξημένη παρουσία της αφηρημένης ζωγραφικής δήλωνε πως όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες σε αυτή τη νέα δεκαετία προσχωρούσαν σε αυτή. Η υιοθέτηση αυτή, όμως, σε αρκετές περιπτώσεις είχε το χαρακτήρα της δοκιμής για νεότερους καλλιτέχνες ή της μεταβατικής φάσης για κάποιους μεγαλύτερους. Δεν υπήρξε απαραίτητα μια ώριμη επιλογή και πολύ περισσότερο το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που προέκυπτε από τις απόπειρες αυτές δεν εξασφάλιζε υψηλή ποιότητα. Μάλιστα, ο Χρυσάνθος Χρήστου (1963, 17) σχολίαζε σχετικά: *«Είναι φανερό η παρεξήγηση πολλών, που είδαν τις αφηρημένες τάσεις σαν ανοιχτή πόρτα, που σπεύδουν να περάσουν χωρίς να δουν πρώτα αν είναι καμωμένη στα μέτρα τους. Για αυτό, άλλους δεν τους χωρά, ενώ άλλοι πάνε χωρίς να σκεφθούν που θα τους βγάλει»*. Ωστόσο, παρά την αυστηρή κριτική του, αναγνώριζε ταυτόχρονα την ανωτερότητα των αφηρημένων έργων έναντι των παραστατικών: *«Μ' όλα αυτά, στις αφηρημένες τάσεις υπάρχουν περισσότερες γνήσιες και γόνιμες φωνές»*.

Αντιθέτως, ο Γιώργος Πετρή (1963, 510), θεωρούσε πως το έργο των αφηρημένων *«είχε ελάχιστη αισθητική προσφορά που έφτανε έως την ευκολία ή ακόμη και την ασυδοσία»*. Ξεχώριζε ουσιαστικά μόνο τον Αλέκο Κοντόπουλο, υποστηρίζοντας πως οι υπόλοιποι αβασάνιστα δημιούργησαν έργα επιφανειακά που έμεναν μακριά από το ουσιαστικό και διακρίνονταν για το διακοσμητικό τους χαρακτήρα (εικ. 46). Μάλιστα, ιδιαίτερα επικριτικός και αποδοκιμαστικός υπήρξε για το έργο του Βλάση Κανιάρη, το οποίο αδυνατούσε να το εντάξει σε κάποια

³⁴ Ενδεικτικά αναφέρονται: Χρίστος Καράς: «Χορευτής», «Να είσαι μέσα στη νύχτα», «Από τη θέα στον Ιορδάνη», Παναγιώτης Παρλαβάντζας: «Σύνθεση», Μπία Ντάβου: «Σύνθεση με τρεις κορμούς», «Σύνθεση με κορμό»

³⁵ Ενδεικτικά αναφέρονται: Χρήστος Λεφάκης: «Ζωγραφική 1962 Νο1», «Ζωγραφική 1962 Νο2», Κώστας Τσόκλης: «Ζωγραφική Νο1», «Ζωγραφική Νο2», Ελένη Ζογγολοπούλου: «Νυχτερινό ψάρεμα», «Πομπηία», Παντελής Ξαγοράρης: «Σύνθεση με τρεις κορμούς», «Σύνθεση με κορμό».

³⁶ Βλάσης Κανιάρης: «Από τη μια στιγμή στην άλλη».

κατηγορία, καθώς ξεπερνούσε το πλαίσιο της παραδοσιακής ζωγραφικής και κατ' εκείνον «η κριτική επιτροπή διακινδύνευσε το κύρος της έκθεσης και τη δική της σοβαρότητα, που άφησε να περάσει κάτι που ασφαλώς ο Κανιάρης το έκανε για πλάκα» (εικ. 47).

Βέβαια και ο Γιώργος Πετρήs διαπίστωνε τη χαμηλή ποιότητα της παραστατικής ζωγραφικής εξαιτίας της απουσίας καταξιωμένων καλλιτεχνών, την έλλειψη πρωτοτυπίας και ζωντάνιας των ζωγράφων που συμμετείχαν και την επιλογή των συντηρητικών ζωγράφων από την επιτροπή των οποίων τα έργα χαρακτήριζε «ερασιτεχνικά βαναυσουργήματα».

Ανακεφαλαιώνοντας, τρία είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της Ζ' Πανελλήνιας Έκθεσης: οι πολλές αδυναμίες που παρουσίασε, η συγκέντρωση πολλών διαφορετικών καλλιτεχνικών τάσεων και η σημαντική αύξηση αφηρημένων ζωγράφων. Βέβαια, αυτό συνέβαινε πια σε μια εποχή που στη Δύση η αφηρημένη ζωγραφική θεωρούνταν πλέον κανόνας και επιδιώκονταν νέες μορφές έκφρασης. Μόνο ο Βλάχης Κανιάρης με τη συμμετοχή του «Από τη μια στιγμή στην άλλη» στην οποία χρησιμοποίησε σύρμα με γύψο απομακρύνθηκε από τα δισδιάστατα όρια του τελάρου και κινήθηκε στο πλαίσιο των νέων ευρωπαϊκών ρευμάτων. Συνεπώς, οι κατακτήσεις της αφαίρεσης που όλο και πιο δυναμικά κέρδιζαν έδαφος, δεν κουβαλούσαν τον αέρα της ανατροπής και της πρωτοπορίας, αφού συντελέστηκαν ετεροχρονισμένα στην Ελλάδα. Εκτός των άλλων, είναι εντυπωσιακό το γεγονός πως μετά από σημαντικές επιτυχίες ελλήνων καλλιτεχνών στο διεθνές κοινό, στο πλαίσιο της διοργάνωσης ενός επίσημου κρατικού θεσμού, δεν αξιοποιήθηκαν ως υπόβαθρο γενικής ποιότητας και προτιμήθηκαν οι συντηρητικές και παρωχημένες καλλιτεχνικές δυνάμεις.

Δ. Η Πανελλήνιας καλλιτεχνική έκθεση του 1965

Η όγδοη Πανελλήνιας άνοιξε τις πύλες της στο κοινό τον Απρίλιο – Μάιο του 1965 και αποτέλεσε πράγματι μια πολύ σημαντική καλλιτεχνική εκδήλωση. Κατά γενική ομολογία καλλιτεχνών και κριτικών, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα της εποχής, ήταν η πιο πετυχημένη Πανελλήνιας Έκθεση, καθώς υπήρξε ποιοτικά αναβαθμισμένη και οργανωτικά άρτια. Σε αυτή τη θετική εξέλιξη μεγάλη ήταν η συμβολή του Υπουργείου Παιδείας που κατήργησε την υποταγή του θεσμού στο Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο.

Το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο, όπως έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενη ενότητα της παρούσας εργασίας, λειτουργούσε ουσιαστικά χωρίς καμία νομοθετική κατοχύρωση, στηριζόμενο μόνο σε ένα κατοχικό διάταγμα και όντας ολότελα ανεπαρκές να εξυπηρετήσει τη μεταπολεμική πραγματικότητα. Υπ' αυτές τις συνθήκες, έφθινε συνεχώς, παραμένοντας εγκλωβισμένο και αδρανές. Ωστόσο, για όλες τις προηγούμενες εκθέσεις οριζόταν από το Υπουργείο ως αρμόδιο όργανο για τη διοργάνωσή τους. Το γεγονός, αυτό βέβαια, όπως έχει ήδη επισημανθεί, προκαλούσε τη δυσπιστία των καλλιτεχνών και καθιστούσε το θεσμό διάτρητο.

Σε αυτή τη διοργάνωση το Υπουργείο παρέκαμψε το Επιμελητήριο με περιοριστικά μέτρα (Πετρής 1965β, 403), κατήρτισε οργανωτική επιτροπή³⁷ και αποφάσισε η κριτική επιτροπή³⁸ να προκύπτει με κλήρωση από έναν κατάλογο καλλιτεχνών και κριτικών. Έτσι, για πρώτη φορά στην επιτροπή έλαβαν μέρος και οι καθ' ύλην αρμόδιοι, οι κριτικοί που θα μπορούσαν να εξασφαλίσουν μεγαλύτερη αντικειμενικότητα και αμεροληψία στις επιλογές των έργων. Παράλληλα, η οργανωτική επιτροπή στάθηκε περισσότερο ευέλικτη και ευκίνητη, καθώς τα μέλη της μειώθηκαν.

Η αποχή βέβαια ορισμένων καλλιτεχνών δεν απεφεύχθη ούτε και σε αυτή τη διοργάνωση. Από τη μια υπήρξαν και πάλι οι συνήθεις απουσίες των τελευταίων χρόνων από καλλιτέχνες, όπως ο Κωνσταντίνος Παρθένης, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, ο Γιάννης Μόραλης, ο Γιάννης Σπυρόπουλος που είχαν αποφασίσει συνειδητά και μόνιμα να μη συμμετέχουν στο θεσμό (Ζίας 1965, 82). Από την άλλη, αποχή προήλθε και από αυτούς που συντάχθηκαν με τις αποφάσεις του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου που θεώρησε εαυτόν προσβεβλημένο, καθώς δεν είχε ενεργό ρόλο στη διεξαγωγή της Πανελληνίου (Βακαλό 1965, 342).

Ένα από τα σημαντικά πλεονεκτήματα της έκθεσης αυτής έναντι των προηγούμενων ήταν η έντονη παρουσία των νέων καλλιτεχνών. Αυτή η μετατόπιση της έκθεσης αφενός δικαίωσε έναν από τους βασικούς λόγους ύπαρξης του θεσμού και αφετέρου λειτούργησε ως δείκτης της πραγματικότητας, καθώς στην ελεύθερη καλλιτεχνική κίνηση οι νεότερες δυνάμεις είχαν ήδη κερδίσει χώρο και είχαν τακτική παρουσία στην εγχώρια εικαστική αγορά.

³⁷ Ευάγγελος Παπανούτσος (πρόεδρος), Κ. Παπαπάνος, Γεώργιος Κοσμάδopoulos, Π. Μανουηλίδης, Παύλος Κανελλόπουλος, Ν. Ανεστόπουλος (Σπητέρης 1979β, 373).

³⁸ Μαρίνος Καλλιγιάς, Ιωάννης Παπάς, Νίκος Νικολάου, Σπύρος Βασιλείου, Παναγιώτης Τέτσης, Χρήστος Καπράλος, Βάσω Κατράκη, Αλέξανδρος Κορογιαννάκης, Πάνος Βαλσαμάκης, Σ. Παναγιωτόπουλος, Ελένη Βακαλό, Έφη Φερεντίνου, Γιάννης Φωκάς (Σπητέρης 1979β, 373).

Στον πρόλογο του καταλόγου της έκθεσης, ο πρόεδρος της οργανωτικής επιτροπής, Ευάγγελος Παπανούτσος, περιέγραφε το χαρακτήρα και τους στόχους της όγδοης Πανελληνίου: *«Η Πανελλήνιος δίνει την ευκαιρία για μια ομαδική παρουσίαση της νεοελληνικής δημιουργίας στον τομέα των πλαστικών τεχνών, ώστε να γίνονται έκδηλες οι δεσπόζουσες κάθε τόσο τάσεις και οι σχέσεις της εθνικής μας τέχνης προς τα σύγχρονα παγκόσμια ρεύματα»*.

Παρά την εμφανή υποστήριξη των νέων, πρόβλημα υπήρξε με τη συμμετοχή των ελλήνων καλλιτεχνών του εξωτερικού, οι οποίοι τελικά είχαν περιορισμένη και μη χαρακτηριστική εκπροσώπηση, καθώς τα έργα με τα οποία έλαβαν μέρος δε συγκαταλέγονταν στις τελευταίες και πιο αξιόλογες δουλειές τους. Σημείο τριβής, που τελικά ανάγκασε τους καλλιτέχνες να κρατήσουν αποστάσεις, αποτέλεσε η αξίωση της εγχώριας κριτικής επιτροπής να έχει την τελική απόφαση για τη συμμετοχή των ελλήνων του εξωτερικού, ενώ εκείνοι ήδη θα είχαν κριθεί από μια ειδική κριτική επιτροπή (Κοτζαμάνη 1965, 69). Επομένως, το σκέλος της σύγχρονης καλλιτεχνικής δραστηριότητας παρουσιάστηκε άτονα και δεν μπόρεσε να δώσει την εικόνα της επέκτασης της ελληνικής τέχνης στα διεθνή κέντρα και τα διεθνή ρεύματα.

Πέραν της ελλιπούς παρουσίας των ελλήνων του εξωτερικού στην έκθεση μέσα από τους 246 ζωγράφους που έλαβαν μέρος, εκπροσωπήθηκαν όλες οι τρέχουσες τάσεις. Ο ακαδημαϊσμός είχε πολύ περιορισμένη παρουσία, με ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τα έργα του Επαμεινώνδα Θωμόπουλου³⁹ που δεν έφεραν τίποτα καινούριο, παρά μόνο γλυκερά χρώματα, παρωχημένη θεματολογία και ξένη ατμόσφαιρα. Σε υποχώρηση βρίσκονταν επίσης και τα εμπρεσιονιστικά ρεύματα, πέρα από κάποιες περιπτώσεις που κατάφεραν να ανανεώσουν τις εκφραστικές τους δυνατότητες, όπως του Στέλιου Μηλιάδη⁴⁰, του Γεώργιου Κοσμάδοπουλου⁴¹ και της Πηνελόπης Οικονομίδου⁴² (Χρήστου 1965, 13). Οι καθιερωμένοι ζωγράφοι της παλαιότερης γενιάς όπως ο Γιώργος Γουναρόπουλος, ο Ορέστης Κανέλλης, ο Νίκος Νικολάου, ο Σπύρος Βασιλείου, ο Γιώργος Σικελιώτης κ.ά., εξέθεσαν ώριμα δείγματα της δουλειάς τους, που κινούνταν στο προσωπικό ύφος που υπηρετούσε ο καθένας και είχαν ήδη παρουσιάσει και σε προηγούμενες εμφανίσεις τους.

³⁹ Συμμετείχε στην έκθεση με τα έργα: *Ανεμοχιάνα*, *«Φλεβάρης στα ορεινά»*, *«Η Μόρφω με τα ζωντανά της»*.

⁴⁰ Συμμετείχε στην έκθεση με τα έργα: *«Αττικό τοπίο»*, *«Η ελιά»* και *«Γαλλικό τοπίο»*.

⁴¹ Συμμετείχε στην έκθεση με τα έργα: *«Υδρα»*, *«Φθινοπωρινό τοπίο»* και *«Παπαρούνες»*.

⁴² Συμμετείχε στην έκθεση με τα έργα: *«Από τα Γιάννενα»*, *«Άνοιξη»*.

Σημαντικός ήταν επίσης ο αριθμός των έργων που έφεραν εξπρεσιονιστικά και σουρεαλιστικά χαρακτηριστικά. Το έργο του Χαρουτιάν Μπογιατζιάν «Θέατρο είναι ο κόσμος» διακρινόταν για τις μακρινές επιδράσεις του γερμανικού εξπρεσιονισμού, καθώς η φόρμα προσπαθούσε να ενσωματωθεί στο χρώμα, για να δώσει τα καθοριστικά στοιχεία του έργου. Στον ίδιο κύκλο βρίσκονταν και τα έργα της Τζέννης Παπαδάκη⁴³, του Βασίλη Σπεράντζα⁴⁴, του Αντώνη Κέπετζη⁴⁵ και του Κωνσταντίνου Μπάρμπα⁴⁶. Στο πλαίσιο σουρεαλιστικών αναζητήσεων κινούνταν το έργο της Ανατολής Λαζαρίδη «Το αίνιγμα» όπου ήταν εμφανής η χρησιμοποίηση ενός μοτίβο του De Chirico. Παρόμοιας τεχνοτροπίας ήταν η ζωγραφική του Νίκου Εγγονόπουλου, του Λάζαρου Ουσταμπασίδη που πάρεπεμπε στον Max Ernst και του Αλέκου Φασιανού που είχε την τάση να δημιουργεί με ανάμιξη στοιχείων μια ονειρική ατμόσφαιρα που οι μορφές της δεν παρουσίαζαν καμία σύνδεση με το πραγματικό αλλά παράλληλα δεν αρνούνταν τα τυπικά χαρακτηριστικά του.

Η αφαίρεση εκπροσωπήθηκε με τη δυναμική αφαίρεση και τη χειρονομιακή κίνηση που αποδόθηκε στη δουλειά των Κώστα Τσόκλη, Θέμου Μάιπα, Περικλή Βυζάντιου, ενώ έγινε εμφανής η διάθεση εγκατάλειψης της γεωμετρικής αφαίρεσης⁴⁷ και η ανάγκη επιστροφής στο χρώμα από τους ζωγράφους της νεότερης γενιάς. Καλλιτέχνες που είχαν κινηθεί στο χώρο της αφαίρεσης, επαναχρησιμοποίησαν στο έργο τους την ανθρώπινη μορφή, όπως ο Χρίστος Καράς στο «Ίδε οι άνθρωποι» (εικ. 48). Ο Δανιήλ συμμετείχε με κατασκευές από κουτιά στο πνεύμα του νέου ρεαλισμού, ο Γιάννης Γαϊτής στα έργα επανέφερε την ανθρώπινη μορφή εκμεταλλευόμενος τις υπερρεαλιστικές και εξπρεσιονιστικές αναφορές των παλαιότερων έργων του, ενώ ο Νίκος Σαχίνης κινήθηκε στο χώρο των μεταντανταϊστικών αναζητήσεων της Pop Art.

Γενικότερα, η έκθεση θεωρήθηκε ως «η τελευταία επίσημη εκδήλωση της άνθισης της αφαίρεσης» (Βακαλό 1981, 90), καθώς «τα μισά περίπου έργα ανήκαν στην αφηρημένη τέχνη (...) και σημάδευαν το πέρασμα της ελληνικής τέχνης από την εποχή της εθνικής συνειδητοποίησης σε μια εποχή όπου (...) τα εκφραστικά προβλήματα (...) δεν ήταν πια καθαρά τοπικά αλλά η ελληνική εκδοχή ευρύτερων προβλημάτων

⁴³ Συμμετείχε στην έκθεση με τα έργα: «Μάνα με παιδιά», «Οικογένεια στο τραπέζι».

⁴⁴ Συμμετείχε στην έκθεση με τα έργα: «Ο μαγικός κήπος», «Η νεκρή».

⁴⁵ Συμμετείχε στην έκθεση με τα έργα: «Σύνθεσις», «Εσωτερικό».

⁴⁶ Συμμετείχε στην έκθεση με το έργο: «Προέκτασις».

⁴⁷ Για παράδειγμα η Νίκη Καναγκίνη στο έργο της «Αιγιαλός» προχώρησε στη μετατροπή του γεωμετρικού σχήματος σε μεγάλη χρωματική κηλίδα, για να καταφέρει να εντάξει το στοιχείο του αυθορμητισμού και του δυναμισμού σαν πρωταρχικό.

έκφρασης του σύγχρονου διεθνούς ανθρώπου» (Ξύδης 1976, 187-188). Η επίκληση της παράδοσης στα μέσα της δεκαετίας του 1960 δεν αποτελούσε πια πειστικό επιχείρημα για όσους αντιμάχονταν την αφαίρεση.

Επομένως, οι θερμοί υποστηρικτές της αφηρημένης τέχνης και με ευρωπαϊκή ενημέρωση τεχνοκριτικοί, όπως η Ελένη Βακαλό και ο Χρύσανθος Χρήστου, αναγνώρισαν στην έκθεση την υποχώρηση των ρεαλιστικών και την επικράτηση των αφηρημένων τάσεων, τις οποίες μάλιστα ξεχώρισαν για την ποιότητά τους. Ο Χρύσανθος Χρήστου (1965, 46) βέβαια παραδέχθηκε στο άρθρο του πως κάποιον νέοι δημιουργοί της αφαίρεσης *«παρασύρονται από τη φαινομενική ευκολία που πιστεύουν ότι τους δίνεται»*. Ωστόσο και οι δύο κριτικοί, παρά την εκτενή τους ανάλυση για πολλές επιμέρους περιπτώσεις και τις γενικότερες τάσεις της έκθεσης, δεν έκαναν πιο ειδική αναφορά σε καλλιτέχνες που κινήθηκαν πέρα από τα όρια της αφαίρεσης ακολουθώντας ευρωπαϊκά παραδείγματα, όπως ο Δανιήλ, ο Γιάννης Γαϊτής και ο Νίκος Σαχίνης (εικ. 49). Απορροφημένοι ακόμη από την αφηρημένη ζωγραφική, δεν ήταν έτοιμοι να αντιμετωπίσουν μια νέα πρωτοπορία, που ερχόταν να πάρει τη θέση των αφηρημένων τάσεων.

Από την άλλη μεριά, ο κόσμος της Αριστεράς διαιρούνταν σε αυτούς που κρατούσαν ακόμη τις επιφυλάξεις του απέναντι στην αφαίρεση, νοσταλγώντας το σοσιαλιστικό ρεαλισμό και θεωρώντας τα αφηρημένα έργα υποδεέστερα των παραστατικών και στους άλλους που αντιλαμβάνονταν πια την αδυναμία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού να συμβαδίσει με τις απαιτήσεις της εποχής και την ανάγκη ανανέωσης των εκφραστικών μέσων.

Ο Γιώργος Πετρήs αναφερόμενος στις περιπτώσεις ανεικονικής ζωγραφικής επισήμανε το χαμηλό επίπεδο αυτών των προσπαθειών, καθώς θεωρούσε πως οι περισσότεροι αφηρημένοι, με εξαίρεση ίσως μόνο τον Αλέκο Κοντόπουλο, ακολουθώντας τον εύκολο δρόμο μιας συγκεκριμένης συνταγής και επιμένοντας μονάχα στα εξωτερικά μορφολογικά χαρακτηριστικά, κατέληγαν σε μια *«καταθλιπτική ομοιομορφία, που είναι πιο στείρα και από τη χειρότερη μορφή ακαδημαϊσμού»* (1965β, 405). Επίσης, το μεγάλο αριθμό αφηρημένων έργων στην έκθεση δεν τον απέδωσε στην αλλαγή που είχε συντελεστεί στην ελεύθερη καλλιτεχνική αγορά υπέρ της αφαίρεσης και έτσι θα ήταν αναμενόμενο να είχε μεγαλύτερη εκπροσώπηση και στην Πανελλήνιο, αλλά στο φόβο της κριτικής επιτροπής να μη θεωρηθεί οπισθοδρομική, καθώς θα απέκλειε τα αφηρημένα έργα (1965β, 409).

Ο εικαστικός κριτικός της εφημερίδας «Αυγή», Γιάννης Φωκάς (1965) έγραφε ότι κυριαρχούσαν τα έργα παραστατικής τέχνης με αφαιρετικές τάσεις και ανεικονικές διαθέσεις, ενώ *«η καθαρή παραστατική τέχνη δεν μπορούσε να δώσει το παρόν με μεγαλόπνοα έργα μνημειακού χαρακτήρα και σοβαρού κοινωνικού περιεχομένου»*, παραδεχόμενος ότι απουσίαζαν αξιόλογα έργα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Αντιθέτως, ο Δημήτρης Ραυτόπουλος (1965) δεν προβληματίστηκε για την απουσία αυτή και σχολίαζε σχετικά *«πως κυριαρχούν οι ανεικονικές τάσεις και οι άλλες μοντέρνες τεχνοτροπίες που απορρίπτουν την τυραννία της περιγραφής και της μονομέρειας για να αναδείξουν το ουσιώδες (...) Η εξέλιξη δεν είναι υποχρεωτικά προς την όλο και μεγαλύτερη αφαίρεση»*. Ο διανοούμενος την Αριστεράς και κάποτε οπαδός του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, φαίνεται πως αποδεχόταν τη νεωτερικότητα και εν μέρει την αφαίρεση, κάνοντας ένα θεαματικό συμβιβασμό με τις πολιτικές και ιδεολογικές πεποιθήσεις του.

Ε. Συμπεράσματα

Η σημαντικότερη διαφορά της δεκαετίας του 1960 από την προηγούμενη, είναι πως παράλληλα με την καθιέρωση της αφαίρεσης, προετοιμάστηκε και η υπέρβασή της. Το τμήμα της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών Τέχνης την είχε αναγνωρίσει πια ως την κυρίαρχη έκφραση της μοντέρνας τέχνης, γεγονός που αντανακλάται σε μια σειρά διαλέξεων και δράσεων που διοργάνωνε, ενώ ο τύπος ολοένα πλήθαινε τα σχετικά αφιερωματικά δημοσιεύματα και πολέμιοι τεχνοκριτικοί της, όπως ο Γιώργος Πετρής και ο Μαρίνος Καλλιγιάς την αποδέχονταν όλο και περισσότερο. Την ίδια στιγμή, όμως, καλλιτέχνες, που είχαν πρωταγωνιστήσει στην ιστορία της ελληνικής αφαίρεσης, όπως Βλάσης Κανιάρης, Κώστας Τσόκλης, Νίκος Κεσσανλής, Χρίστος Καράς, Δημήτρης Κοντός κ.ά. άρχιζαν να την εγκαταλείπουν. Γοητευμένοι από τα νέα υλικά και αξιοποιώντας τα νέα επιστημονικά και κοινωνιολογικά δεδομένα, επεδίωκαν να συμπορευθούν με την εποχή τους, ακολουθώντας το διεθνές εικαστικό ιδίωμα και στοχεύοντας στην επίτευξη ενός έργου παγκόσμιου που θα αφορούσε όλο τον πλανήτη.

Η γενιά αυτών των καλλιτεχνών που παρέμειναν για πολύ καιρό στο εξωτερικό και εντάχθηκαν σε πρωτοποριακές καλλιτεχνικές κινήσεις, ισότιμα με σημαντικά ονόματα του ύστερου μοντερνισμού, αποφάσισε να αποκοπεί από τα αδιέξοδα της ελληνικότητας, καθώς επέμενε, όχι πια στην ιδιαίτερη εθνική

ταυτότητα, αλλά στην ταυτότητα μιας γενιάς με δυτική κοινή ψυχολογία, κοινές εμπειρίες και κοινά προβλήματα. Η αφαίρεση αποτέλεσε για αυτούς ένα άνοιγμα για μια θέση στο εξωτερικό και στη συνέχεια για μια θέση της ελληνικής τέχνης. Για αυτό άλλωστε, το έργο τους παρουσιάζει επανειλημμένες αλλαγές και επανατοποθετήσεις από το αρχικό τους ξεκίνημα, καθώς η αφαίρεση μοιάζει να στάθηκε παρενθετικά μέσα στο σύνολο της δουλειάς τους. Κατ' ουσία οι καλλιτέχνες που μεταπολεμικά εγκαταστάθηκαν στο εξωτερικό για σπουδές, ήρθαν σε επαφή με τα σύγχρονά τους ευρωπαϊκά ρεύματα και μετέφεραν αυτή την εμπειρία τους στην Ελλάδα ενηλικίωσαν την εγχώρια ελληνική τέχνη σχετικά με το κίνημα της νεωτερικότητας και προσπάθησαν να μυήσουν το αδιάφορο κοινό στη μοντέρνα τέχνη.

Αυτές οι νέες τάσεις παρουσιάστηκαν κυρίως σε εκθέσεις των γκαλερί και πολύ λιγότερο στις δύο Πανελληνίους Εκθέσεις που διοργανώθηκαν κατά τα έτη 1961-1965. Ειδικά η πρώτη του 1963 που χαρακτηρίστηκε από πολλά οργανωτικά προβλήματα, χαμηλής ποιότητας έργα και την επικράτηση της παραστατικής ζωγραφικής, είχε να επιδείξει μόνο τη συμμετοχή του Βλάση Κανιάρη. Στη δεύτερη του 1965, αν και η αφαίρεση κράτησε το προβάδισμα, οι νέες αυτές τάσεις πάλι εκπροσωπήθηκαν περιορισμένα, κυρίως μέσα από το έργο του Δανιήλ και του Νίκου Σαχίνη. Είναι σαφές, επομένως, πως οι Πανελλήνιες Εκθέσεις διατήρησαν το συντηρητικό τους χαρακτήρα και σε αυτή τη νέα δεκαετία και αρνούσαν ή αδυνατούσαν να φιλοξενήσουν τα νέα εκφραστικά ιδιώματα που παρουσιάζονταν στις αίθουσες τέχνης.

Από πλευράς τεχνοκριτικής γεννήθηκε πάλι διχασμός. Ουσιαστικά η αφαίρεση παραχώρησε τη θέση της στις μετα-αφαιρετικές τάσεις. Η αριστερή διάνοηση, κυρίως, μέσα από το πρόσωπο του Γιώργου Πετρή και η ελληνοκεντρική, μέσα από το πρόσωπο του Μαρίνου Καλλιγά, αφού αποδέχτηκαν σε κάποιο βαθμό την αφαίρεση, έστρεψαν την κριτική τους στα πρωτοποριακά ρεύματα της νέας δεκαετίας, ξεκινώντας ένα δεύτερο γύρο αντιθέσεων. Επιφυλακτική, αλλά όχι απορριπτική, ήταν και η στάση τεχνοκριτικών που είχαν από νωρίς αποδεχτεί την αφαίρεση, όπως της Ελένης Βακαλό και του Χρύσανθου Χρήστου, καθώς θεωρούσαν πως το πέραςμα από την αφαίρεση στις νέες τάσεις μπορεί να ήταν βεβιασμένο και ανώριμο.

Μια μερίδα λοιπόν ελλήνων καλλιτεχνών, ακολουθώντας τις ανατρεπτικές και αποδομητικές διαθέσεις των πρωτοποριών του 1960, εκτόπισε τον ερμητισμό της

αφαίρεσης και κατόρθωσε να πλησιάσει αρκετά την τροχιά της διεθνούς κίνησης μέχρι τον Απρίλη του 1967.

Επίλογος

Η αφαίρεση στην Ελλάδα εμφανίστηκε μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν είχε επιβληθεί διεθνώς, ενώ απουσιάζε στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα., εκτός από κάποιες προσπάθειες αφαιρετικές κυρίως, με μεμονωμένο και αποσπασματικό χαρακτήρα. Οι λόγοι αυτής της ετερόχρονης εμφάνισης θα πρέπει να αναζητηθούν στις ιδιαίτερες εκείνες συνθήκες που επικρατούσαν στη χώρα και είχαν ως αποτέλεσμα την προβληματική υποδοχή και διαμόρφωση του μοντερνισμού στην Ελλάδα.

Η χώρα δε γνώρισε την αντίστοιχη βιομηχανική επανάσταση με τη σύγχρονή της αστική κοινωνία των ευρωπαϊκών κρατών όπου διαμορφώνεται η έννοια του ατόμου ως αυτόνομης φυσικής αξίας. Ο επαγγελματικός προσανατολισμός μεγάλου μέρους του πληθυσμού ήταν στραμμένος στο δημόσιο τομέα. Η αστική τάξη υπήρξε στενά συνδεδεμένη με το κράτος. Οι κοινωνικές δομές χαρακτηρίζονταν από ρευστότητα και ασάφεια. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο οι κοινωνικές αντιθέσεις, που θα αποτελούσαν όμως βασική προοπτική του μοντερνισμού, αμβλύθηκαν και οι όποιες συγκρούσεις αποσιωπήθηκαν.

Το πνεύμα διδασκαλίας στην ΑΣΚΤ ήταν ιδιαίτερα συντηρητικό και για χρόνια είχε κυριαρχήσει ο κυρίως γερμανικής προέλευσης ακαδημαϊσμός. Χαρακτηριστικά μάλιστα ο Αλέκος Κοντόπουλος υπογράμμισε: *«Όλοι οι καθηγητές αγνοούσαν το Σεζάν. Μεγάλοι καλλιτέχνες για τους δασκάλους μας ήταν εκείνοι του Μονάχου»* (Σπητέρης 1976, 452). Η τάση αυτή υποχώρησε μετά τη νεοεμπρεσιονιστική διδασκαλία του Κωνσταντίνου Παρθένη και τις ιδέες περί ελληνικότητας, ωστόσο το κλίμα ήταν ελάχιστα ανοιχτό στους νέους πειραματισμούς, ιδιαίτερα πριν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η ιδέα της ελληνικότητας αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα αποδοχής ή απόρριψης των κινημάτων του μοντερνισμού, ανάλογα με το βαθμό συμβολής τους στην ανακάλυψη της παράδοσης και στην ανάδειξη της εθνικής πρωτοτυπίας και των εθνικών ιδιαιτεροτήτων. Η ελληνικότητα προβλήθηκε ως μέσο αντίστασης στα εικαστικά ρεύματα που απειλούσαν την ταυτότητα της ελληνικής τέχνης και αναδείχθηκε σε αξιολογικό κριτήριο. Ως εκ τούτου τα μοντερνιστικά ρεύματα που εκδηλώθηκαν στην Ελλάδα, στο βαθμό δηλαδή που δεν υπάκουαν πια στον ενιαίο κώδικα της νατουραλιστικής παράδοσης, δεν έφτασαν την ένταση των δυτικοευρωπαϊκών και άλλα που δήλωναν την

προσπάθεια για πλήρη αυτοκαθορισμό του ατόμου, όπως το νταντά και η αφαίρεση, απουσίασαν τελείως.

Η κατάσταση αυτή επιβεβαιώνεται από τα λόγια του Δανιήλ όταν το 1954 βρισκόταν εγκατεστημένος στο Παρίσι: *«Για την αφηρημένη τέχνη που τότε ήταν στα φόρτε της, στην Ελλάδα υπήρχε τέλεια άγνοια. Η προπαιδεία που μου είχε δώσει το ελληνικό καλλιτεχνικό περιβάλλον με εμπόδιζε να πάρω στα σοβαρά τη νέα ζωγραφική που παρουσιαζόταν τότε σε μερικές γκαλερί εδώ (...) νόμιζα πως όλα αυτά ήταν σοβαντίσματα χωρίς ενδιαφέρον»* (1973, 9).

Παράλληλα με το συντηρητισμό της ΑΣΚΤ ανασταλτικά λειτουργούσε και η θεωρητική φτώχεια στην κριτική θεωρία και ιστορία της τέχνης, καθώς και η κοινωνική και πολιτιστική αδράνεια. Προς το τέλος της δεκαετίας του 1950 πολύ χαρακτηριστικά έγραφε ο Τώνης Σπητέρης (1957κ, 4): *«Δεν υπάρχει ούτε ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης, δε βλέπουμε παρά πολύ σπάνια ξένες εκθέσεις. Η διδασκαλία της νεότερης τέχνης είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Δεν υπάρχουν βιβλία γιατί όσοι γράφουν, δεν έχουν τη δυνατότητα να τυπώσουν. Δεν υπάρχει καλλιτεχνική αγορά, μεγάλοι συλλέκτες, οργανισμοί που να μπορούν να δημιουργήσουν μια αγοραστική κίνηση που να δίνει τα στοιχειώδη σε έναν καλλιτέχνη»*. Μέχρι και το 1966, όταν διοργανώθηκε το Α΄ Συνέδριο Καλλιτεχνών, αν και το κλίμα ήταν πια γενικά ευνοϊκότερο, σημαντικά θέματα, όπως η κοινωνική ασφάλιση, η συνταξιοδότηση των καλλιτεχνών, η αύξηση του αριθμού των υποτροφιών και άλλα προβλήματα τέτοιας φύσης, δεν είχαν ακόμη επιλυθεί (Χαΐνης 1966, 80-81).

Μόνο μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ατόνησε το ουτοπικό όραμα της αντίστασης στη δυτική κουλτούρα, με αποτέλεσμα τη στροφή της Ελλάδας προς την Ευρώπη, σε μια προσπάθεια να συνδεθεί άμεσα και να ενταχθεί στο δυτικό καλλιτεχνικό γίγνεσθαι. Ωστόσο, η απουσία των αφηρημένων ρευμάτων κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, τα οποία θα μπορούσαν όπως και στο εξωτερικό, να αποτελέσουν τη βάση για τις μετέπειτα προσπάθειες, είχε ως αποτέλεσμα η αφαίρεση στην ελληνική τέχνη να μην εμφανιστεί ως εξελικτική συνέχεια μιας διεργασίας που είχε ήδη ξεκινήσει παλαιότερα. Αντιθέτως, η υιοθέτηση των αφηρημένων τάσεων στην Ελλάδα έγινε σε μια περίοδο που η αφαίρεση είχε ήδη διαγράψει μια σημαντική πορεία στα δυτικά καλλιτεχνικά κέντρα, με αποτέλεσμα να εμφανιστεί ως ολοκληρωμένη πρόταση και οι δυνατότητες επιρροής να περιοριστούν σε τοπικό επίπεδο. Άλλωστε, στους έλληνες καλλιτέχνες ήταν πολύ λίγο γνωστές, ίσως και

καθόλου, οι θεωρητικές αρχές και τα μανιφέστα που στήριζαν ή προέκυψαν από τον κύκλο της Ρώσικης Πρωτοπορίας, του Bauhaus, του de Stijl κ.ά.

Κατά τη δεκαετία του 1950 η πρώτη μεταπολεμική γενιά των ελλήνων καλλιτεχνών ήρθε σε επαφή με την ευρωπαϊκή τέχνη την εποχή της δίνης της άμορφης τέχνης. Έτσι η αφηρημένη τέχνη στην Ελλάδα συνδέθηκε με τη γραμμή της εξπρεσιονιστικής αφαίρεσης. Οι πρωτοπόροι της ελληνικής αφαίρεσης ανήκαν σε ηλικία στη «Γενιά του '30», που είχαν βέβαια διαμορφωθεί μέσα στην ντόπια παράδοση. Μετά την αποφοίτησή τους από την ΑΣΚΤ, μέσα από προσωπικούς πειραματισμούς και αναζητήσεις στράφηκαν στην αφαίρεση. Παράλληλα, όμως, οι πρεσβύτεροι όχι μόνο δεν περιθωριοποιήθηκαν, αλλά εξακολούθησαν να παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Επιβεβαίωση του φαινομένου αποτελεί η μεγάλη επιρροή που άσκησαν οι Γιάννης Μόραλης και Γιάννης Τσαρούχης, ο πρώτος μέσα στην ΑΣΚΤ και ο δεύτερος έξω από αυτή (Κωτίδης 2011, 122). Ως εκ τούτου η παραστατική ζωγραφική παρέμενε ισχυρή, παράλληλα όμως η παρουσία της αφαίρεσης, αν και σχετικά περιορισμένη, ήταν σταθερή. Συνεπώς πολλές φορές στις εκθέσεις των γκαλερί συνυπήρχαν έργα αφηρημένα και παραστατικά ή στην ίδια διοργάνωση εμφανίζονταν έργα και των δύο τάσεων από τους ίδιους καλλιτέχνες. Γεγονός, βέβαια που δεικνύει πως η αφαίρεση βρισκόταν σε στάδιο αναζητήσεων, πειραματισμού και αυτοπροσδιορισμού, καθώς αντιμετωπιζόταν ακόμη ως ένα στάδιο απλοποίησης και σχηματοποίησης του ορατού κόσμου.

Μόνο από το 1960 και ύστερα έγινε συνείδηση στην Ελλάδα το δίδαγμα της αφαίρεσης, αφού προηγήθηκαν δύο συμμετοχές στην Biennale της Βενετίας το 1956 και το 1960 όταν απονεμήθη το βραβείο της UNESCO στον Αλέκο Σπυρόπουλο και εκτιμήθηκε η ελληνική αφηρημένη ζωγραφική σε διεθνές επίπεδο. Παράλληλα, η αφαίρεση ενισχύθηκε από την παρουσία ελλήνων καλλιτεχνών που ζούσαν στο εξωτερικό, βρίσκονταν σε άμεση επαφή με τους προβληματισμούς και τις αναζητήσεις της σύγχρονης τέχνης και αποστρέφονταν την ελληνοκεντρική παράδοση και το μεγαλοϊδεατισμό. Δεν είναι τυχαίο πως αυτοί υπήρξαν πιο τολμηροί στην υιοθέτηση νέων υλικών και εκφραστικών μέσων και σύντομα εντάχθηκαν σε πρωτοποριακά και ριζοσπαστικά ρεύματα. Η τάση αυτή τροφοδοτήθηκε βέβαια και από τις ευρύτερες κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν στη χώρα σε αυτή τη δεύτερη μεταπολεμική δεκαετία. Μερική εκβιομηχάνιση με επακόλουθα την αστυφιλία και τον καταναλωτισμό, σε συνδυασμό με την αυξανόμενη πρόσδεση της Ελλάδας στη Δύση, αποτέλεσαν σημαντικούς παράγοντες για την εδραίωση της

αφαίρεσης στη χώρα. Αυτή η εκσυγχρονιστική πορεία που ακολούθησε η τέχνη, μπορεί να ερμηνευτεί ως αντανάκλαση ή ως εκδοχή αυτών των γενικότερων εκσυγχρονιστικών τάσεων, που περιγράφηκαν και επικρατούσαν την ίδια περίοδο στο σύνολο της ελληνικής κοινωνίας.

Οι θεσμικοί και εμπορικοί φορείς για την προβολή και την προώθηση της αφαίρεσης και εν γένει των καλλιτεχνικών τάσεων υπήρξαν οι Πανελλήνιες Εκθέσεις που αποτελούσαν μια κρατική διοργάνωση και οι γκαλερί οι οποίες αποτελούσαν ιδιωτικούς χώρους. Τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια οι αίθουσες τέχνης ήταν ελάχιστες και φυσικά στον τομέα εμπορίας τέχνης δε σημειωνόταν καμία σοβαρή κίνηση. Όταν ξεκίνησε η οικονομική ανασυγκρότηση, κατά την πενταετία 1955-1960, οι αίθουσες τέχνης σταδιακά αυξήθηκαν και διαμορφώθηκαν εξειδικευμένες γκαλερί, όπως για παράδειγμα αυτές για την προβολή νέων καλλιτεχνών και σημαντικά πλήθυναν κατά τη δεκαετία 1960, οπότε και συστηματοποίησαν την ανάδειξη των αφηρημένων τάσεων. Σταθερά, όμως, η πλειονότητα των έργων που εκτίθεντο παρέμεναν παραστατικά.

Σημαντικό ρόλο σε αυτό ίσως έπαιξε η περιορισμένη σχετικά αγοραστική κίνηση που σημειωνόταν στον τομέα του καλλιτεχνικού εμπορίου. Απουσίαζε η ισχυρή παρουσία των συλλεκτών που θα διατηρούσαν στενές και γόνιμες σχέσεις με τους καλλιτέχνες και θα είχαν συγκροτημένη άποψη για την τέχνη και συνειδητές προτιμήσεις. Προεξάρχουσα στις επιλογές τους ήταν η ηθογραφία με αιχμή τα «ελληνικά» θέματα, ακολουθούσε η τοπιογραφία και η θαλασσογραφία. Σε αντίθεση με τις ευρωπαϊκές κοινωνίες όπου η αστική τάξη ήταν κυρίαρχη και οι συλλέκτες συνέβαλαν στην ανάπτυξη και την εξέλιξη της τέχνης, οι ιστορικές, κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές συνθήκες στην Ελλάδα δεν ευνόησαν τη δημιουργία μιας αντίστοιχης κατηγορίας συλλεκτών. Η ιδιαιτερότητα της ελληνικής αστικής τάξης, μιας τάξης χωρίς ώριμη συνείδηση κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα χωρίς την ευρωπαϊκή εμπειρία της συμβίωσης με τον υλικό πολιτισμό και με ανύπαρκτη σχεδόν την κουλτούρα του ιδιωτικού-οικογενειακού αρχείου, είναι τα δεδομένα που διαμόρφωσαν την έννοια του συλλεκτισμού στη χώρα (Κούρια 2014-2015, 69-74).

Ωστόσο, αν και ποσοτικά τα αφηρημένα έργα ποτέ δεν υπερέτρησαν, αφού αντικειμενικές συνθήκες, ανάμεσα σε αυτές και οικονομικές, δεν το επέτρεψαν, οι γκαλερί παρείχαν πρόσφορο έδαφος για τη φιλοξενία των σύγχρονων τάσεων και την προβολή ελλήνων καλλιτεχνών του εξωτερικού που συνήθως ήταν πιο πρωτοποριακοί. Μάλιστα, όπως χαρακτηριστικά λέει η Τζούλια Δημακοπούλου

(2009), συνιδρύτρια της αίθουσας τέχνης «Νέες Μορφές», που την πρώτη δεκαετία της λειτουργίας της ήταν επικεντρωμένη σε καλλιτέχνες που συνέβαλαν στη διάδοση της αφαίρεσης, *«οι γκαλερίστες, φίλοι των καλλιτεχνών περισσότερο παρά έμποροι, ζούσαν σε αρμονία με τους δημιουργούς»*.

Οι Πανελλήνιες Εκθέσεις, από την άλλη, αποτέλεσαν έναν κρατικό θεσμό με θεωρητικό σκοπό την παρουσίαση της σύγχρονης εικαστικής παραγωγής, την εξοικείωση του κοινού με αυτή και την προβολή του έργου νέων καλλιτεχνών, που όμως ελάχιστες φορές εκπλήρωσαν τους στόχους αυτούς, καθώς συγκεκριμένα προβλήματα επαναλαμβάνονταν, αποτρέποντας την επιτυχία τους. Ο μεγαλύτερος και πιο ουσιαστικός ανασταλτικός παράγοντας υπήρξε η αδιαφορία του κράτους. Δεν προσέφερε καμία σημαντική οικονομική βοήθεια και δεν ενέπλεξε κανέναν από τους αρμόδιους κρατικούς φορείς γόνιμα και δημιουργικά, δυναμιτίζοντας βέβαια έτσι το κύρος της διοργάνωσης και καθιστώντας ταυτόχρονα σαφή τη θέση της πολιτείας απέναντι σε θέματα τέχνης και αισθητικής. Ως εκ τούτου οι εκθέσεις χαρακτηρίζονταν, κυρίως, από χαμηλής ποιότητας έργα και συντηρητισμό. Ο αριθμός των έργων ήταν αδικαιολόγητα μεγάλος, καταξιωμένοι καλλιτέχνες απείχαν για λόγους αρχής, οι φιλοακαδημαϊκές τάσεις συνήθως επικρατούσαν, η συμμετοχή νέων καλλιτεχνών ήταν περιορισμένη, ενώ ακόμη και καλλιτέχνες που υπήρξαν εισηγητές της αφαίρεσης στις Πανελληνίους λάμβαναν μέρος με παραστατικά έργα. Πιο συστηματική εκπροσώπηση της αφαίρεσης ξεκίνησε το 1960, με τα έργα των Γιάννη Μαλτέζου, Χρίστου Καρα, Κώστα Τσόκλη, Δημήτρη Κοντού, καθώς στις δύο πρώτες μεταπολεμικές εκθέσεις του 1948 και του 1952 η αφηρημένη τέχνη ήταν σχεδόν απύσχα και στην έκθεση του 1957 παρουσιάστηκαν, κυρίως, με τους Τάκη Μάρθα και Γιάννη Μαλτέζο έργα αφαιρετικά και όχι αφηρημένα. Στην έκθεση του 1963, αν και η αφαίρεση είχε σημαντική παρουσία, πήρε κυρίως τη μορφή δοκιμής για κάποιους νεότερους και παροδικής μετάβασης για κάποιους μεγαλύτερους. Μόνο στην έκθεση του 1965 η αφαίρεση έφτασε στην κορύφωσή της, καθώς τα μισά έργα ήταν αφηρημένα. Ταυτόχρονα όμως άρχισε και η αντίστροφη πορεία της, αφού μια νέα παραστατικότητα ερχόταν πια δυναμικά στο προσκήνιο. Το γεγονός αυτό είχε διαφανεί και στην προηγούμενη έκθεση με τη συμμετοχή του Βλάση Κανιάρη και επιβεβαιωνόταν σε αυτή την τελευταία πριν τη Δικτατορία, Πανελλήνιο με τα έργα των Χρίστου Καρα και Γιάννη Γαϊτή που εισήγαγαν ξανά με έναν ιδιότυπο τρόπο την ανθρώπινη μορφή και τα έργα των Δανιήλ και Νίκου Σαχίνη που κινούνταν στο χώρο των κατασκευών και της Pop Art, αντίστοιχα.

Ως εκ τούτου, αποδεικνύεται πως το κράτος πέρα από αδιάφορο και ανεπαρκές, υπήρξε πρωτίστως συντηρητικό, χωρίς διάθεση να εγκολώσει τις ανανεωτικές τάσεις που έρχονταν από την Ευρώπη. Το κενό που άφηνε η πολιτεία, ερχόταν να καλύψει η ιδιωτική πρωτοβουλία, μέσα από τις αίθουσες τέχνης, χωρίς βέβαια καμία υποστήριξη, αν και το αίτημα της κρατικής παρέμβασης στον χώρο των εικαστικών τεχνών επανερχόταν διαρκώς από καλλιτέχνες και διανοούμενους της εποχής.

Ανασταλτικός παράγοντας στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια για τη διάδοση της αφαίρεσης πιθανόν υπήρξε και η επιφυλακτική στάση που κράτησε η κριτική. Η αψηφημένη τέχνη στην Ελλάδα, σε αντίθεση με το εξωτερικό, δεν είχε θεωρητικούς υποστηρικτές που θα μπορούσαν να αποτελέσουν πόλο έλξης και συσπείρωσης των καλλιτεχνών. Στα πρώτα αυτά χρόνια παρατηρείται μια έντονη καχυποψία εναντίον οποιουδήποτε φαινόταν να αμφισβητεί την κατεστημένη αισθητική της ελληνικότητας. Σταδιακά μόνο άρχισαν να πυκνώνουν οι αναφορές και τα αφιερώματα στα περιοδικά και τον τύπο της εποχής, ενώ αρκετοί κριτικοί της τέχνης ανέλαβαν το βάρος της πληροφόρησης του κοινού, χωρίς όμως να συμβάλουν στη διαμόρφωση κάποιας τάσης ή τη δημιουργίας ενός υποβάθρου, το οποίο θα μπορούσε να λειτουργήσει ως σημείο εκκίνησης. Ο λόγος περί τέχνης άνθισε, τελικά, απρόσμενα, παρά τις αντίξοες οικονομικές συνθήκες που εμπόδιζαν την ανάπτυξη της ίδιας της τέχνης, ίσως επειδή όλη αυτή η κίνηση υποκαθιστούσε ως ένα βαθμό την ελλειμματική πολιτική συζήτηση και την ιδεολογική αντιπαράθεση που αναζητούσε πεδίο έκφρασης (Ματθιόπουλος 2002, 366). Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι οι σχετικές συζητήσεις που διεξήχθησαν, εκπορεύονταν από τρεις βασικούς πυρήνες με διαφορετική ιδεολογική αφετηρία

Μία βασική ομάδα αποτελούσαν οι υπέρμαχοι των ελληνοκεντρικών τάσεων, οι οποίοι μάλιστα έχαιραν σημαντικής θεσμικής υποστήριξης από τους κρατικούς μηχανισμούς της εποχής. Κυριότεροι εκφραστές ήταν ο Μανόλης Χατζηδάκης, διευθυντής του Μουσείου Μπενάκη (1941-1973), ο Μαρίνος Καλλιγάς, διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης (1949-1971), ο Παναγιώτης Κανελόπουλος, ακαδημαϊκός (1959) και αντιπρόσωπος των κυβερνήσεων του Σοφοκλή Βενιζέλου (1950), του Αλέξανδρου Παπάγου (1951) και του Κωνσταντίνου Καραμανλή (1959-1963) και ο Κωνσταντίνος Τσάτσος, υπουργός στις κυβερνήσεις του Θεμιστοκλή Σοφούλη (1949), του Σοφοκλή Βενιζέλου (1951) και του Κωνσταντίνου Καραμανλή (1956-1958, 1961, 1963).

Η στάση των κριτικών αυτών κινήθηκε σε δύο βασικούς άξονες, ο ένας περιγράφει ένα αντιφατικό δίπολο ευρωπαϊσμού και εθνικισμού και ο άλλος την αντίκρουση της ιδεολογικής παρέμβασης των αριστερών πριν και μετά την απελευθέρωση (Ματθιόπουλος 2000, 374, Ματθιόπουλος 2003, 431). Εξυμνούσαν τις δυνατότητες της Ευρώπης, αποθεώνοντας όμως ταυτόχρονα τον εθνικισμό. Αντιμετώπιζαν την Ελλάδα ως οργανικό μέλος της Ευρώπης, αλλά την ίδια στιγμή υπογράμμιζαν τις ελληνικές ρίζες του ευρωπαϊκού πολιτισμού, θεωρώντας τη χώρα τους κάτι διαφορετικό, από την οποία εκπορευόταν η λογική, το μέτρο, η αρμονία, η πνευματική και ηθική τάξη (Τζιόβας 2011, 248, 249, 269, Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη 2010, 456). Παράλληλα ήταν αντίθετοι προς τον κομμουνισμό, ζήτημα για το οποίο συχνά αρθρογράφησαν. Απέναντι στο «μύθο του κομμουνισμού» έπρεπε να απαντήσουν με το «μύθο του ελληνοκεντρισμού», που κουβαλούσε βέβαια στοιχεία εθνικισμού (Πανταζόπουλος 2010, 451).

Ωστόσο ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος θεωρούσε πως δεν έπρεπε να διωχθεί βίαια ο κομμουνισμός, για αυτό άλλωστε τασσόταν εναντίον της νομοθεσίας του «ιδιωνύμου» που προσέβαλε την ελευθερία του ατόμου, αλλά να αφεθεί να δράσει ελεύθερα και η ήττα να επέλθει σε πολιτικό/ιδεολογικό επίπεδο (Χατζηβασιλείου 2003, 24, 25). Αντίστοιχα και ο Γιώργος Θεοτοκάς, βασικός εκφραστής του ελληνοκεντρισμού, καθώς αποστρεφόταν το δογματισμό, δεν απέρριπτε άκριτα τις αλήθειες που έθιγε ο κομμουνισμός, αλλά αναζητούσε στα κοινωνικά θέματα μια λύση διαφορετική από το σταλινισμό (Χατζηβασιλείου, 2010, 89, 94).

Ως φιλελεύθεροι πίστευαν στην ενότητα της Ευρώπης και τις ανανεωτικές της δυνατότητες, καθώς τη θεωρούσαν πηγή του φιλελευθερισμού και του ανθρωπιστικού πνεύματος. Οι αντιθέσεις που είχαν προκύψει, μετά τους δύο μεγάλους πολέμους, μπορούσαν σύμφωνα με τις απόψεις τους να συγχωνευθούν σε μια ανώτερη συμφωνία και σύνθεση, οδηγώντας σε μια καινούργια αρμονία και ένα νέο ουμανισμό (Τζιόβας 2011, 81, 235, 238, 247). Η ανάπτυξη αυτής της νέας ουμανιστικής κίνησης που θα είχε οικουμενικό χαρακτήρα μπορούσε να τροφοδοτηθεί από τις αξίες της κλασικής αρχαιότητας, αναδεικνύοντας έτσι την ιστορική αποστολή του ελληνισμού και τη συνεισφορά του στο σύγχρονο δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό (Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη 2010, 455).

Διαφαινόταν έτσι η χροιά του εθνικισμού που χαρακτήριζε τις θέσεις τους, καθώς υπερτόνιζαν τις αρετές της φυλετικής ιδιοσυγκρασίας των Ελλήνων και την ιδιαιτερότητα του ελληνικού τοπίου. Συνέδεαν το παρελθόν με το παρόν και την

ελληνική παράδοση - αρχαία και λαϊκή- με την ευρωπαϊκή κουλτούρα, εξαιρώντας τον ανθρωποκεντρισμό του ελληνικού και χριστιανικού πνεύματος και τον ανθρωπομορφισμό της αρχαίας και βυζαντινής τέχνης, προσδίδοντας ως εκ τούτου στην ελληνική τέχνη και τον ελληνικό πολιτισμό γραμμική συνέχεια μέσα στους αιώνες (Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη 2010, 456, 466, 468).

Αξίες εμπνεόμενες από την αρχαία ελληνική τέχνη και φιλοσοφία, όπως η αρμονία, το μέτρο και η έλλογη νοηματική αλληλουχία ήταν για αυτή την ομάδα των διανοουμένων απαραίτητες για να επιτευχθεί η αισθητική συγκίνηση του θεατή και το «αντικειμενικά ωραίο» δεν μπορούσε παρά να αποτελεί αντικείμενο καθολικού θαυμασμού. Την έννοια μάλιστα του μέτρου τη θεωρούσαν εγγενές στοιχείο του ελληνικού περιβάλλοντος και της ελληνικής φύσης όπου *«όλα είναι στα μέτρα του ανθρώπου»*, όπως παρατηρούσε ο Κωνσταντίνος Τσάτσος, αποδίδοντας στο ελληνικό τοπίο μεταφυσική σημασία, ενώ ο Μαρίνος Καλλιγάς γοητευόταν *«από την ελληνική γραμμή και τη διαύγεια του φωτός»* (Αγγελής 2010, 83, 86-89, Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη 2010, 474).

Η απόσταση που κρατούσε η μοντέρνα τέχνη απέναντι σε αυτές τις αξίες και η απόρριψη της ιδεαλιστικής θεμελίωσης του αντικειμενικά ωραίου έκαναν τους ελληνοκεντρικούς τεχνοκριτικούς να αποστρέφονται τα ρεύματα του μοντερνισμού, τα οποία για εκείνους χαρακτηρίζονταν ως *«θελημένες, ενσυνείδητες, λογικά οργανωμένες ανατροπές του λόγου και του μέτρου (...) σε μια εποχή κρίσης του ευρωπαϊκού πολιτισμού»* και αποτελούσαν *«ροπή προς το μηδενισμό»* (Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη 2010, 456, Τσούπρου 2010, 280). Αποδοκίμαζαν, λοιπόν, τα ρεύματα του μοντερνισμού, αν και προϊόντα του ευρωπαϊκού πολιτισμού, τον οποίον αποδέχονταν και θεωρούσαν πως η Ελλάδα μπορούσε να συνεισφέρει στην πνευματική αναγέννηση της Ευρώπης. Πίστευαν στην έννοια της Ευρώπης και πάντα έβλεπαν την Ελλάδα ως αναπόσπαστο μέρος της, αλλά ήταν αδιανόητο για αυτούς να αποδεχθούν αυτές τις εκφράσεις της τέχνης και κυρίως την αφαίρεση που διέλυε τις μορφές και καταργούσε τη μέχρι τότε παγιωμένη έννοια του ανθρωπομορφισμού. Η θεώρησή τους απέναντι στην ευρωπαϊκή τέχνη δεν ήταν σε ευθεία σχέση με τις πολιτικές τους θέσεις.

Παράλληλα, όμως, με τη στάση τους ήθελαν να πετύχουν και την αναχαίτιση της αύξουσας ιδεολογικής επιρροής των αριστερών στον καλλιτεχνικό χώρο. Άρχισαν ελαφρώς να διαφοροποιούνται κατά τη δεκαετία του 1960, όταν πια η επίκληση της παράδοσης δεν αποτελούσε πειστικό επιχείρημα και οι κυρίαρχες πολιτικές δυνάμεις

ασκούσαν πολιτικές πιέσεις ενσωμάτωσης της Ελλάδας στο δυτικοευρωπαϊκό κόσμο (Ματθιόπουλος 2000, 375). Με αφορμή την έκθεση του Κοσμά Ξενάκη, ο Μαρίνος Καλλιγάς διατύπωσε θετική κριτική, εκφράζοντας βέβαια παράλληλα την ελπίδα του να διατηρηθεί ο ελληνικός χαρακτήρας της τέχνης. Σχετική αποδοχή φαίνεται να εκδήλωσαν και απέναντι στους Κώστα Τσόκλη, Χρίστο Καρά, Δημήτρη Κοντό, τον καιρό που εισήγαγαν στο έργο τους στοιχεία της νέας παραστατικότητας, καθώς έφεραν υπόμνηση της πραγματικότητας. Για τις περιπτώσεις, όμως, που γινόταν χρήση εξωζωγραφικών μέσων εξέφρασαν νέες αντιρρήσεις, προκαλώντας τότε ένα νέο κύκλο διαμάχης απέναντι στις μετα-αφηρημένες έννοιες.

Η Αριστερά αν και εξέταζε το θέμα από διαφορετική σκοπιά, κατέληγε στην ίδια διατύπωση, απορρίπτοντας την αφαίρεση. Μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ο Στάλιν ανέθεσε στον Ζντάνωφ να χαράξει για το σοβιετικό καθεστώς ένα πολιτιστικό πρόγραμμα που θα επικαιροποιούσε την απόσταση από τη Δύση, η οποία είχε μικρύνει στη διάρκεια του πολέμου λόγω των συμμαχιών. Ως εκ τούτου αποδοκιμάστηκε ο δυτικός «κοσμοπολιτισμός» και «φορμαλισμός» και ανακηρύχθηκε ως επίσημο κρατικό και κομματικό δόγμα ο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός», δηλώνοντας πως ο ρόλος της τέχνης ήταν να υπηρετεί άμεσα την πολιτική (Ραυτόπουλος 2006, 33). Επελέγη μια τέχνη ρεαλιστική η οποία θα ήταν ευανάγνωστη στο προλεταριάτο και το περιεχόμενο θα υπερτερούσε της μορφής, προκειμένου να εξυπηρετεί τον προπαγανδιστικό και διδακτικό της χαρακτήρα. Παράλληλα δόθηκε έμφαση στην ιδέα πως η τέχνη θα έπρεπε να είναι «πατριωτική υπόθεση». Προκειμένου να διαμορφωθεί μια τέτοια τέχνη ήταν αναγκαία η άντληση στοιχείων από την εθνική παράδοση, της οποίας φορέας θωρήθηκε ο λαός. Γενικώς προτιμήθηκε από τους θεωρητικούς του σοβιετικού καθεστώτος να αξιοποιηθεί η λέξη «εθνική», παρά «ταξική», καθώς η πρώτη είχε ομογενοποιητικό χαρακτήρα, έναντι της δεύτερης που είχε εξ ορισμού διαιρετικό (Ματθιόπουλος 2000, 381).

Στην Ελλάδα τα καθοδηγητικά κλιμάκια τόσο του ΚΚΕ όσο και της ΕΔΑ ήταν προσηλωμένα στην αισθητική που εκπορευόταν από τη Μόσχα. Έτσι υποστήριζαν μια τέχνη παραστατική με εθνικό και κοινωνικό περιεχόμενο, συνδεδεμένη με τη λαϊκή ζωγραφική. Όλο αυτό το σχήμα αποτέλεσε ουσιαστικά ένα ισχυρό επιχείρημα υπέρ της ελληνικότητας, που ενσωμάτωνε ούτως ή άλλως τα θέματα της ιθαγένειας και της λαϊκότητας. Κατά ένα παράδοξο τρόπο οι αριστεροί μπορούσαν να συνδιαλαγούν με τους φιλελεύθερους πάνω στο θέμα της «ελληνικότητας» και να εντοπίσουν κοινά σημεία. Ωστόσο, δεν πρέπει να

παραβλεφθεί το γεγονός πως στη δεκαετία του 1950 ο Ψυχρός Πόλεμος ήταν στο απόγειό του και οι έλληνες αριστεροί ζούσαν υπό το καθεστώς απειλής (Ματθιόπουλος 2008, 21). Ως εκ τούτου το αίτημα για μια τέχνη εθνική με κοινωνικό περιεχόμενο μπορούσαν να το εντάξουν στην πολιτική αντίστασης και πάλης για εθνική ανεξαρτησία, ενάντια στη φιλελεύθερη και δυτικόφιλη πολιτική της ένταξης στο NATO και να το προτάξουν απέναντι στην αφηρημένη τέχνη που στη συνείδηση πολλών αριστερών διανοουμένων ταυτιζόταν με την επεκτατική πολιτική των ΗΠΑ (Ματθιόπουλος 2000, 380). Παρόμοια άλλωστε είχε αντιμετωπιστεί από την ΕΔΑ και το θέμα της σύνδεσης της Ελλάδας με την ΕΟΚ, καθώς θεωρήθηκε ενέργεια οικονομικής καθυστάσεως και πρόσδεσης της χώρας στο δυτικό ιμπεριαλισμό (Πεσμαζόγλου 1999, 24).

Η αρνητική στάση που κράτησαν οι αριστεροί τεχνοκριτικοί, ίσχυσε και για έργα ομοϊδεατών τους καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα έγινε στην περίπτωση της έκθεσης του Βλάση Κανιάρη το 1958. Ο Μίλτος Γαρίδης με άρθρο του στην «Αυγή» και πολλοί αριστεροί καλλιτέχνες, όπως ο Ορέστης Κανέλλης και ο Τάσος εναντιώθηκαν στην αφαίρεση του Βλάση Κανιάρη, καθώς τη θεώρησαν προϊόν του δυτικού κόσμου και του διεθνούς ιμπεριαλισμού. Μετά την έκθεση αυτή και με αφορμή ένα άρθρο του Άρη Προβελέγγιου διεξήχθη ανοιχτή συζήτηση σχετικά με την αφαίρεση όπου συμμετείχε και ο Γιώργος Πετρής, όργανο της επίσημης εικαστικής έκφρασης της αριστεράς, ο οποίος αρνούνταν το φορμαλισμό και την αφηρημένη τέχνη. Παρόλο που ο ίδιος δεν υποστήριζε το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, όπως η επίσημη αριστερά, ήταν υπέρμαχος του ανθρωπομορφισμού, συνεπώς δεν μπορούσε να αποδεχτεί μια τέχνη που λειτουργούσε πέρα από τις έννοιες της μορφής και του ανθρώπου. Νωρίτερα στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1950 με αφορμή την έκθεση του Γιάννη Γαϊτή, το 1954, είχε διατυπώσει την άποψη πως η αφαίρεση δεν εκφράζει τίποτα άλλο παρά την παρακμή και την άρνηση.

Κατά τη δεκαετία του 1950 ελάχιστες ήταν οι εξαιρέσεις αριστερών που απόκλιναν από την επίσημη γραμμή του κόμματος, εκφράζοντας την υποστήριξή τους απέναντι σε ρεύματα του μοντερνισμού. Ο Αντώνης Κέδρος που βρισκόταν στο Παρίσι και ενεργούσε μακριά από την κομματική πίεση είχε το περιθώριο αυτό. Παρόμοια και ο Γιάννης Ιμβριώτης, που ανήκε στο χώρο της μαρξιστικής σκέψης, συνέταξε ένα κείμενο όπου αναγνώριζε τη σπουδαιότητα των μοντέρνων ρευμάτων των αρχών του 20^{ου} αιώνα, υπογραμμίζοντας ταυτόχρονα το δικαίωμα των

καλλιτεχνών να εκφράζονται μέσω οποιουδήποτε εικαστικού ιδιώματος – ακόμη και μέσω τη αφαίρεσης.

Ο Γιώργος Πετρήs μόνο προς τα τέλη της δεκαετίας του 1950 άρχισε να συνειδητοποιεί πως έπρεπε να επαναπροσδιορίσει τη θέση του. Η κριτική του κατά την περίοδο 1953-1958 κυριαρχούνταν από ιδεολογικά κριτήρια, ενώ από το 1958 και έπειτα τα μορφολογικά στοιχεία ενός έργου απέκτησαν στη συνείδησή του θέση ισάξια με το περιεχόμενό του. Οι απόψεις του μεταβάλλονταν αφενός λόγω των ιδεολογικών αλλαγών τόσο στο διεθνές κομμουνιστικό κίνημα όσο και στο εσωτερικό της ελληνικής Αριστεράς και αφετέρου λόγω της εμφάνισης πολλών ευρωπαϊών θεωρητικών μαρξιστών που κατέλυναν τη μονοδιάστατη οπτική των σοβιετικών θεωρητικών (Ματθιόπουλος 2008, 20, 31).

Μετά τις πολιτικές κρίσεις σε Πολωνία και Ουγγαρία το 1956, όταν οι Σοβιετικοί κατέστειλαν βίαια τις αντισοσιαλιστικές εξεγέρσεις που είχαν ξεσπάσει, το ζήτημα του ουμανισμού στην τέχνη με τον οποίον σχετιζόταν άμεσα και ο ανθρωπομορφισμός, τέθηκε στο περιθώριο των ιδεολογικών επιλογών από τους σοβιετικούς μαρξιστές και κατ' επέκταση από τα μέλη του ΚΚΕ και της ΕΔΑ στην Ελλάδα. Η ιδεολογική και πολιτική σκλήρυνση που ακολούθησε η ΕΣΣΔ δεν μπορούσε να συμβαδίσει με την έννοια του ουμανισμού, επομένως έπρεπε σταδιακά να αποσιωπηθεί. Η πίστη του Γιώργου Πετρή στον ανθρωπομορφισμό άρχισε να κλονίζεται και σε συνδυασμό με το γεγονός πως όλο και περισσότεροι νέοι έλληνες αριστεροί καλλιτέχνες προσχωρούσαν στην αφαίρεση, ακολουθώντας το παράδειγμα του Pablo Picasso, ενώ οι διακρίσεις και οι βραβεύσεις στο εξωτερικό έρχονταν μόνο από καλλιτέχνες που κινούνταν στο χώρο της αφαίρεσης, ώθησαν τον αριστερό τεχνοκριτικό σε σταδιακή αναθεώρηση των απόψεων του (Ματθιόπουλος 2008, 52, 58, 60).

Το 1962 σε τεύχος της «Επιθεώρησης Τέχνης» δημοσίευσε θετική κριτική για έκθεση του Αλέκου Κοντόπουλου, ενώ για την προηγούμενη έκθεση του 1957, είχε διατυπώσει αρνητικά σχόλια. Μάλιστα, καθώς σε αυτά τα πρώτα χρόνια της νέας δεκαετίας είχε αρχίσει να διαφαίνεται η τάση των καλλιτεχνών να χρησιμοποιούν εξωζωγραφικά μέσα, αφήνοντας πίσω τους την αφαίρεση, ο τεχνοκρίτης είχε επισημάνει και επικροτήσει το γεγονός πως ο Αλέκος Κοντόπουλος παρέμεινε πιστός σε παραδοσιακά ζωγραφικά μέσα. Παρόμοια κριτική άσκησε για το έργο του Αλέκου Κοντόπουλου στις Πανελληνίους του 1963 και του 1965, καθώς ξεχώρισε την ποιότητά του ανάμεσα σε όλα τα αφηρημένα έργα της έκθεσης που τα θεωρούσε

χαμηλής στάθμης. Παράλληλα κατακεραύνωσε το Βλάση Κανιάρη που στο έργο με το οποίο συμμετείχε στην Πανελλήνιο του 1965, είχε χρησιμοποιήσει σύρμα και γύψο, στρεφόμενος και αυτός, όπως και η προηγούμενη ομάδα κριτικών, ενάντια σε εικαστικές επιλογές που δεν αξιοποιούσαν συμβατικά μέσα και τεχνικές.

Στον αντίποδα των δύο προηγούμενων ομάδων βρίσκονταν οι τεχνοκριτικοί που αποδέχονταν τα ρεύματα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού και την αφηρημένη ζωγραφική. Σημαντικοί εκπρόσωποι αυτής της ομάδας είναι ο Τώνης Σπητέρης, ο Χρυσάνθος Χρήστου, η Ελένη Βακαλό, ο Άγγελος Προκοπίου κ.ά. Ειδικά ο τελευταίος αποτέλεσε ίσως τον πιο θερμό υποστηρικτή της αφαίρεσης, ο οποίος την προώθησε συστηματικά μέσα από τα άρθρα του και τις ραδιοφωνικές του εκπομπές ως διευθυντής του Ιδρύματος της Εθνικής Ραδιοφωνίας. Ένα από τα κύρια επιχειρήματα που διατύπωνε ο Άγγελος Προκοπίου υπέρ της αφαίρεσης ανάμεσα σε άλλα ήταν πως υπήρξε έκφραση της ελεύθερης καλλιτεχνικής δημιουργίας και για το λόγο αυτό το ανελεύθερο κομμουνιστικό καθεστώς την αντιμαχόταν σκληρά. Στο πλαίσιο της ιδεολογικής-πολιτιστικής αντιπαράθεσης του Ψυχρού Πολέμου ο Προκοπίου στρατεύθηκε στην πλευρά του «ελεύθερου κόσμου», διαβλέποντας από νωρίς το δυναμικό ρυθμό της οικονομικής, κοινωνικής και πολιτικής διείσδυσης των ΗΠΑ (Ματθιόπουλος 2000, 385-386).

Υπήρξε άλλωστε αναμφισβήτητο γεγονός πως η Ελλάδα κατά τα έτη 1947-1951 δέχθηκε μεγάλη οικονομική βοήθεια από τις ΗΠΑ, η οποία ανάμεσα στα άλλα, σκοπό είχε την ενίσχυση της χώρας σε ενδεχόμενη κομμουνιστική επίθεση και την ενδυνάμωση του δημοκρατικού καθεστώτος έναντι του ολοκληρωτικού κομμουνιστικού καθεστώτος. Ταυτόχρονα οι ΗΠΑ προσπάθησαν να διεισδύσουν και σε πολιτισμικό πεδίο, διοργανώνοντας κατά τη δεκαετία του 1950, πληθώρα διαλέξεων, εκθέσεων, μουσικών συναυλιών, προβολών ταινιών και άλλων πολιτιστικών εκδηλώσεων (Ματθιόπουλος 2005, 73, 77).

Το 1951 ο Προκοπίου έλαβε πρόσκληση για να μεταβεί στις ΗΠΑ ως φιλοξενούμενος της αμερικανικής κυβέρνησης. Την ίδια περίοδο στην Ουάσιγκτον, το Εθνικό Συμβούλιο Ασφαλείας των ΗΠΑ αποφάσιζε να αποδεχτεί την Ελλάδα ως μέλος του NATO, κάτι που μέχρι τότε είχε αρνηθεί συστηματικά παρά τις συνεχείς προσπάθειες της ελληνικής κυβέρνησης και τελικά η πλήρης ένταξη επετεύχθη στις 28 Φεβρουαρίου 1952 (Ματθιόπουλος 2005, 83). Ο τεχνοκριτικός όσο παρέμενε στις ΗΠΑ έγραφε άρθρα που δημοσιεύονταν στην Ελλάδα, μέσα από τα οποία εξυμνούσε

την ελευθερία της τέχνης, αποσιωπώντας όμως άλλα κοινωνικά προβλήματα της συντηρητικής Αμερικής, όπως το ρατσισμό και την τρομοκρατία.

Ο Προκοπίου διατύπωσε μια θεωρία υπέρ της αφαίρεσης προκειμένου να μπορεί να αντικρούσει το επιχείρημα της «ελληνικότητας» των ελληνοκεντρικών αλλά και να ενισχύσει την αντικομμουνιστική προπαγάνδα. Υποστήριξε αφενός πως η αφαίρεση είχε τις ρίζες της στην τέχνη των μυκηναϊκών και γεωμετρικών χρόνων και αφετέρου πως αφού αποτελεί έκφραση της ελευθερίας του ατόμου, μπορεί να αποδώσει τις ανησυχίες του σύγχρονου ανθρώπου στα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου, κατά τα οποία η απειλή ενός πυρηνικού ολοκαυτώματος ήταν πάντα ορατή (Ματθιόπουλος 2000, 387-388). Γενικώς ο Προκοπίου συνέπλευσε σταθερά με την προς τη Δύση προσανατολιζόμενη πορεία της Ελλάδας. Ειδικά στην οκταετία του Κωνσταντίνου Καραμανλή (1955-1963) οι δεσμοί ενισχύθηκαν περισσότερο μέσα από την προσέλκυση ξένων επενδύσεων, τη συνεργασία με τα μέλη της Ατλαντικής Συμμαχίας και την υπογραφή της Συμφωνίας Σύνδεσης Ελλάδας-ΕΟΚ (1961) (Σβολόπουλος 1999, 8).

Μακριά από τη σύνδεση πολιτικής ταυτότητας και τέχνης στάθηκε η Ελένη Βακαλό. Δοκιμογράφος και ποιήτρια με πλούσια γνώση και βαθιά ενημέρωση για τις εξελίξεις της διεθνούς τέχνης «διάβαζε» το καλλιτεχνικό έργο απελευθερωμένη από πολιτικές και ιδεολογικές αγκυλώσεις. Επισήμανε νωρίς την ανάγκη να μελετηθεί η πρόσληψη ή υποδοχή του έργου τέχνης, όταν ακόμη οι συζητήσεις στην Ελλάδα περιστρέφονταν γύρω από τη σχέση της πολιτικής με την τέχνη. Γρήγορα αντιλήφθηκε τη σπουδαιότητα των ρευμάτων του μοντερνισμού για τον ανθρώπινο πολιτισμό και τη σκέψη, καθώς αντιστρατευόταν την έννοια της αντικειμενικής μίμησης και τόνιζε πως θεμελιακό χαρακτηριστικό του μοντέρνου ήταν ο τρόπος με τον οποίο το έργο τέχνης διεγείρει την ευαισθησία του θεατή. Κατ' επέκταση ο θεατής πλησιάζοντας την τέχνη πλούτιζε το συγκινησιακό και νοηματικό του ορίζοντα (Κακαβούλια 2004, 93) και γινόταν ενεργητικός, καταργώντας την παραδοσιακή διάκριση «ενεργητικός πομπός – παθητικός δέκτης» (Κακαβούλια 2004, 15). Ειδικά η αφαίρεση για τη Βακαλό αποτέλεσε κυρίαρχο φορέα του μοντέρνου πνεύματος. Καταργούσε το αντικείμενο, τόνιζε το καθαρό σχήμα και αναθεωρούσε το ρόλο του θεατή, γιατί απαιτούσε πλέον ένα δραστήριο θεατή. Το σώμα, η κίνηση, η όραση συνιστούσαν έννοιες – κλειδιά για τη Βακαλό στην ερμηνευτική προσέγγισή της απέναντι στην αφαίρεση. Στην έκθεση των Κώστα Τσόκλη, Χρίστου Καρά, Δημήτρη Κοντού το 1960 στο Α.Τ.Ι. διέκρινε για πρώτη

φορά τη διάθεση των καλλιτεχνών να αφήσουν πίσω τους την άμορφη τέχνη. Γεγονός που το επεσήμανε και στην Πανελλήνιο της ίδιας χρονιάς για τα έργα των Χρίστου Καραά και Κώστα Τσόκλη. Στην κριτική της για την Πανελλήνιο του 1965 αναγνώρισε την υποχώρηση των ρεαλιστικών τάσεων και την επικράτηση των αφηρημένων, έκανε, όμως πολύ περιορισμένη αναφορά στους καλλιτέχνες που κινούνταν πέρα από την αφαίρεση, καθώς μάλλον δεν ήταν ακόμη ώριμη η κριτική της να επεκταθεί στα νέα αυτά ρεύματα.

Οι έλληνες κριτικοί λοιπόν μέσα από την αρθρογραφία τους στον περιοδικό και ημερήσιο τύπο λόγου και τέχνης προσπαθούσαν να παρέμβουν στην καλλιτεχνική ζωή. Πραγματεύονταν θέματα σχετικά με τη μοντέρνα τέχνη, όπως ο ρόλος και η λειτουργία της στο κοινωνικό σύνολο και απέναντι στο μεμονωμένο θεατή, η μορφή και οι καταβολές της, η αναγκαιότητά της και τα θέματά της μέσα από την προσωπική τους οπτική. Αν και η πολυδιάστατη αυτή θεματολογία ίσως δημιουργούσε την ψευδαίσθηση της αλλαγής, εν πολλοίς οι αντιλήψεις μιας μερίδας διανοούμενων, όπως έχει φανεί, δεν διαφοροποιήθηκαν σημαντικά συγκριτικά με την περίοδο του μεσοπολέμου. Χαρακτηριστική εξαίρεση, όπως έχει ήδη ειπωθεί, αποτέλεσε η Ελένη Βακαλό η οποία προχώρησε σε μια «καθαρή» και αμερόληπτη ανάγνωση του μοντέρνου και της αφαίρεσης βγάζοντάς τη πέρα από μια τοπική και ελληνική προοπτική και εντάσσοντάς τη σε μια διεθνή. Προς μια κατεύθυνση πιο ανοιχτή αναγκάστηκε τελικά να κινηθεί και η αριστερή διανόηση, για να μη βρεθεί ουραγός των νέων εξελίξεων μπροστά στην ορμή της αφαίρεσης. Χαλάρωσε επομένως το αυστηρό πλαίσιο των δεδομένων που μέχρι τότε δεν αποδεχόταν και προσπάθησε να γίνει πιο διαλλακτική στην κριτική της. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ήταν ξεκάθαρο πως αδυνατούσε να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της νέας δεκαετίας.

Είναι βέβαιο πως ποσοτικά η αφηρημένη τέχνη ποτέ δεν ξεπέρασε την παραστατική ζωγραφική με στοιχεία από την ελληνική παράδοση, καθώς η δεύτερη πάντα υπερτερούσε τόσο στις εκθέσεις των γκαλερί όσο και στις Πανελληνίους Εκθέσεις. Είναι επίσης βέβαιο πως ποτέ δεν κατάφερε να πείσει εξ ολοκλήρου την ελληνική διανόηση ούτε να κερδίσει το αγοραστικό κοινό. Ωστόσο, αποτέλεσε φορέα του μοντερνισμού και καθώς κέρδιζε έδαφος εξασθενούσαν οι φιλοακαδημαϊκές τάσεις. Ακόμη και ζωγράφοι που δεν ενέδωσαν στην κατάργηση της εικόνας, μπόρεσαν να επωφεληθούν από το πέρασμα της αφηρημένης τέχνης, που απελευθέρωσε την εικόνα όχι μόνο νοηματικά, αλλά και δομικά, ως προς τους τρόπους και τα μέσα που χρησιμοποιούνται για να δημιουργηθεί ένα έργο. Το χρώμα

αναδείχθηκε σε αυτόνομη ζωγραφική αξία και οι όγκοι και τα σχήματα απλοποιήθηκαν. Οι ζωγράφοι έτσι έμειναν πιστοί στην πραγματικότητα, κρατώντας την αναγνωρισιμότητα της απεικόνισής τους, αλλά προχωρούσαν σε μια αφαιρετική μεταγραφή του θέματος.

Παράλληλα όσοι καλλιτέχνες ασπάστηκαν την αφαίρεση, επιχείρησαν μέσω αυτής να αποδεσμευτούν από την παρατεταμένη ιδεαλιστική αντιμετώπιση της τέχνης μέσα από την οπτική της ελληνικότητας που περιόριζε τις αναζητήσεις της ελληνικής τέχνης, χωρίς να της προσδώσουν, βέβαια, κάποια κοινωνική προοπτική. Μέσα από αυτή, όμως, γεφύρωσαν την επικοινωνία και τη σύνδεση με τις διεθνείς καλλιτεχνικές εξελίξεις, αποδεσμεύτηκαν από τη δυναστική επιρροή συγκεκριμένων θεματογραφικών επιλογών και μορφοπλαστικών κατευθύνσεων, επικέντρωσαν την προσοχή τους στις καθαρές πλαστικές αξίες του έργου τέχνης και ανακάλυψαν νέους δρόμους όρασης και πρόσληψης της πραγματικότητας. Η κατάργηση της εικόνας συνέβαλε στην αποσύνδεση της τέχνης από τη μίμηση, συστηματοποιώντας την άποψη πως η γλώσσα της τέχνης είναι αυτοπαραγόμενη και ως εκ τούτου η εικόνα ή κάθε εκ νέου χρήση εικόνας θεωρείται μέσο και δεν κρίνεται ως αποτέλεσμα (Βακαλό 1985, 11-14). Παράλληλα, λειτούργησε σαν τομή, καθώς ήρθε σε οριστική ρήξη με το παρελθόν της ελληνικής εικαστικής πραγματικότητας, παρόλο που οι περισσότεροι εκπρόσωποί της, μέσα στη δεκαετία του 1960, σύντομα άλλαξαν προσανατολισμό, καθώς οι ελληνικές εκδοχές της αφαίρεσης υπολείπονταν των ευρωπαϊκών προτύπων τους και στράφηκαν προς μια νέα παραστατικότητα, ακολουθώντας τα μηνύματα των καιρών τους και τις αλλαγές του διεθνούς καλλιτεχνικού κλίματος. Βέβαια σε αυτές τις νεοπαραστατικές τάσεις που το θέμα επανερχόταν σε χρήση στη γλώσσα της τέχνης, η σύνδεσή του με τη μίμηση είχε πια χαλαρώσει οριστικά.

Τον Απρίλιο του 1967, και ενώ μέχρι τότε η Ελλάδα προσπαθούσε να πλησιάσει την τροχιά της διεθνούς πρωτοπορίας, ξεκίνησε πάλι μια περίοδος οπισθοδρόμησης για τη χώρα. Οι ατομικές και κοινωνικές ελευθερίες καταργήθηκαν, η βία και η αυθαιρεσία επικράτησαν σε όλες τις εκδηλώσεις της δημόσιας και ιδιωτικής ζωής. Η επιβολή της Δικτατορίας οδήγησε εκ νέου μεγάλο αριθμό ελλήνων καλλιτεχνών στο εξωτερικό για αναζήτηση καλύτερης τύχης, πράγμα που τελικά ωφέλησε και δημιούργησε τη γενιά των καλλιτεχνών που εμφανίστηκαν μετά το 1975. Το έδαφος, όμως, είχε ήδη προετοιμαστεί από την προηγούμενη δεκαετία και οι ελληνοκεντρικές θέσεις είχαν υποχωρήσει. Η υιοθέτηση της αφαίρεσης έχει,

επομένως, σημασία ως ολοκλήρωση μιας μακρόχρονης προπαρασκευαστικής φάσης του εικαστικού μοντερνισμού, αφού όπως έχει ειπωθεί στη συνείδηση των ελλήνων καλλιτεχνών ισοδυναμούσε με την αιχμή της πρωτοπορίας, ενώ λειτούργησε και ως καταλύτης των εξελίξεων που ακολούθησαν, διότι έβγαλε εκτός εποχής τις τοποθετήσεις υπέρ ή κατά της μοντέρνας τέχνης.

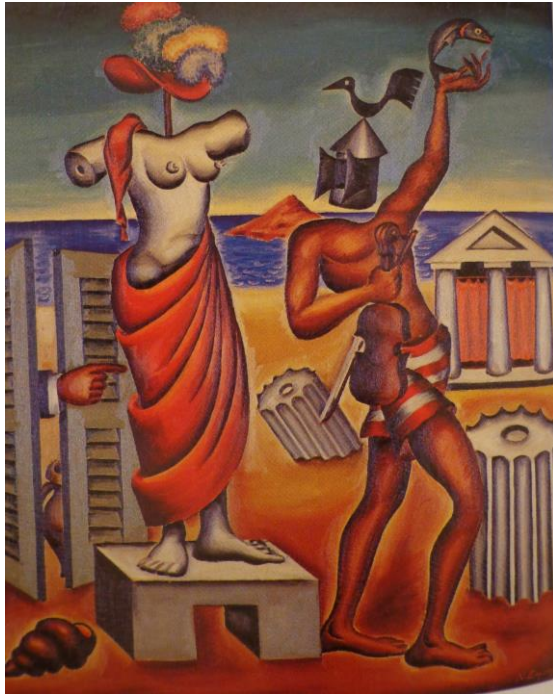
Εικόνες



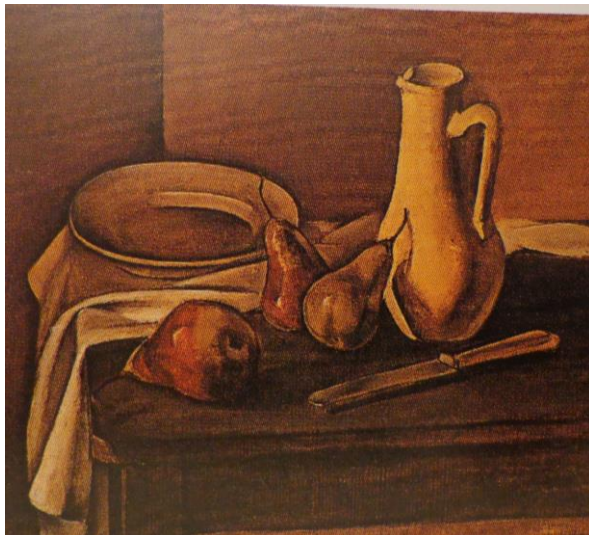
εικ. 1 Μαρσέλ Ντισάν, *Τροχός ποδηλάτου*, 1913 (Πηγή: Παπανικολάου, Μ. (επιμ.) 2007. *Η τέχνη από το 1900: μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*. Αθήνα: Επίκεντρο, 128)



εικ. 2 Γιώργος Μπουζιάνης, *Λίζα Κόττου*, 1947 (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 191)



εικ. 3 Νίκος Εγγονόπουλος, *Δήλος*, 1939 (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 182)



εικ. 4 Ερρίκος Φραντζίσκάκης, *Νεκρή φύση* (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 177)



εικ. 5 Μιχάλης Οικονόμου, *Κόκκινη τέντα*, π. 1927-1928 (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 153)



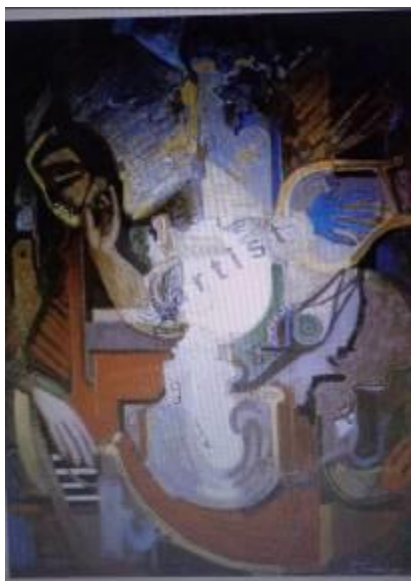
εικ. 6 Θεόφραστος Τριανταφυλλίδης, *Δύο παιδιά στην παραλία*, 1919 (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 152)



εικ. 7 Επαμεινώνδας Θωμόπουλος, *Αρχή φθινοπώρου*, 1929 (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 143)



εικ. 8 Χένρυ Μουρ, *Πλαγιασμένη μορφή*, 1939 (Πηγή: Προκοπίου, Α. 1951. Η θέση του Henry Moore στην τέχνη της εποχής μας. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*. Μάρτιος – Απρίλιος. 129-135, 135).



εικ. 9 Αλέκος Κοντόπουλος, *Νοσταλγία των ήχων*, 1950 (Πηγή: Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=644&tab=artworks>)



εικ. 10 Γιάννης Γαΐτης, *Η επαγρύπνηση*, 1949 (Πηγή: Ματθιόπουλος, Ε. 2009. Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953. Στο: Χατζηιωσήφ, Χ. 2009. *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Ανασυγκρότηση – Εμφύλιος – Παλινόρθωση 1945-1952*. τ. Δ2. Αθήνα: Βιβλιόραμα. 184-237, 231)



εικ. 11 Γιάννης Γαΐτης, *Η Επιβίβαση της Αφροδίτης*, 1952 (Πηγή: Κοσκινά, Κ. & Ζαχαρόπουλος, Ν. Όλοι και μόνοι. Γιάννης Γαΐτης 1923-1984. Αθήνα: Ίδρυμα Φ. Κωστόπουλου, 13)



εικ. 12 Κωνσταντίνος Παρθένης, *Η αποθέωση του Αθανασίου Διάκου*, 1930-1933 (Πηγή: Ματθιόπουλος, Ε. 2009. Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953. Στο: Χατζηιωσήφ, Χ. 2009. *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Ανασυγκρότηση – Εμφύλιος – Παλινόρθωση 1945-1952*. τ. Δ2. Αθήνα: Βιβλιόραμα. 184-237, 222)



εικ. 13 Βίλεμ ντε Κούνινγκ, *Χωρίς τίτλο*, 1948-1949 (Πηγή: Εμμανουήλ, Μ. *Ιστορία της τέχνης από το 1945 σε πέντε ενότητες*. Αθήνα: Καπόν, 37)



εικ. 14 Γιώργος Μπουζιάνης, *Τρεις Μορφές*, 1950-1956 (Πηγή: Κωτίδης, Α. 2011. *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη: Ζωγραφική – Γλυπτική – Αρχιτεκτονική 1940-2010*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 90)



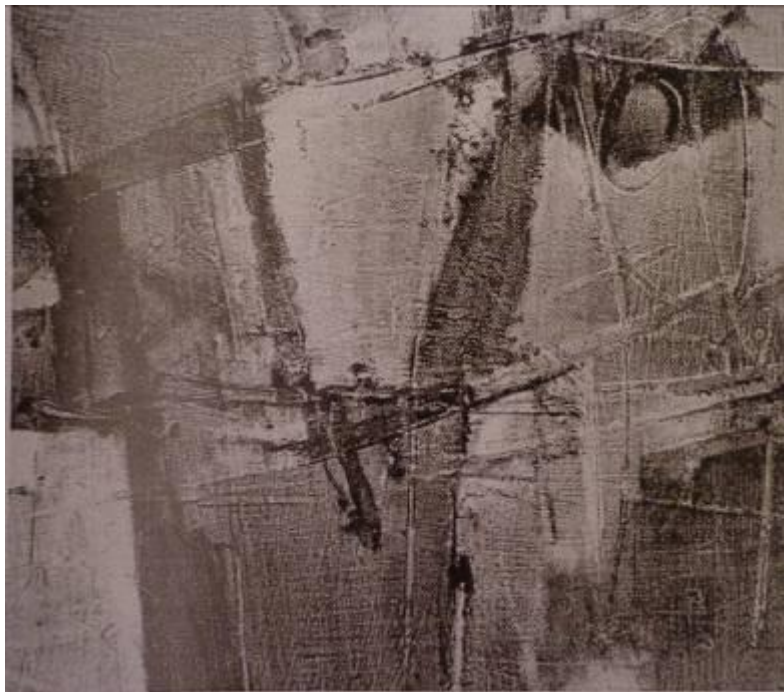
εικ. 15 Κοντόπουλος Αλέκος, *Χωρίς σύνορα*, 1958 (Πηγή: Καφέτση, Α. 1992. *Οι μεταμορφώσεις του μοντέρνου*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου)



εικ. 16 Κανιάρης Βλάσσης, *Η καταστροφή της Μαρσινέλ*, 1957 (Πηγή: Καφέτση, Α. 1992. *Οι μεταμορφώσεις του μοντέρνου*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου)



εικ. 17 Γαϊτής Γιάννης, *Φυλλώματα*, 1959 (Πηγή: Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=1026&tab=artworks>)



εικ. 18 Σπυρόπουλος Γιάννης, *Χρησμός*, 1960 (Πηγή: Παπαϊωάννου, Γ. 2010. *Γιάννης Σπυρόπουλος*. Αθήνα: Ίδρυμα Γιάννη και Ζωής Σπυροπούλου, 215)



εικ. 19 Τσόκλης Κώστας, *Σύνθεση*, 1959 (Πηγή: Cora, Β. 2005. *C. Tsoclis*. Αθήνα: Αδάμ, 38)



εικ. 20 Τσόκλης Κώστας, *Ερείπια της αρχαίας πόλης*, 1960 (Πηγή: Cora, Β. 2005. *C. Tsoclis*. Αθήνα: Αδάμ, 43)



εικ. 21 Χάμιλτον Ρίτσαρντ, *Τι τέλος πάντων κάνει τα σπίτια μας σήμερα τόσο αλλιώτικα, τόσο ελκυστικά;*, 1956 (Πηγή: Χαραλαμπίδης, Α. 1995. *Η τέχνη του εικοστού αιώνα: Η μεταπολεμική περίοδος*, τ. 3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 60)



εικ. 22 Πόλλοκ Τζάκσον, *Ενωδιαστή αχλή*, 1950 (Πηγή: Χαραλαμπίδης, Α. 1995. *Η τέχνη του εικοστού αιώνα: Η μεταπολεμική περίοδος*, τ. 3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 19)



εικ. 23 Αρμάν Φερναντέζ, *Σκουπιδοτενεκές αριθμ. 1*, 1960 (Πηγή: Χαραλαμπίδης, Α. 1995. *Η τέχνη του εικοστού αιώνα: Η μεταπολεμική περίοδος*, τ. 3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 207)



εικ. 24 Νέβελσον Λουίζ, *Την εποχή των βασιλιάδων IV*, 1959-1960 (Πηγή: Χαραλαμπίδης, Α. 1995. *Η τέχνη του εικοστού αιώνα: Η μεταπολεμική περίοδος*, τ. 3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 93)



εικ. 25 Σιγκάλ Τζωρτζ, *Γυναίκα που πλένει τα πόδια της*, 1964-1965 (Πηγή: Χαραλαμπίδης, Α. 1995. *Η τέχνη του εικοστού αιώνα: Η μεταπολεμική περίοδος*, τ. 3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 94)



εικ. 26 Τσόκλης Κώστας, *Διαγραφή*, 1961 (Πηγή: Cora, Β. 2005. *C. Tsoclis*. Αθήνα: Αδάμ, 11)



εικ. 27 Κανιάρης Βλάσσης, *Μπρος – πίσω*, 1962 (Πηγή: Καφέτση, Ά. 1992. *Οι μεταμορφώσεις του μοντέρνου*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου)



εικ. 28 Κοντός Δημήτρης, *Ομογένεση*, 1963 (Πηγή: Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=937&tab=artworks&start=8&limit=8>)



εικ. 29 Γαΐτης Γιάννης, *Σύνθεση*, 1961 (Πηγή: Βακαλό, Ε. 1961. Οι εκθέσεις του μηνός, *Ζυγός*, τ.χ. 70, Σεπτέμβριος, 41)



εικ. 30 Λεφάκης Χρήστος, *No 48*, 1961 (Πηγή: Βακαλό, Ε. 1961. Οι εκθέσεις του μηνός, *Ζυγός*, τ.χ. Οκτώβριος, 71, 37)



εικ. 31 Τσίγκος Θάνος, *Λουλούδια*, 1960-65 (Πηγή: Κωτίδης, Α. 2011. *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη: Ζωγραφική – Γλυπτική – Αρχιτεκτονική 1940-2010*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 190)



εικ. 32 Ζογγολοπούλου Ελένη, *Φωτιά*, 1961 (Πηγή: Κοτζαμάνη, Μ. 1986. *Ελένη Ζογγολοπούλου*. Αθήνα: [χ.ό.])



εικ. 33 Δανιήλ, *Σύνολο μαύρων κουτιών*, 1961-1964 (Πηγή: Τσίκουτα, Λ. 2001. *Danil*. Θεσσαλονίκη: Zina Athanassiadou)



εικ. 34 Κεσσανλής Νίκος, *Χειρονομίες*, 1961 (Πηγή: Ζαχαρόπουλος, Ν. (επιμ.) (χ.χ) *Συλλογή Μπέλτσιου: Οι πρωτοπόροι*. Αθήνα: Futura, 73)



εικ. 35 Οι πρωταγωνιστές της χρονιάς: Βαφειάδης Μιχάλης, Γαΐτης Γιάννης, Μαλτέζος Γιάννης, Μολφέσης, Τούγιας Γεώργιος (Πηγή: Εκ της συντάξεως, 1963. Χρονικό – Εκθέσεις, Ζυγός, τ.χ. 94-95, Σεπτέμβριος – Οκτώβριος. 33)



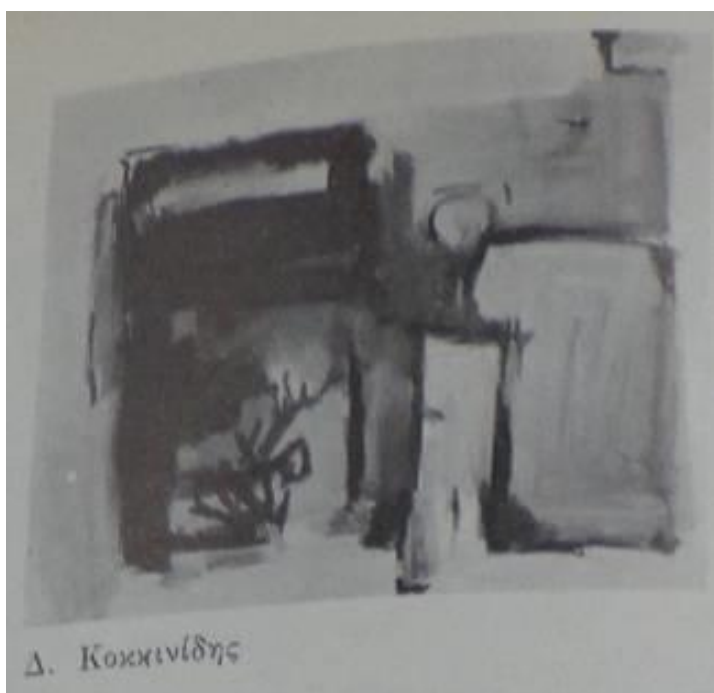
εικ. 36 Γαΐτης Γιάννης, *Μικρόκοσμος Νο1*, 1963 (Πηγή: Κοσκινά, Κ. & Ζαχαρόπουλος, Ν. 2008. *Όλοι και μόνος: Γιάννης Γαΐτης: 1923-1984*. Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης)



εικ. 37 Κανιάρης Βλάσσης, *Χωρίς τίτλο*, 1962 (Πηγή: Πηγή: Ζαχαρόπουλος, Ν. (επιμ.) (χ.χ) *Συλλογή Μπέλτσιου: Οι πρωτοπόροι*. Αθήνα: Futura, 59)



εικ. 38 Κάνιστρα Μάχη, 1964 (Πηγή: Εκ της συντάξεως, 1964. Χρονικό – Εκθέσεις, Ζυγός, τ.χ. 98, Ιανουάριος)



εικ. 39 Κοκκινίδης Δημοσθένης, 1964 (Πηγή: Εκ της συντάξεως, 1964. Χρονικό – Εκθέσεις, Ζυγός, τ.χ. 98, Ιανουάριος)



εικ. 40 Καράς Χρίστος, *Έξοδος*, 1964 (Πηγή: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 236)



εικ. 41 Δανιήλ, Κανιάρης, Κεσσανλής, *Τρεις προτάσεις για μια Νέα Ελληνική Γλυπτική*, 1964 (Κωτίδης, Α. 2011. *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη: Ζωγραφική – Γλυπτική – Αρχιτεκτονική 1940-2010*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 267)



εικ. 42 Παύλος, *Affiches massicotees*, 1964 (Πηγή: Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης: <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=1329&tab=artworks>)



εικ. 43 Τσόκλης Κώστας, *Ημερολόγιο*, 1965 (Πηγή: Cora, B. 2005. C. Tsoclis. Αθήνα: Αδάμ, 63)



εικ. 46 Κοντόπουλος Αλέκος, 1963 (Πηγή: Βακαλό, Ε. 1963. Η Ζ' Πανελλήνιος: Διαπιστώσεις και προτάσεις, Ζυγός, τ.χ. 60, Μάιος, 37)



εικ. 47 Κανιάρης Βλάχης, *Από τη μια στιγμή στην άλλη*, 1963 (Πηγή: Βακαλό, Ε. 1963. Η Ζ' Πανελλήνιος: Διαπιστώσεις και προτάσεις, Ζυγός, τ.χ. 60, Μάιος, 38)



εικ. 48 Καράς Χρίστος, *Ίδε οι άνθρωποι*, 1965 (Πηγή: Χρήστου, Χρύσανθος. 1965. Όγδοη Πανελλήνιος: Μια έκθεση που δικαίωσε και εδικαιώθη, *Ζυγός*, τ.χ. 65, Μάιος, 24)



εικ. 49 Σαχίνης Νίκος, *Εσωτερικός κόσμος*, 1965 (Πηγή: Χρήστου, Χρύσανθος. 1965. Όγδοη Πανελλήνιος: Μια έκθεση που δικαίωσε και εδικαιώθη, *Ζυγός*, τ.χ. 65, Μάιος, 33)

Βιβλιογραφία

- Αγγελής, Δ. 2010. «Αισθητικές αντιλήψεις του Κωνσταντίνου Τσάτσου», στο: Μορφακίδης, Μ. Παπαδοπούλου, Π. Αγγελής Δ. 2010. *Κωνσταντίνος Τσάτσος, Φιλόσοφος, Συγγραφέας, Πολιτικός*. Γρανάδα-Αθήνα: Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών – Εταιρεία Φίλων Κ. Και Ι. Τσάτσου. 81-96.
- Αδαμοπούλου, Α. 2000. *Ελληνική Μεταπολεμική Τέχνη, Εικαστικές παρεμβάσεις στο χώρο*. Θεσσαλονίκη: University Press.
- Αδαμοπούλου, Α. 2008. «Τέχνη και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1960», στο: Δασκαλοθανάσης, Ν. (επιμ.) 2008. *Β' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης. Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*. Αθήνα: Νεφέλη, 233-248.
- Αλιβιζάτος, Ν. 1983. *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση (1922-1974), όψεις της ελληνικής εμπειρίας*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Αμπατζοπούλου, Φ. 2001. *...δεν άνθησαν ματαίως*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Ανώνυμος, 1957. «Η φετεινή Πανελλήνιος», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ε' (29), Μάιος, 448.
- Ανώνυμος, 1959. «Ελληνες ζωγράφοι εξωτερικού ίδρυσαν ομάδα», *Τα Νέα*, 29 Δεκεμβρίου, 2.
- Βακαλό, Ε. 1951. «Επίσκεψη στα ατελιέ. Ορέστης Κανέλλης», *Τα Νέα*, 29 Σεπτεμβρίου, 1-2.
- Βακαλό, Ε. 1952α. «Πανελλήνιος Έκθεση», στο: Δανιηλοπούλου, Ο. (επιμ.) 1996. *Κριτική εικαστικών τεχνών, 1950-1974 - Ελένη Βακαλό*, τομ.1. Αθήνα: Κέδρος, 291-293.
- Βακαλό, Ε. 1952β. «Η σημερινή πορεία της τέχνης», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 307-309.
- Βακαλό, Ε. 1952γ. «Ζωγραφική: Μια ανάλυση των έργων», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 293-296.
- Βακαλό, Ε. 1952δ. «Μερικά συμπεράσματα», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 309-311.
- Βακαλό, Ε. 1954. «Η έκθεση του Γιάννη Γαϊτή», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 66-67.

- Βακαλό, Ε. 1955. «Έκθεση Απέργη – Κυριάκη», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 79-81.
- Βακαλό, Ε. 1957α. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 26, Δεκέμβριος, 20-21.
- Βακαλό, Ε. 1957β. «Η έκθεση Αλ. Κοντόπουλου», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 94-96.
- Βακαλό, Ε. 1957γ. «Η Ε΄ Πανελλήνιος Έκθεση, Α΄», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 314-317.
- Βακαλό, Ε. 1957δ. «Η Ε΄ Πανελλήνιος Έκθεση, Β΄», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 317-320.
- Βακαλό, Ε. 1957ε. «Η Ε΄ Πανελλήνιος Έκθεση, Γ΄», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 320-323.
- Βακαλό, Ε. 1958α. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 29, Μάρτιος, 20-21.
- Βακαλό, Ε. 1958β. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 30, Απρίλιος, 17-18.
- Βακαλό, Ε. 1958γ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 31, Μάιος-Ιούνιος, 27.
- Βακαλό, Ε. 1958δ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 32, Ιούλιος, 22-23.
- Βακαλό, Ε. 1958ε. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 33, Αύγουστος, 27.
- Βακαλό, Ε. 1958στ. «Έκθεση Βλάση Κανιάρη», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 111-114.
- Βακαλό, Ε. 1958ζ. «Τ. Μάρθας (Ζυγός)», στο: Παπαδοπούλου Σ. & Παπανικολάου Δ. (επιμ.) 1992. *Τάκης Μάρθας 1905-1965*. Δήμος Πατρών: Δημοτική Πινακοθήκη, 34.
- Βακαλό, Ε. 1959α. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 38, Ιανουάριος, 17-18, 45.
- Βακαλό, Ε. 1959β. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 39, Φεβρουάριος, 20, 51.
- Βακαλό, Ε. 1959γ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 42, Μάιος, 26, 45.
- Βακαλό, Ε. 1959δ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 43-44, Ιούνιος-Ιούλιος, 35-38.
- Βακαλό, Ε. 1959ε. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 45, Αύγουστος, 23-24.

- Βακαλό, Ε. 1959στ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 46-47, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, 28.
- Βακαλό, Ε. 1959ζ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 48, Νοέμβριος, 33-34.
- Βακαλό, Ε. 1959η. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, , τ.χ. 49, Δεκέμβριος, 33-34.
- Βακαλό, Ε. 1959θ. «Η έκθεση του Γιάννης Γαΐτη», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 126-128.
- Βακαλό, Ε. 1960α. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 59, Οκτώβριος, 33.
- Βακαλό, Ε. 1960β. «Η άμορφη ζωγραφική», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 149-151.
- Βακαλό, Ε. 1960γ. «Στ' Πανελλήνιος Έκθεση», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 328-330.
- Βακαλό, Ε. 1960δ. «Η Στ' Πανελλήνιος Έκθεση», *Ζυγός*, τ.χ. 60-61, Νοέμβριος-Δεκέμβριος, 5-8.
- Βακαλό, Ε. 1960ε. «Η ζωγραφική στην Πανελλήνιο Α'», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 330-332.
- Βακαλό, Ε. 1960στ. «Η ζωγραφική στην Πανελλήνιο Β'», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 333-335.
- Βακαλό, Ε. 1960ζ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 58, Σεπτέμβριος, 38, 43.
- Βακαλό, Ε. 1961α. «Οι εκθέσεις του διμήνου», *Ζυγός*, τ.χ. 62, Ιανουάριος, 33-34.
- Βακαλό, Ε. 1961β. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 63, Φεβρουάριος, 33-34.
- Βακαλό, Ε. 1961γ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 64, Μάρτιος, 28, 42.
- Βακαλό, Ε. 1961δ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 65, Απρίλιος, 39-40.
- Βακαλό, Ε. 1961ε. «Οι εκθέσεις του διμήνου», *Ζυγός*, τ.χ. 66-67, Μάιος-Ιούνιος, 56, 61.
- Βακαλό, Ε. 1961στ. «Οι εκθέσεις του διμήνου», *Ζυγός*, τ.χ. 68-69, Ιούλιος-Αύγουστος, 43.
- Βακαλό, Ε. 1961ζ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 70, Σεπτέμβριος, 40.
- Βακαλό, Ε. 1961η. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 71, Οκτώβριος, 36, 42.

- Βακαλό, Ε. 1961θ. «Η κριτική και η σύγχρονη τέχνη», *Ζυγός*, τ.χ. 66-67, Μάιος-Ιούνιος, 44-46,54.
- Βακαλό, Ε. 1962α. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 84-85, Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 28.
- Βακαλό, Ε. 1962β. «Η αφαίρεση στη ζωγραφική και η καταγωγή της (1-3). Η αφορημένη τέχνη και η εξέλιξή της (1-3)», στο: Δανιηλοπούλου, Ολ. 1996. *Κριτική εικαστικών τεχνών: 1950-1974*. Αθήνα: Κέδρος. τομ.2, 135-148.
- Βακαλό, Ε. 1963α. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 86, Ιανουάριος, 37.
- Βακαλό, Ε. 1963β. «Κριτική των εκθέσεων», *Ζυγός*, τ.χ. 93, Αύγουστος, 23-24.
- Βακαλό, Ε. 1963γ. «Κριτική: Νέοι Έλληνες Καλλιτέχνες», *Τα Νέα*, 2 Αυγούστου, 2.
- Βακαλό, Ε. 1963δ. «Κριτική: Έκθεση των “Κέντρων”», *Τα Νέα*, 20 Σεπτεμβρίου, 2.
- Βακαλό, Ε. 1963ε. «Εικαστικές τέχνες: τέσσερις νέοι ζωγράφοι», *Τα Νέα*, 9 Αυγούστου, 2.
- Βακαλό, Ε. 1963στ. «Ζ΄ Πανελλήνιος Έκθεση», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 339-341.
- Βακαλό, Ε. 1963ζ. «Η Ζ΄ Πανελλήνιος: Διαπιστώσεις και προτάσεις», *Ζυγός*, τ.χ. 90, Μάιος, 36, 54.
- Βακαλό, Ε. 1964α. «Ο σύγχρονος ρομαντισμός», *Τα Νέα*, 5 Ιουνίου, 2.
- Βακαλό, Ε. 1964β. «Εκθέσεις ζωγραφικής», *Τα Νέα*, 13 Νοεμβρίου, 2.
- Βακαλό, Ε. 1965. «Η΄ Πανελλήνιος έκθεση», στο: Δανιηλοπούλου 1996, 344-347.
- Βακαλό, Ε. 1981. *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Αφαίρεση*, τομ.1. Αθήνα: Κέδρος.
- Βακαλό, Ε. 1983. *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Ο μύθος της ελληνικότητας*, τομ. 3. Αθήνα: Κέδρος.
- Βακαλό, Ε. 1985. *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Μετά την αφαίρεση*, τομ. 4. Αθήνα: Κέδρος.
- Βαλαωρίτης, Ν. 1997. *Μοντερνισμός, πρωτοπορία και Πάλι*. Αθήνα: εκδόσεις Καστανιώτη.

- Βασιλείου, Σπ. 1964. «Pop – Art – L’ Hourloupe – Σορολόπ! Τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική», στο: Καφέτση, Α. (επιμ.) 1999. *Βλάσης Κανιάρης. Αναδρομική*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 324.
- Βάσσης, Δ. 2008. «Η προβληματική μεταγραφή και χρήση του όρου avant – garde στην Ελλάδα», στο: Δασκαλοθανάσης 2008, 109 – 136.
- Βεργόπουλος, Κ. 1978. *Εθνισμός και οικονομική ανάπτυξη: Η Ελλάδα στο μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Εξάντας.
- Cora, B. 2005. *C. Tsoclis*. Αθήνα: Αδάμ Εκδοτική.
- Γαρίδης, Μ. 1958. «Στην αίθουσα του Ζυγού η έκθεση του Βλάση Κανιάρη», στο: Στεφανίδης, Μ. 1989. *Βλάσης Κανιάρης 1956-1959, Αναφορά – Επαναφορά*. Αθήνα: Galerie Titanium, 35-36.
- Γεωργιάδης, Α. 1956. «Υπάρχουν κοινά σημεία επαφής της μοντέρνας τέχνης με το ιδεώδες της ελληνικής τέχνης», *Ζυγός*, τ.χ. 5, Μάρτιος, 10-11.
- Γεωργιάδου – Κούντουρα, Ε. 1995. «Ο συμβολισμός και άλλες τάσεις στην ελληνική ζωγραφική (1880-1930)», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, τ.χ. 57, 17-28.
- Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, Α. 2010. «Εθνικοί χαρακτήρες και ιστορική αποστολή του ελληνισμού στο έργο του Κ. Τσάτσου», στο: Μορφακίδης, Μ. Παπαδοπούλου, Π. Αγγελής Δ. 2010. *Κωνσταντίνος Τσάτσος, Φιλόσοφος, Συγγραφέας, Πολιτικός*. Γρανάδα-Αθήνα: Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών – Εταιρεία Φίλων Κ. Και Ι. Τσάτσου. 455-476.
- Γουλάκη – Βουτυρά, Α. 1990. *Νίκος Σαχίνης*. Θεσσαλονίκη: Δημοτική Πινακοθήκη.
- Δάβος, Γ. Β. 1997. *Danil*. Θεσσαλονίκη: Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης «Θεσσαλονίκη 1997».
- Δανιήλ, 1964. «Απάντηση ενός (εκπατρισμένου) στο άρθρο του ωργισμένου γέροντα: ό,τι αφορά τις τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική», στο: Καφέτση, Α. (επιμ.) 1992. *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, 354-355.
- Δανιήλ, 1973. *Η ζωγραφική πράξη και τέχνη*. Αθήνα: Αίθουσα Τέχνης Δεσμός.

- Δασκαλοθανάσης, Ν. (επιμ.) 2004. *Διδάσκοντας την Τέχνη: Η Ιστορία της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών μέσα από το έργο των δασκάλων της 1840-1974*. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. (επιμ.) 2006. *Από τη μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη: μια κριτική ανθολογία*. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.
- Δασκαλοθανάσης, Ν. 2015. *Restitutions: 14 κείμενα ιστορίας της τέχνης*. Αθήνα: Futura.
- Δεληβοριάς, Α. 2003. *Μαρίνος Καλλιγάς: Τεχνοκριτικά 1937-1982*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη - Εκδόσεις Άγρα.
- Δημακοπούλου, Τ. 2009. «Οι γκαλερί δεν είναι εμπορικές», *Το Βήμα*, 13 Σεπτεμβρίου.
- Διαμαντόπουλος, Θ. 1997. *Η ελληνική πολιτική ζωή: εικοστός αιώνας*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Διαμαντόπουλος, Θ. 1999. «Η Ένωση Κέντρου», στο: Τραΐου, Ε. 1999. «Η Ελλάδα στον 20^ο αιώνα: 1960-1965», *Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 5 Δεκεμβρίου, 14-17.
- Δρίβας, Α. 1938. «Πανελλήνιος Έκθεσις», *Η Καθημερινή*, 4 Απριλίου, 3.
- Εκ της συντάξεως, 1963α. «Χρονικό», *Ζυγός*, τ.χ. 87-88, Φεβρουάριος – Μάρτιος, 35-36.
- Εκ της συντάξεως, 1963β. «Χρονικό», *Ζυγός*, τ.χ. 89, Απρίλιος, 39-42.
- Εκ της συντάξεως, 1963γ. «Χρονικό», *Ζυγός*, τ.χ. 90, Μάιος, 49-52.
- Εκ της συντάξεως, 1963δ. «Χρονικό», *Ζυγός*, τ.χ. 91-92, Ιούνιος – Ιούλιος, 38-41.
- Εκ της συντάξεως, 1963ε. «Χρονικό», *Ζυγός*, τ.χ. 93, Αύγουστος, 19-21.
- Εκ της συντάξεως, 1963στ. «Χρονικό», *Ζυγός*, τ.χ. 94-95, Σεπτέμβριος – Οκτώβριος, 33-34.
- Εκ της συντάξεως, 1963ζ. «Χρονικό», *Ζυγός*, τ.χ. 96-97, Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 30-34.
- Εκ της συντάξεως, 1964α. «Χρονικό», *Ζυγός*, τ.χ. 98, Ιανουάριος, 38-40.
- Εκ της συντάξεως, 1964β. «Χρονικό», *Ζυγός*, τ.χ. 99-100, Φεβρουάριος – Μάρτιος, 47.
- Εκ της συντάξεως, 1964γ. «Χρονικό», *Ζυγός*, τ.χ. 101-102, Απρίλιος – Μάιος, 39.

- Εκ της συντάξεως, 1964δ. «Χρονικό», *Ζυγός*, τ.χ. 103-104, Οκτώβριος, 89-90.
- Ευαγγελίδης, Δ. 1948. «Η Πανελλήνια καλλιτεχνική Έκθεση», *Νέα Εστία*, τ.χ. 514, Δεκέμβριος, 1507-1510.
- Ευαγγελίδης, Δ. 1949. «Εστίες Τέχνης», *Τα Νέα*, 24 Σεπτεμβρίου, 1.
- Ζαχαρόπουλος, Ντ. χ.χ. *Συλλογή Μπέλτσιου: Οι πρωτοπόροι: Μια άποψη της τέχνης στην Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Futura.
- Ζίας, Ν. 1965. «Ανασκόπηση των προηγούμενων εκθέσεων», *Ζυγός*, τ.χ. IV-65, Μάιος, 36-42, 81-82.
- Ιμβριώτης, Γ. 1958. «Η αφηρημένη τέχνη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ζ' (37-38), Ιανουάριος-Φεβρουάριος, 8-17.
- Ιωαννίδης, Κ. 2003. «Εικαστικές Τέχνες και ελληνικότητα: διαβάζοντας την «ιδιωτική» γλώσσα της Αφαίρεσης», *Τνδικτος*, 17 (Μάιος), 181-187.
- Ιωαννίδης, Κ. 2008. *Λάζαρος Λαμέρας: αφηγήσεις του μοντερνισμού στην Ελλάδα*. Τήνος: Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού.
- Ιωαννίδης, Κ. 2009. «Τι θέλουμε άραγε από τις εικόνες; Η εγχώρια τεχνοκριτική μπροστά στην Αφαίρεση», στο: Ιωαννίδου, Μ. (επιμ.) 2009. *Η τέχνη του 20ού αιώνα: ιστορία, θεωρία, εμπειρία - Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης 2-4/11/2007: στη μνήμη του Γιώργου Σίμου Πετρή*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, 231-238.
- Κ. 1949. «Η Πανελλήνια Έκθεση του Ζαπείου», *Η Καθημερινή*, 12 Ιανουαρίου, 2.
- Καγιαλής, Τ. 2003. «Λογοτεχνία και πνευματική ζωή», στο: Χατζηιωσήφ, Χ. (επιμ.) 2003. *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τομ. Β2. Αθήνα: Βιβλιόραμα. 295-365
- Καζάκος, Π. 2000α. «Η ελληνική οικονομία, 1949-1967: ανασυγκρότηση και ανάπτυξη», στο: Μπαγιάς, Α. (επιμ.) 2000. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους - Σύγχρονος Ελληνισμός από το 1941 έως το τέλος του αιώνα*, τομ. ΙΣΤ'. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 227-233.
- Καζάκος, Π. 2000β. *Ανάμεσα σε κράτος και αγορά: οικονομία και οικονομική πολιτική στη μεταπολεμική Ελλάδα (1944-2000)*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κακαβούλια, Μ. 2004. *Μορφές και λέξεις στο έργο της Ελένης Βακαλό*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

- Καλαφάτης, Θ. 1999. «Αναπτυξιακή στόχευση», στο: Τραΐου 1999, 26-27.
- Καλλιγάς, Μ. 1940. «Γ' Πανελλήνιος Έκθεσις», *Ελεύθερον Βήμα*, 22 Απριλίου, 1-2.
- Καλλιγάς, Μ. 1945. «Έκθεση Γαΐτη», στο: Δεληβοριάς, Α. 2003. *Μαρίνος Καλλιγάς: Τεχνοκριτικά 1937-1982*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη - Εκδόσεις Άγρα, 91-92.
- Καλλιγάς, Μ. 1948. «Περιμένοντας την Πανελλήνιο», στο: Δεληβοριάς 2003, 144-148.
- Καλλιγάς, Μ. 1950. «Οι άλλοι εκθέτες του Αρμού», *Το Βήμα*, 1 Ιανουαρίου, 3.
- Καλλιγάς, Μ. 1951α. «Ο κόσμος της τέχνης: Εκθέσεις», *Το Βήμα*, 26 Μαΐου, 1-2.
- Καλλιγάς, Μ. 1951β. «Εμείς και οι ξένοι», *Το Βήμα*, 3 Νοεμβρίου, 1-2.
- Καλλιγάς, Μ. 1952α. «Η προσφορά των νέων καλλιτεχνών», στο: Δεληβοριάς 2003, 236-241.
- Καλλιγάς, Μ. 1952β. «Η Δ' Πανελλήνιος Έκθεσις: Οι καρποί των ωρίμων», στο: Δεληβοριάς 2003, 241-245.
- Καλλιγάς, Μ. 1953. «Η έκθεση του “Αρμού”», *Το Βήμα*, 11 Ιανουαρίου, 3.
- Καλλιγάς, Μ. 1960α. «Κοσμάς Ξενάκης: Ένας γεννημένος ζωγράφος στον “Αρμό”», στο: Δεληβοριάς 2003, 337-338.
- Καλλιγάς, Μ. 1960β. «Τρεις νέοι με ταλέντο», *Το Βήμα*, 17 Νοεμβρίου, 2.
- Καλλιγάς, Μ. 1960γ. «Η Πανελλήνιος Έκθεσις. Ο άλλοτε χρήσιμος αυτός θεσμός έχει πλέον λόγον υπάρξεως;», στο: Δεληβοριάς 2003, 339-342.
- Καλλιγάς, Μ. 1961α. «Ιστορική και θεωρητική καταγωγή της αφηρημένης τέχνης», *Ζυγός*, τ.χ. 66-67, Μάιος-Ιούνιος, 10-18.
- Καλλιγάς, Μ. 1961β. «Έχασαν οι καλλιτέχνες μας την ελληνική τους έκφραση; Μάλλον βρίσκονται σε περίοδο προετοιμασίας και δισταγμών», στο: Δεληβοριάς 2003, 403-407.
- Καλλιγάς, Μ. 1961γ. «Με την ευκαιρία της έκθεσης του Γιάννη Γαΐτη: Το τυχαίο στην τέχνη», στο: Δεληβοριάς 2003, 396-398.
- Καλλιγάς, Μ. 1961δ. «Ένα Έλληνας ζωγράφος από το Παρίσι – Εννέα νεαρές καλλιτέχνιδες σε κοινή έκθεση – Μεταθανάτια έκθεση ενός πρόωρα εκλιπόντος ζωγράφου – Οι τρόφιμοι του “Ελεύθερου Σπουδαστηρίου” -

- Βουρλούμης, Μηταράκης, Πολυχρονιάδη και άλλοι», στο: Δεληβοριάς 2003, 387-393.
- Καλλιγάς, Μ. 1963α. «Πέντε σημαντικές εκθέσεις», στο: Δεληβοριάς 2003, 471-474.
 - Καλλιγάς, Μ. 1963β. «Δύο εκθέσεις», στο: Δεληβοριάς 2003, 518-520.
 - Καλλιγάς, Μ. 1963γ. «Νέοι προσανατολισμοί», στο: Δεληβοριάς 2003, 502-507.
 - Καλλιγάς, Μ. 1963δ. «Περισσότερη εκλεκτικότητα και καλύτερη ταξινόμηση», στο: Δεληβοριάς 2003, 491-494.
 - Κανέλλης, Ο. 1958. «Ο Ορέστης Κανέλλης για την καλλιτεχνική δημιουργία», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ζ' (42), Ιούνιος, 394-397.
 - Κανιάρης, Βλ. 1992. *Υπόμνημα προς την Ακαδημία Αθηνών*. Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης:
<http://www.emst.gr/GR/documentation/ARTISTARCHIVES/otherpages/archivesartist.aspx?ID=lezdrfuot&page=2046>. Τελευταία επίσκεψη: 16/5/2015.
 - Κατράκη, Β. 1956. «Υπάρχουν κοινά σημεία επαφής της μοντέρνας τέχνης με το ιδεώδες της ελληνικής τέχνης», *Ζυγός*, τ.χ. 7, Μάιος, 10.
 - Κατσανάκη, Μ. 2006. «Ελληνες ζωγράφοι στο Παρίσι», στο: Λαμπράκη – Πλάκα, Μ. (επιμ.) 2006. *Παρίσι-Αθήνα: 1863-1940*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου
 - Καφέτση, Α. 1992. *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου: η ελληνική εμπειρία*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου.
 - Καφέτση, Α. 1999. «Βλάσης Κανιάρης, μια εικονοκλαστική μαρτυρία», στο: Καφέτση 1999, 23-32.
 - Κέδρος, Α. 1958. «Η Αφηρημένη Τέχνη και η κριτική», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Η' (46-48), Οκτώβριος-Δεκέμβριος, 58-61.
 - Κιλεσοπούλου, Κ. & Σαχίνη, Α. 1990. *Τάκης Μάρθας: 1905-1965*. Θεσσαλονίκη: Δημοτική Πινακοθήκη.
 - Κοκκινίδης, Δ. 1992. «Η μοντέρνα τέχνη και η Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας», στο: Καφέτση 1992, 413-416
 - Κοκκινίδης, Δ. 1996. «Πριν και μετά: το παράδειγμα και η σύγκριση στις εικαστικές τέχνες», στο: Καλογιάννη, Θ. (επιμ.) 1996. *Μοντερνισμός: Η ώρα*

της αποτίμησης. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.

- Κοντόπουλος, Α. 1949. «Οι «Ακραίοι», *Ο Αιώνας μας*, Νοέμβριος 1949, 349-350.
- Κοντόπουλος, Α. 1960. «Γιατί ο Mondrian καταργεί το αντικείμενο;», *Ζυγός*, τ.χ. 51-52, Φεβρουάριος-Μάρτιος, 37, 44.
- Κοσκινά, Κ. (επιμ.) 2002. *Τσόκλης – Αναδρομική*. Αθήνα: Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.
- Κοτζαμάνη, Μ. 1965. «Έλληνες καλλιτέχνες στο εξωτερικό. Η συμμετοχή τους στην Η' Πανελλήνιο», *Ζυγός*, τ.χ. IV-65, Μάιος, 69-70.
- Κοτζαμάνη, Μ. 2007-2008. *Δημήτρης Κοντός: 1931-1996, Αναδρομική*. Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης.
- Κούρια, Α. 2014-2015. «Συλλέκτες και νεοελληνική τέχνη στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα», *Ιστορία της Τέχνης*, 3 (Χειμώνας), 69-91.
- Κουφού, Α. 1997. «Αισθητική και κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*: Θεωρητικές αφετηρίες και αντιπαραθέσεις», στο: Στεφανοπούλου, Μ. 1997. *Επιθεώρηση Τέχνης: Μια κρίσιμη δωδεκαετία, Επιστημονικό Συμπόσιο 29&30 Μαρτίου 1996*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 89-114.
- Κυριαζή, Ν. 1992. *Τάκης Μάρθας: Αναδρομική*. Πάτρα: Δήμος Πατρέων – Δημοτική Πινακοθήκη.
- Κυριαζή, Ν. 1996. *Γιάννης Γαϊτης 1945-1967*. Αθήνα: Πινακοθήκη Δήμου Αθηνών.
- Κωτίδης, Α. 1992. «Η ελληνική εκδοχή του μοντερνισμού στο μεσοπόλεμο», στο: Καφέτση 1992, 386 – 393.
- Κωτίδης, Α. 1993. *Μοντερνισμός και παράδοση στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου*. Θεσσαλονίκη: University Press.
- Κωτίδης, Α. 2000. «Η έξαρση της υποκειμενικότητας στην ελληνική ζωγραφική», στο: Καϊάφα, Ου. (επιμ.). 2002. *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 401– 411.

- Κωτίδης, Α. 2011. *Μοντερνισμός και “Παράδοση” στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη: Ζωγραφική – Γλυπτική – Αρχιτεκτονική 1940-2010*, τομ. Β. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. 2000α. «Τέχνη και ιδεολογία στη νεότερη Ελλάδα», στο: Μεντζαφού – Πολύζου Ο. (επιμ.) 2000. *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια: τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου. 23-45.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. 2000β. « Ζωγραφική», στο: Μεντζαφού – Πολύζου 2000, 46-261.
- Λοϊζίδης, Ν. 1992. *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Μαραντζίδης, Ν. 2010. *Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας, 1946-1949*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Ματθιόπουλος, Ε. 1992. «Η ελληνική συμμετοχή στην Μπιεννάλε της Βενετίας και οι κυβερνητικές παρεμβάσεις στην τέχνη τη δεκαετία του τριάντα», στο: Καφέτση 1992, 404-412.
- Ματθιόπουλος, Ε. 1996. *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας, 1934-1940*. Διδακτορική διατριβή (δκτλ), τομ. Α. Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας – Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης
- Ματθιόπουλος, Ε. 1999. «Από τον “Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών” στους “Νέους Έλληνες Ρεαλιστές”: Καλλιτεχνικές ομάδες και οργανώσεις στην Ελλάδα (1882 – 1974)», στο: Λαμπράκη – Πλάκα Μ. 1999. *Εθνική Πινακοθήκη, 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής ζωγραφικής από τις συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη, 155-175.
- Ματθιόπουλος, Ε. 2000. «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», στο: Καϊάφα 2002, 363-400.
- Ματθιόπουλος, Ε. 2003. «Εικαστικές τέχνες», στο: Χατζηιωσήφ 2003, 401-459.
- Ματθιόπουλος, Ε. 2008α. «Η πρόσληψη της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα (1945-1960) στο πεδίο της κριτικής τέχνης», στο: Δασκαλοθανάσης, Ν.

- (επιμ.) 2008. *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την αναγέννηση έως τις μέρες μας*. Αθήνα: Νεφέλη, 67-108.
- Ματθιόπουλος, Ε. 2008β. *Γιώργος Πετρής - Επιθεώρηση Τέχνης: Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*. Αθήνα – Ηράκλειο: ΑΙCΑ Ελλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
 - Ματθιόπουλος, Ε. 2008γ. «Η θεωρία της “Ελληνικότητας” του Μαρίνου Καλλιγά», *Ιστορικά*, 25 (49), 331-356.
 - Ματθιόπουλος, Ε. 2009. «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», στο: Χατζηιωσήφ Χρ. (επιμ.) 2009. *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Ανασυγκρότηση – Εμφύλιος – Παλινόρθωση 1945-1952*, τομ. Δ2. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 183-237.
 - Μαυρομάτης, Ε. 1982. *Χρίστος Καράς*. Αθήνα: [χ.ό.].
 - Μαυρομάτης, Εμμ. 1988. *Grecia – Biennale di Venezia: Nikos Kessanlis*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού – Διεύθυνση Καλών Τεχνών.
 - Μοσχονάς, Σπ. 2010. *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α΄μισό του 20^{ου} αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*. Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή. Φιλοσοφική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.
 - Μπαρούτας, Κ. 1990. *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Σμίλη.
 - Μπαρούτας Κ. 2006. *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη*. Αθήνα: Οίστρος.
 - Μπίστικα, Ε. 1999. «Η Ελλάδα στον καθρέφτη της δεκαετίας του '60», στο: Τραΐου 1999, 28-29.
 - Νικολακόπουλος, Η. 2001. *Η καχεκτική δημοκρατία: κόμματα και εκλογές, 1946-1967*. Αθήνα: Πατάκης.
 - Νικολακόπουλος, Η. 2010. «Διολισθαίνοντας προς τον εμφύλιο, Απρίλιος-Αύγουστος 1946», στο: Νικολακόπουλος, Η. και Παπαθανασίου, Ι. (επιμ.) 2010. *Ο εμφύλιος πόλεμος, 1946-1949*. Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, 43-50.
 - Νικορέτζος, Δ. 2006. *Αγαπητέ μου Teriade. Ανέκδοτα γράμματα του Ο. Ελύτη στον Ε. Teriade*. Λέσβος: Εκδόσεις Εντός.

- Ξύδης, Αλ. 1961. «Σύγχρονη τέχνη και ελληνική», *Ζυγός*, τ.χ. 66-67, Μάιος-Ιούνιος, 31-33,54.
- Ξύδης, Αλ. 1965. «Η αφηρημένη τέχνη στην Ελλάδα», *Ζυγός*, τ.χ. VI-65, Ιούλιος, 66-69, 80.
- Ξύδης, Αλ. 1972. «Ελληνική τέχνη 1945-1970: Μια κριτική ανασκόπηση», *Θέματα χώρου και τεχνών*, 3.
- Ξύδης, Α. 1976. *Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης: Διαμόρφωση – Ελέλιξη*. Αθήνα: Ολκός.
- Πανταζόπουλος, Α. 2010. «Ελληνοκεντρικός αντι-ολοκληρωτισμός», στο: Μορφακίδης, Παπαδοπούλου, Αγγελής 2010, 449-454.
- Παπά, Σ. 1999. «Βλάσης Κανιάρης. Δηλώνοντας το χώρο», στο: Καφέτση 1999, 77-82.
- Παπαδάκης, Ν. 1980. *Γιάννης Γαϊτής: Ένας επαναστάτης δημιουργός*. Αθήνα: Πολύπλανο.
- Παπαδοπούλου, Μ. 2007. *Γιάννης Γαϊτής: ένας ανατρεπτικός οραματιστής*. Χανιά: Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων.
- Παπαϊωάννου, Γ. 2010. *Γιάννης Σπυρόπουλος*. Αθήνα: Ίδρυμα Γιάννη & Ζωής Σπυροπούλου.
- Παπανδρέου, Γ. (χ.χ.). *Ο λόγος της Απελευθέρωσης του πρωθυπουργού της Ελλάδος: 18 Οκτωβρίου 1944*, Γεωργίου Παπανδρέου. Αθήνα.
- Παπανικολάου, Μ. 2006. *Η ελληνική τέχνη του 20^{ου} αιώνα: Ζωγραφική – Γλυπτική*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Παπανούτσος, Ε. 1948. «Η ελληνική τέχνη», *Το Βήμα*, 9 Δεκεμβρίου, 1-2.
- Παπανούτσος, Ε. 1952. «Πανελλήνιος Δ'», *Το Βήμα*, 8 Μαΐου, 1-2.
- Παπαντωνίου, Ζ. «Β' Πανελλήνιος Έκθεσις», *Ελεύθερον Βήμα*, 7 Μαΐου, 2.
- Πεσμαζόγλου, Β. 1999. «Ελλάδα – ΕΟΚ: Τα πρώτα βήματα», στο: Τραϊού 1999, 24-25.
- Πετρής, Γ. 1954. «Η αφηρημένη τέχνη. Η έκθεση του κ. Γαϊτή στην αίθουσα “Κεντρικόν”», *Η Αυγή*, 18 Φεβρουαρίου, 2.
- Πετρής, Γ. 1957. «Εικαστικές Τέχνες. Η Ε' Πανελλήνια Έκθεση», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ε' (30) , Ιούνιος, 538-541.
- Πετρής, Γ. 1958α. «Από τις τελευταίες εκθέσεις: Πεντζίκης, Κανιάρης» *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ζ' (42), Ιούνιος. 429-431.

- Πετρής, Γ. 1958β. Ο χαρακτήρας Α. Τάσσος μιλάει για την αφηρημένη τέχνη. *Επιθεώρηση Τέχνης*, Η' (43), Ιούλιος, 34-37.
- Πετρής, Γ. 1958γ. «Οι εικαστικές τέχνες: Έκθεση αφηρημένης ζωγραφικής», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Η' (43), Ιούλιος, 77-79.
- Πετρής, Γ. 1958δ. «Η Αφηρημένη Τέχνη και εμείς», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Η' (45), Σεπτέμβριος, 223-226.
- Πετρής, Γ. 1960. «Η Στ' Πανελλήνια Έκθεση», *Επιθεώρηση Τέχνης*, ΙΒ' (69-72), Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος, 152-157.
- Πετρής, Γ. 1962. «Η κριτική των εκθέσεων», *Επιθεώρηση Τέχνης*, ΙΕ' (89), Μάιος, 634-636.
- Πετρής, Γ. 1963. «Η Ζ' Πανελλήνια στο Ζάππειο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, ΙΖ' (101), Μάιος, 508-511.
- Πετρής, Γ. 1964. «Άλλες εκθέσεις», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Κ' (119-120), Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 612-614.
- Πετρής, Γ. 1965α. «Μια ομαδική έκθεση», *Επιθεώρηση Τέχνης*, ΚΒ' (128), Σεπτέμβριος, 218-223.
- Πετρής, Γ. 1965β. «Η Η' Πανελλήνια έκθεση: σταθμός και αφετηρία», *Επιθεώρηση Τέχνης*, ΚΑ' (124-125), Απρίλιος – Μάιος, 403-413.
- Πλακωτάρης, Κ. 1947. «Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο», *Νέοι Καλλιτέχνες*, Ιούνιος, 14.
- Προβελέγγιος, Α. 1958α. «Ελεύθερο το δρόμο για την καλλιτεχνική δημιουργία», στο: Καφέτση 1999, 304-307.
- Προβελέγγιος, Α. 1958β. «Γύρω από την αφηρημένη Τέχνη». *Επιθεώρηση Τέχνης*, Η' (44), Αύγουστος, 143-144.
- Προκοπίου, Α. 1951. «Η θέση του Henry Moore στην τέχνη της εποχής μας», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Ε' (4), Μάρτιος – Απρίλιος, 129-135.
- Προκοπίου, Α. 1952. «Η πανελλήνιος έκθεση», *Η Καθημερινή*, 6 Μαΐου, 3.
- Προκοπίου, Α. 1954. «Από τον κατάλογο της έκθεσης στην Αίθουσα Στρατηγοπούλου», στο: Παπαδάκης, Ν. 1980. *Γιάννης Γαΐτης: Ένας επαναστάτης δημιουργός*. Αθήνα: Πολύπλανο, 44.
- Προκοπίου, Α. 1958. «Έκθεσις Βλάση Κάνιαρη», στο: Στεφανίδης 1989, 33-35.

- Ραυτόπουλος, Δ. 1965. «Ελληνική τέχνη 1965. Γύρω από την Η' Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση», *Αυγή*, 25 Απριλίου.
- Ραυτόπουλος, Δ. 2006. *Αναθεώρηση Τέχνης. Η Επιθεώρηση Τέχνης και οι άνθρωποί της*. Αθήνα: Σοκόλη.
- Σαρακατσιάνου, Β. 2008. «Αφηρημένη τέχνη και ελληνικότητα», στο: *Δασκαλοθανάσης 2008*, 219 – 232.
- Σαχίνη, Α. & Κίλεσοπούλου, Κ. 1990. *Τάκης Μάρθας: 1905-1965*. Θεσσαλονίκη: Δημοτική Πινακοθήκη.
- Σβολόπουλος, Κ. 1999. «Η οκταετία 1955-1963», στο: *Τραΐου 1999*, 8-10.
- Σβολόπουλος, Κ. 2002. *Η ελληνική εξωτερική πολιτική, 1945-1981*. Αθήνα: Εστία.
- Σβολόπουλος, Κ. 2011. *Καραμανλής, 1907-1998: μια πολιτική βιογραφία*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Σεραφίνι, Τζ. 1988. *Γιάννης Γαΐτης*. Αθήνα: Μέδουσα.
- Σινόπουλος, Τ. 1963. «Βιβλιοκρισία», *Ζυγός*, τ.χ. 87-88, Φεβρουάριος – Μάρτιος, 32-34.
- Σκαλτσά, Μ. 1989. *Αίθουσες Τέχνης στην Ελλάδα: Αθήνα – Θεσσαλονίκη 1920-1988*. Αθήνα: Άποψη.
- Σκαλτσά, Μ. 1994. «Γιάννης Σπυρόπουλος: Η α-τυπική όψη μιας τυπικής περίπτωσης», στο: *Δανιηλοπούλου, Ο. (επιμ.) 1994. Γιάννης Σπυρόπουλος (1912-1990): Αναδρομική έκθεση*. Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 21-32.
- Σπητέρης, Τ. 1955. «Δύο εκθέσεις της Γιάννας Περσάκη και του Σωκράτη Ρωνά», *Ελευθερία*, 11 Νοεμβρίου, 2.
- Σπητέρης, Τ. 1956α. «Ο απολογισμός της περιόδου των εκθέσεων», *Ζυγός*, τ.χ. 9, Ιούλιος, 14.
- Σπητέρης, Τ. 1956β. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 4, Φεβρουάριος, 6.
- Σπητέρης, Τ. 1956γ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 13, Νοέμβριος, 15.
- Σπητέρης, Τ. 1957α. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 24, Οκτώβριος, 12.
- Σπητέρης, Τ. 1957β. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 17, Μάρτιος, 18-19.
- Σπητέρης, Τ. 1957γ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 25, Νοέμβριος, 15-16.

- Σπητέρης, Τ. 1957δ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 16, Φεβρουάριος, 19.
- Σπητέρης, Τ. 1957ε. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 18, Απρίλιος, 14-15.
- Σπητέρης, Τ. 1957στ. «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός*, τ.χ. 21, Ιούλιος, 19.
- Σπητέρης, Τ. 1957ζ. «Η καλλιτεχνική κίνησις: Έργα ζωγραφικής στην Πανελλήνιο Καλλιτεχνική Έκθεση», *Ελευθερία*, 8 Ιουνίου, 2.
- Σπητέρης, Τ. 1957η. «Η Πανελλήνιος Έκθεση. Οικονομικός Απολογισμός», *Ελευθερία*, 2 Αυγούστου, 2.
- Σπητέρης, Τ. 1957θ. «Η Ε΄ Πανελλήνιος Έκθεση στις αίθουσες του Ζαπείου Μεγάρου», *Ελευθερία*, 24 Μαΐου, 2.
- Σπητέρης, Τ. 1957ι. «Έργα ζωγραφικής στην Ε΄ Πανελλήνιο Καλλιτεχνική Έκθεση», *Ελευθερία*, 31 Μαΐου, 2.
- Σπητέρης, Τ. 1957κ. «Η πέμπτη Πανελλήνιος», *Ζυγός*, τ.χ. 19-20, Μάιος – Ιούνιος, 4.
- Σπητέρης, Τ. 1958. «Ζωγράφοι και χαρακτες», *Ελευθερία*, 24 Ιανουαρίου, 2.
- Σπητέρης, Τ. 1960α. «Η ελληνική συμμετοχή στη Μπιεννάλε 1960», *Ελευθερία*, 7 Αυγούστου, 4.
- Σπητέρης, Τ. 1960β. «Μερικές σκέψεις πάνω στην αφηρημένη τέχνη: Με αφορμή το έργο των ζωγράφων Κανιάρη, Κοντού και Τσόκλη», *Ζυγός*, τ.χ. 59, Οκτώβριος, 17-18, 41.
- Σπητέρης, Τ. 1962. «Η παρισινή έκθεση 46 Ελλήνων καλλιτεχνών», *Ελευθερία*, 13 Ιανουαρίου, 2.
- Σπητέρης, Τ. 1976. «Αλέκος Κοντόπουλος». *Έλληνες ζωγράφοι*, τομ. 2. Αθήνα: Μέλισσα, 452-463.
- Σπητέρης, Τ. 1979α. *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης, 1660-1967*, τομ. Β. Αθήνα: Πάπυρος.
- Σπητέρης, Τ. 1979β. *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης, 1660-1967*, τομ. Γ. Αθήνα: Πάπυρος.
- Στεφανίδης, Μ. 1989. *Βλάσης Κανιάρης 1956-1959, Αναφορά – Επαναφορά*. Αθήνα: Galerie Titanium.
- Στεφανίδης, Γ. 1999. *Από τον εμφύλιο στον ψυχρό πόλεμο: η Ελλάδα και ο συμμαχικός παράγοντας (1949-52)*. Αθήνα: Προσκήνιο.

- Στρούζα, Ε. 1989. *Γιάννης Σπυρόπουλος*. Αθήνα: Έκδοση Οργανισμού Εργατικής Εστίας.
- Σχινά, Α. 1997. *Νίκος Κεσσανλής: οι τρισδιάστατες αναμορφώσεις*. Άνδρος: Ίδρυμα Π. Και Μ. Κυδωνιέως.
- Σχολιαστής. 1947. «Χρονικό της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής εδώ κι αλλού», *Ελευθερία*, 17 Μαΐου, 2.
- Τζάννες – Ξηρουχάκη, Α. 1975, *Οι Έλληνες Ζωγράφοι, 20^{ος} αιώνας*, τόμ. 2. Αθήνα: Μέλισσα, 370-407.
- Τζιόβας, Δ. 2011. *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα: Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία..* Αθήνα: Πόλις.
- Τζώνος, Π. 2007. *Σημειώσεις φιλότεχνες για τη σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Παπασωτηρίου.
- Τσούπρου, Σ. 2010. «Η πνευματική μορφή του Κωνσταντίνου Τσάτσου», στο: Μορφακίδης, Παπαδοπούλου, Αγγελής 2010, 267-286.
- Τριβιζάς, Σ. 1996. *Το σουρεαλιστικό σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Τσαρούχης, Γ. 1956. *Ζυγός*, τ.χ. 3, Ιανουάριος, 22.
- Τσάτσος, Κ. χ.χ. *Ελληνική πορεία: Πολιτικά Δοκίμια*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Τσίκουτα, Α. 1995. «Διεργασίες, επιδράσεις, αφομοιώσεις προσωπική γραμμή. Γένεση ενός έργου: η περίπτωση του Γιάννη Σπυρόπουλου», στο: Στεφανίδης, Μ., Τσίκουτα, Α. & Δανιηλοπούλου, Ο. (επιμ.) 1995. *Ο κλασικός της αφαίρεσης: Γιάννης Σπυρόπουλος 1912-1990*. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη & Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου – Ίδρυμα Γιάννη και Ζωής Σπυροπούλου, 25-30.
- Τσίκουτα, Α. 1999. *Αλέκος Κοντόπουλος*. Αθήνα: Δημοτική Βιβλιοθήκη Αγ. Παρασκευής. Μουσείο Αλέκου Κοντόπουλου.
- Φερεντίνου, Ε. 1958α. «Το καινούριο λεξικό αφηρημένης ζωγραφικής», *Ζυγός*, τ.χ. 27-28, Ιανουάριος – Φεβρουάριος, 25.
- Φερεντίνου, Ε. 1958β. «Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός», *Ελευθερία*, 22 Ιανουαρίου. 1, 4.
- Φερεντίνου, Ε. 1960α. «Μικρός περίπατος στην 6^η Πανελλήνιο», *Ελευθερία*, 30 Οκτωβρίου, 4, 8.

- Φερεντίνου, Ε. 1960β. «Έλληνες καλλιτέχνες που ζουν στα ξένα», *Ελευθερία*, 4 Δεκεμβρίου, 4.
- Φερεντίνου, Ε. 1961. «Χρίστος Καράς», *Ζυγός*, τ.χ. 62, Ιανουάριος, 28, 42.
- Φερεντίνου, Ε. 1962α. «33 Ευρωπαίοι Καλλιτέχνες», *Νέες Μορφές*, (6), Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 41-42.
- Φερεντίνου, Ε. 1962β. «Η αμερικανική προσφορά στη σύγχρονη ζωγραφική», *Νέες Μορφές*, (1), Ιανουάριος – Φεβρουάριος, 34-38.
- Φερεντίνου, Ε. 1962γ. «Γιώργος και Ελένη Ζογγολοπούλου», *Νέες Μορφές*, (2), Μάρτιος – Απρίλιος, 32-35.
- Φλώρου, Ε. 1999. *Γιάννης Τσαρούχης: Η ζωγραφική και η εποχή του*. Αθήνα: Λιβάνη.
- Φωκάς, Γ. 1965. «Η όγδοη πανελλήνια έκθεση. Ποιοτικά ανώτερη από κάθε προηγούμενη», *Αυγή*, 18 Απριλίου.
- Χ.Γ. 1955. «Εικαστικές τέχνες: Εκθέσεις Κεραμίδα – Ντούμα – Ξένου – Φραγκούδη – Περσάκη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Β' (11), Νοέμβριος, 427-428.
- Χ. Γιάννης [Χαΐνης Γιάννης]. 1957. «Έκθεση Κοντόπουλου – Γκαλερί Ζυγός», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ε' (27), Μάρτιος, 286-287.
- Χαΐνης, Γιάννης. 1962. «Η αφαίρεση και η αναδιάρθρωση στην Τέχνη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, ΙΕ' (85), Ιανουάριος, 52-57.
- Χαΐνης, Γιάννης. 1966. «Το Α' Συνέδριο Ελλήνων Καλλιτεχνών», *Ζυγός*, τ.χ. IV-66, Απρίλιος, 80-81.
- Χαραλαμπίδης, Α. 1995. *Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα: Η μεταπολεμική περίοδος*, том.3. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χατζηβασιλείου, Ε. 2003. *Ο ελληνικός φιλελευθερισμός στο σταυροδρόμι: Η «Σοσιαλίζουσα» Φάση 1934-1944*. Αθήνα: Ι. Σιδέρης.
- Χατζηβασιλείου, Ε. 2010. *Ο ελληνικός φιλελευθερισμός. Το ριζοσπαστικό ρεύμα, 1932-1979*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Χατζηδάκης, Μ. 1948α. «Η Πανελλήνιος Έκθεση: Μια ομαδική καλλιτεχνική εκδήλωση», *Ελευθερία*, 7 Νοεμβρίου, 3-4.
- Χατζηδάκης, Μ. 1948β. «Η ζωγραφική στην Πανελλήνιο Έκθεση», *Ελευθερία*, 14 Νοεμβρίου, 3-4.
- Χατζηδάκης, Μ. 1951. «Ο γλύπτης Μουρ», *Ελευθερία*, 6 Μαρτίου, 1,3.

- Χατζηδάκης, Μ. 1952α. «Ζωγραφικά έργα στην Πανελλήνιο: Πίνακες, Σχολές, Τεχνοτροπίες», *Ελευθερία*, 5 Ιουνίου, 3-4.
- Χατζηδάκης, Μ. 1952β. «Ζωγραφική – Χαρακτική και Διακοσμητική στην Πανελλήνιο Έκθεση», *Ελευθερία*. 13 Ιουνίου, 2.
- Χατζηδάκης, Μ. 1952γ. «Η Πανελλήνιος Έκθεσις Τέχνης. Μερικές παρατηρήσεις στο Ζάππειο», *Ελευθερία*, 22 Μαΐου, 3.
- Χατζηδάκης, Μ. 1953. «Έργα του γλύπτη Γιάννη Παππά: Ο νέος καθηγητής της Σχολής Καλών Τεχνών», *Ελευθερία*, 8 Μαρτίου, 5.
- Χατζηκυριάκος – Γκίκας, Ν. 1956. «Υπάρχουν κοινά σημεία επαφής της μοντέρνας τέχνης με το ιδεώδες της ελληνικής τέχνης», *Ζυγός*, τ.χ. 5, Μάρτιος, 11-12.
- Χατζηιωσήφ, Χ. 2003α. «Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας», στο: Χατζηιωσήφ, Χ. (επιμ.) 2003. *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τομ. Β1. Αθήνα: Βιβλιόραμα. 9-57.
- Χατζηιωσήφ, Χ. 2003β. «Κοινοβούλιο και Δικτατορία», στο: Χατζηιωσήφ, Χ. (επιμ.) 2003. *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τομ. Β2. Αθήνα: Βιβλιόραμα. 37-125
- Χρηστάκης, Λ. 1958. «Η αφηρημένη Τέχνη και οι Αμερικανοί», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Η' (44), Αύγουστος, 144-145.
- Χρήστου, Χ. 1960. «Το Δ' Διεθνές Συνέδριον Αισθητικής», *Ζυγός*, τ.χ. 58, Σεπτέμβριος, 5-8.
- Χρήστου, Χρ. 1962. «Ο προβληματισμός της νεοελληνικής ζωγραφικής», *Ζυγός*, τ.χ. 76, Μάρτιος, 36-37.
- Χρήστου, Χρ. 1963. «Βασικές τάσεις στην Ζ' Πανελλήνιο», *Ζυγός*, Ιούνιος – Ιούλιος, τ.χ. 91-92, 11-17.
- Χρήστου, Χρ. 1965. «Ογδοη Πανελλήνιος. Μια έκθεση που δικαίωσε», *Ζυγός*, τ.χ. IV-65, Μάιος, 9-22, 46.
- Χρήστου, Χρ. 1994. *Stathis Logothetis (1963-1988)*, 29th Dimitria. Θεσσαλονίκη.
- Χρήστου, Χ. 1996. *Αλέκος Κοντόπουλος – Αναδρομική Έκθεση Ζωγραφικής*. Λαμία: Δημοτική Πινακοθήκη “Αλέκος Κοντόπουλος”.

- Χριστοφόγλου, Μ. 2000. «Η πρόκληση του αντικαδημαϊσμού στις εικαστικές τέχνες (1949 – 1967)», στο: Καϊάφα 2002, 87 – 97.
- Χριστοφόγλου, Μ. 2003. «Η μεταπολεμική τέχνη: 1949-1974», στο: Παναγιωτόπουλος, Β. (επιμ.) 2003. *Ιστορία του νέου ελληνισμού: 1777-2000: Νικητές και ηττημένοι*, τομ. 9. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 275-290.