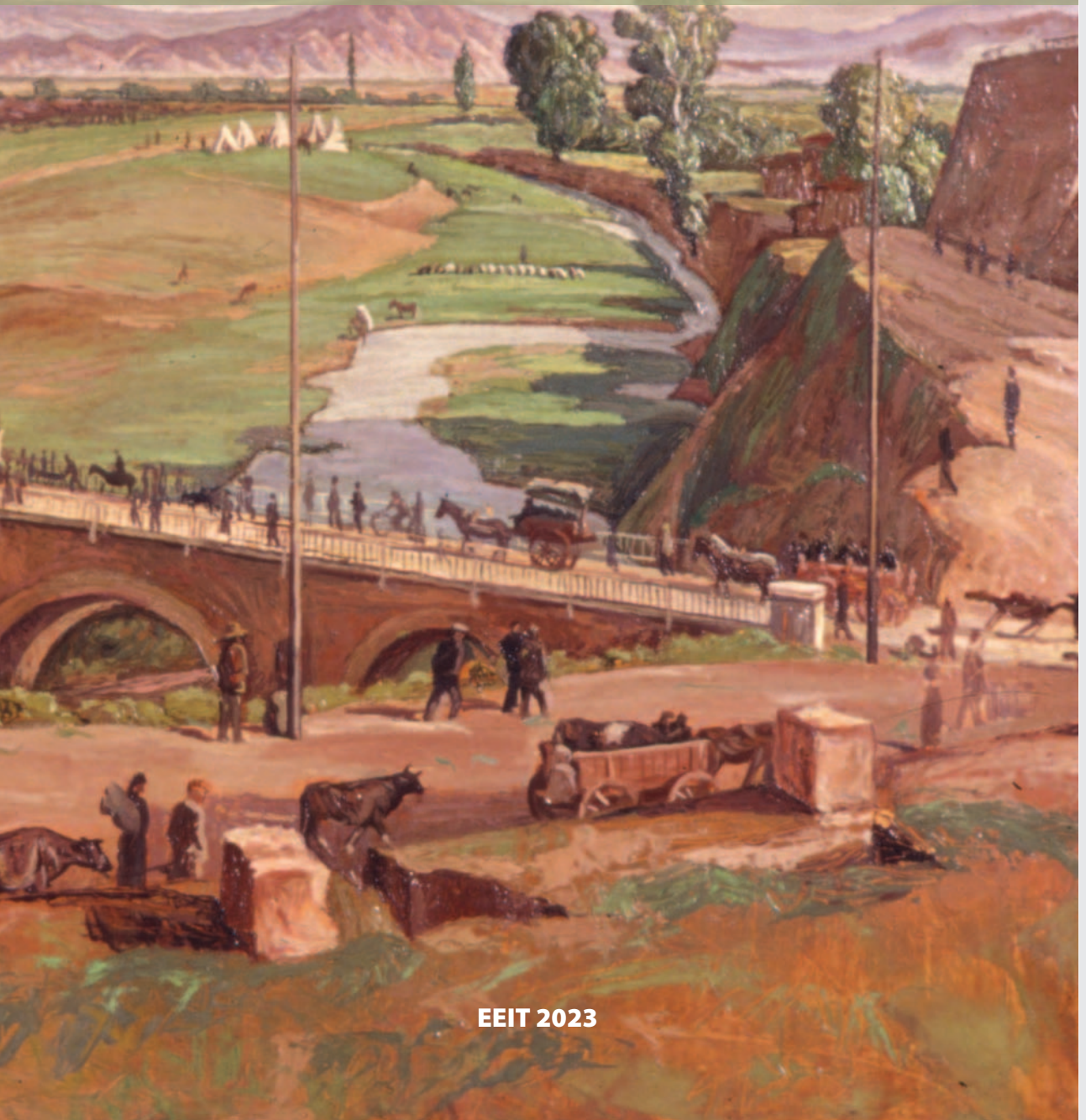


εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1940





εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1940



εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1940

επιμέλεια: Λία Γυιόκα, Αλέξανδρος Τενεκετζής



Πρακτικά της επιστημονικής συνάντησης με θέμα Εικαστικές Τέχνες στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1940 που πραγματοποιήθηκε στις 17 και 18 Σεπτεμβρίου 2021 στο αμφιθέατρο της Δημοτικής Πινακοθήκης Λάρισας - Μουσείου Γ. Ι. Κατσίγρα και διοργανώθηκε από την Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης με τη συνεργασία της Δημοτικής Πινακοθήκης Λάρισας - Μουσείου Γ. Ι. Κατσίγρα. Οργανωτική επιτροπή: Λία Γυιόκα, Γιάννης Μπόλης, Αλέξανδρος Τενεκετζής

Η παρούσα έκδοση πραγματοποιήθηκε χάρη στην επιχορήγηση της ΕΕΙΤ σύμφωνα με την υπ' αριθ. 34784/31.01.2022 απόφαση του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού.



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού

Οι φωτογραφίες του τόμου δημοσιεύονται με αποκλειστική ευθύνη των συγγραφέων, οι οποίοι έχουν δεσμευτεί ρητά και αδιαμφισβήτητα ότι έχουν εξασφαλίσει τις σχετικές άδειες δημοσίευσης και ότι δεν θίγονται πνευματικά δικαιώματα τρίτων.

Επιστημονική επιμέλεια: Λία Γυιόκα, Αλέξανδρος Τενεκετζής

Εκδοτική επιμέλεια: Σπύρος Μοσχονάς

Σελιδοποίηση, σχεδιασμός εξωφύλλου: Άννα Πατρινού

Εικόνα εξωφύλλου: Δημήτρης Γιολλάσης, *Παζαριώτες στη γέφυρα του Πηνιού*, 1945, ελαιογραφία σε καμβά, 65 x 90 εκ., Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα

Εκδόθηκε στα ελληνικά τον Μάρτιο του 2023 από την

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

Αγίων Ασωμάτων 15, 105 53, Θησείο, Αθήνα

www.eeit.org • e-mail: info@eeit.org

Copyright έκδοσης για την ελληνική γλώσσα: ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

Copyright των κειμένων: οι συγγραφείς

Copyright των έργων: οι δημιουργοί

ISBN: 978-618-85298-7-8

Απαγορεύεται η αντιγραφή, φωτοανατύπωση, μετάφραση, διασκευή, αναδημοσίευση και γενικά η αναπαραγωγή του συνόλου ή μέρους του τόμου με οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο (μηχανικό, ηλεκτρονικό ή άλλο) χωρίς τη γραπτή άδεια του εκδότη και των συγγραφέων.





ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Λία Γυιόκα, Αλέξανδρος Τενεκετζής

Εισαγωγή: Απορίες και αιτήματα της μελέτης των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1940

13

α. θεσμοί και λόγοι

Σπύρος Μοσχονάς

Από την ΕΣΕΤ στο ΚΕΕ, από το ΚΕΕ στις ομάδες: η συλλογική δράση των Ελλήνων καλλιτεχνών στη δεκαετία του '40 ως πεδίο διαρκούς σύγκρουσης

33

Ξένια Μαρλίτση

Η εμπλοκή του Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου (ΚΕΕ) στην πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια έκθεση

45

Λευτέρης Σπύρου

Η Έκθεση Ελληνικής Τέχνης στη Στοκχόλμη το 1947

57

Γιάννης Καραδήμας

Ο διορισμός και η θητεία του Γεώργιου Στρατηγού ως διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης

71

Χριστίνα Δημακοπούλου

Σπουδάζοντας την τέχνη χωρίς την ΑΣΚΤ: σπουδαστικός συνδικαλισμός και καλλιτεχνική αντίσταση στα χρόνια της Κατοχής

85

*β. μέσα και πρακτικές***Γιάννης Μπόλης**

Τα χαρακτηριστικά της Αντίστασης 103

Ηρώ Μανδηλαρά – Σπύρος Ποταμιάς

Κοινωνία, πολιτική και τέχνη: η δεκαετία του 1940 στο έργο του Α. Τάσσου 119

Δημήτρης Παυλόπουλος

Σπύρος Βασιλείου: Ιστορημένα χειρόγραφα και ξυλογραφίες 133

Άννα Σπανοπούλου

Θεσσαλοί καλλιτέχνες της δεκαετίας 1940-49 145

Ελένη Μάργαρη

«Το ταξίδι τώρα είναι μακρύ, βασανιστικό κι ατέλειωτο»: η τέχνη του Χρίστου Δαγκλή στην εξορία (1946-1956) 157

Χάρις Κανελλοπούλου

Από την παραστατικότητα προς την αφαίρεση: «Ρωγμές» στην αναπαραστατική γλυπτική κατά τη δεκαετία του 1940 171

Διονυσία Γιακουμή

Η απεικόνιση της γυναίκας στα έργα της Βάσως Κατράκη της δεκαετίας του 1940 185

Σεβαστή Λίτση

Η αποτύπωση της δεκαετίας του 1940 στο έργο του Δημήτρη Κατσικογιάννη 197

*γ. υποδοχή και πρόσληψη***Βάλια Σκούρα**

Η τεχνοκριτική στα περιοδικά γραμμάτων και τεχνών της δεκαετίας του 1940 215

Κωνσταντίνα Ντακόλια

«Όταν το ωραίο πυροτέχνημα μεταβλήθηκε σε τέφρα». Η πρόσληψη της σύγχρονης τέχνης από τους ακαδημαϊκούς καλλιτέχνες στη μεταπολεμική Ελλάδα: η περίπτωση του Παύλου Μαθιόπουλου (1876-1956) 227

**Εύα Παπαδοπούλου**

Φωτογραφίζοντας την καθημερινότητα στη Μακρόνησο τη δεκαετία του 1940:
θεσμικές αφηγήσεις και παραλείψεις της ιστορίας της τέχνης 239

Παναγιώτης Μπίκας

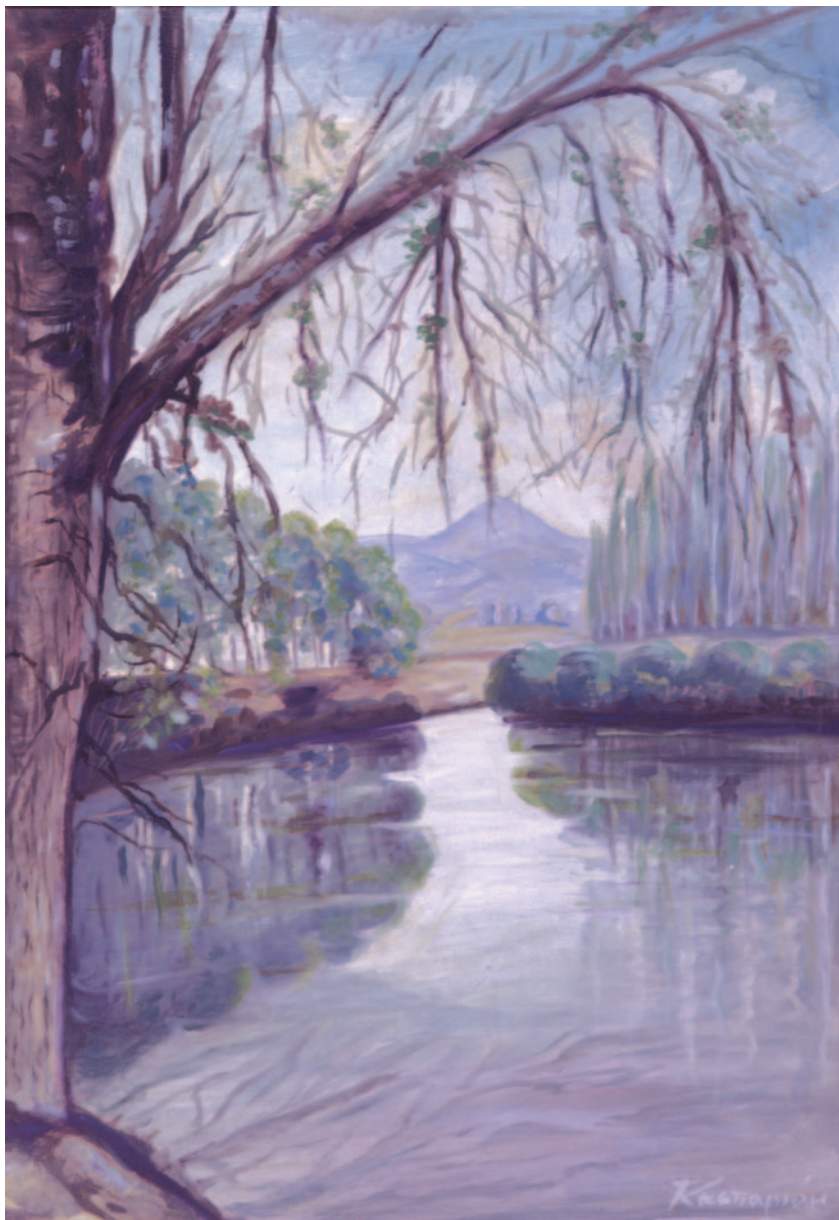
Τα μνημεία για τη δεκαετία του 1940 στη Θεσσαλονίκη:
υφολογικές επιλογές και επιτελεστικές πρακτικές 255

Εύα Μελά

Η έρευνα του ΕΕΤΕ για την τέχνη και τους καλλιτέχνες
στην περίοδο 1940-49: μεθοδολογία και κριτήρια διοργάνωσης
της έκθεσης του «Τέχνη και Αντίσταση 1936-1949» 269

Πρόγραμμα ημερίδας 281

Συντελεστές 285



Γιώργος Κασπαριάν, *Πηνειός*, 1946, ελαιογραφία σε καμβά, 53,5 x 37,5 εκ.,
Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα

Χαιρετισμός Δημάρχου

Η Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα με ιδιαίτερη χαρά συνδιοργάνωσε με την Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης την επιστημονική διημερίδα «Εικαστικές Τέχνες στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1940» που φιλοδοξούσε να χαρτογραφήσει το πεδίο των εικαστικών τεχνών κατά την περίοδο της δεκαετίας του 1940, να αναδείξει αθέατες όψεις τους, καθώς και να επανεξετάσει ζητήματα που στο παρελθόν είχαν προκαλέσει ποικίλες αντιπαραθέσεις. Η απόφαση της Πινακοθήκης να υποστηρίξει τη συγκεκριμένη δράση αποτυπώνει τη δυναμική της, το άνοιγμα της στο ευρύ κοινό και στην επιστημονική κοινότητα, τον κοινωνικό και τον εκπαιδευτικό της ρόλο, την προτεραιότητα που δίδει στην προβολή της ελληνικής τέχνης και των δημιουργών της. Η διημερίδα, για ακόμη μια φορά, επιβεβαίωσε τη σημαίνουσα θέση της Πινακοθήκης στον εικαστικό χάρτη της Ελλάδας, την πανελλήνια εμβέλεια και τη θερμή υποδοχή των δράσεων της.

Στη Συλλογή Γ. Ι. Κατσίγρα υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός έργων φιλοτεχνημένων αυτήν την περίοδο. Η δεκαετία του 1940 σημαίνει Πόλεμος, Κατοχή και Αντίσταση, Απελευθέρωση και Εμφύλιος. Μια ταραγμένη και θυελλώδης εποχή που πυροδότησε καταλυτικές αλλαγές και καταστάσεις σε όλα τα πεδία της κοινωνικής ζωής, ανέδειξε και ενεργοποίησε νέες δυνάμεις, συμπεριφορές και ιδεολογικές κατευθύνσεις. Η διημερίδα διερευνούσε την κρίσιμη δεκαετία του 1940 μέσα από τον κόσμο των εικαστικών τεχνών, τους δρόμους και τους εκφραστικών τρόπους των δημιουργών που έρχονται να καταγράψουν όλες τις πραγματικότητες που εμφανίζονται στο προσκήνιο τα χρόνια αυτά.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης για τη συνεργασία μας, την πρόεδρό της κα. Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, την οργανωτική επιτροπή και όλα τα μέλη της που συμμετείχαν. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω ολόψυχα το Διοικητικό Συμβούλιο, την Καλλιτεχνική Επιτροπή και όλο το προσωπικό της Πινακοθήκης και ιδιαίτερα τις κυρίες Άννυ Ψάρρα, αντιπρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου, και Ιωάννα Δεληγιάννη, αναπληρώτρια προϊσταμένη διοικητικών και

οικονομικών υπηρεσιών, που ανέλαβαν όλη την ευθύνη της διοργάνωσης από την πλευρά της Πινακοθήκης.

Ελπίζω και εύχομαι ότι η συγκεκριμένη διημερίδα και η έκδοση των πρακτικών της να είναι η απαρχή μιας ευρύτερης συνεργασίας με την Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, την οποία καλωσορίσαμε με θέρμη στους χώρους της Πινακοθήκης.

Απόστολος Καλογιάννης

Δήμαρχος Λαρισαίων

Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου

της Δημοτικής Πινακοθήκης Λάρισας – Μουσείου Γ. Ι. Κατσίγρα



Γιώργος Σικελιώτης, *Προδότης*, 1943, λιθογραφία σε χαρτί, 49 x 34 εκ.,
Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατοίγρια

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΔΙΗΜΕΡΙΔΑ



39/45 Γιώργος Σεικελιώτης, Σκοπευτήριο, 1945 50, 27 x 40, 5 εκ., Δημοτ. Πινακοθήκη Λάρισας, συλλογή Γ. Ι. Κατσιόγρα

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1940

17-18 Σεπτεμβρίου 2021

Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ. Ι. Κατσιόγρα

η διημερίδα θα διεξαχθεί διά ζώσης
και με live streaming σε σύνδεσμο που θα ανακοινωθεί στο: www.eelt.org

**ΕΕ
ΙΤ** ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΕΛΛΗΝΩΝ
ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ
ΤΕΧΝΗΣ
Association of Greek Art Historians





Χαιρετισμός

Η συνάντησή μας τούτη στη Λάρισα είναι πολύ σημαντική για την Εταιρεία μας, επειδή σηματοδοτεί την επανεκκίνηση των εκδηλώσεων της Εταιρείας με ζωντανή παρουσία των μελών και των φίλων της, αλλά αποτελεί και την πρώτη έξοδό μας από το κέντρο προς την περιφέρεια που φιλοδοξούμε να συνεχιστεί και στο μέλλον.

Δυστυχώς οι υγειονομικές συνθήκες μας υποχρέωσαν να αναβάλουμε ή να ματαιώσουμε όσα είχαμε προγραμματίσει ως νεοεκλεγέν συμβούλιο τον Δεκέμβριο του 2019 και ως σημείο εκκίνησης πραγματοποιούμε την επιστημονική διημερίδα για τις «Εικαστικές Τέχνες στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1940» εδώ στη Λάρισα.

Θερμές ευχαριστίες στους υπεύθυνους της Δημοτικής Πινακοθήκης Κατσιόγρα για τη συνεργασία και τη φιλοξενία, στους επιστημονικούς υπεύθυνους που διοργάνωσαν υποδειγματικά τη διημερίδα και τους αξίζουν συγχαρητήρια για τον κόπο που κατέβαλαν, τη Λία Γυιόκα, τον Γάννη Μπόλη και τον Αλέξανδρο Τενεκετζή, και φυσικά, ένα ευχαριστώ στους ομιλητές που προσεγγίζουν από διαφορετικές απόψεις το φαινόμενο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του '40.

Θέλω να ευχαριστήσω επίσης και τον δήμαρχο, ο οποίος πολύ σωστά τοποθέτησε τη συμβολή της περιοχής της Λάρισας σε αυτή την κρίσιμη δεκαετία. Μόλις πριν από λίγες μέρες κυκλοφόρησαν τα πρακτικά της ημερίδας που είχε διεξαχθεί στη Θεσσαλονίκη τον Απρίλιο του 2017 «Εικαστικές Τέχνες και Αρχιτεκτονική κατά την Επταετία 1967-1974» και σήμερα το θέμα αναφέρεται σε μια επίσης κρίσιμη για τη χώρα μας εποχή. Διαπιστώνουμε πως οι ταραγμένοι καιροί είναι εξίσου δημιουργικοί, ίσως διαφορετικά από τους ειρηνικούς, αλλά δίνουν αφορμή να προβληθούν νέα θέματα και τρόποι έκφρασης. Οι ανακοινώσεις, οι περισσότερες από νέους ή πολύ νέους επιστήμονες – γεγονός ιδιαίτερα ευόωνο – συγκροτούν θεματικές ενότητες που προσεκτικά διαμόρφωσαν οι διοργανωτές. Οι ομιλίες-ανακοινώσεις αναφέρονται στους θεσμούς, στις συλλογικές δράσεις των καλλιτεχνών αλλά και στον σπουδαστικό συνδικαλισμό στην Κατοχή, στην υποδοχή του Μοντερνισμού από τους ακαδημαϊκούς, στις θέσεις της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών και της Εθνικής Πινακοθήκης, στην έκθεση ελληνικής τέχνης στη Στοκχόλμη και στην

πρώτη Πανελλήνια Έκθεση μετά τον Πόλεμο, στον τεχνοκριτικό λόγο στα έντυπα της δεκαετίας του '40, καθώς και στη ζωγραφική, στη γλυπτική, στη χαρακτική, στη γελοιογραφία και στον πολύ σημαντικό τομέα της φωτογραφίας. Επίσης, γίνονται αναφορές σε επώνυμους καλλιτέχνες, κάποιους περισσότερο και κάποιους λιγότερο γνωστούς, αλλά και στην πρόσληψη του '40 και στην αποτύπωσή του σε μεταγενέστερα έργα. Τέλος, γνωστοποιούνται τα αποτελέσματα της σημαντικής έρευνας του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος για την καταγραφή των καλλιτεχνών που πήραν ενεργό μέρος στους λαϊκούς αγώνες και στην Αντίσταση από το 1940 έως το 1949. Είναι βέβαιο πως το θέμα και οι παράμετροι που το ορίζουν δεν εξαντλούνται με τις ανακοινώσεις της διημερίδας. Αποτελούν όμως τις προϋποθέσεις και παρέχουν ερεθίσματα για περαιτέρω έρευνες και συνθετικές μελέτες για τους ιστορικούς της τέχνης και του πολιτισμού. Πιστεύω πως στο τέλος αυτής της συνάντησης θα έχουμε μάθει περισσότερα και θα έχουμε προβληματιστεί βαθύτερα, όχι μόνο για τις τέχνες της συγκεκριμένης δεκαετίας αλλά και εν γένει για την καλλιτεχνική δραστηριότητα, η οποία δεν αναφάνεται από το κενό, αλλά απαντά σε συγκεκριμένα ερεθίσματα, πολιτικά και κοινωνικά, που διαλέγονται με τις δυνατότητες και τις απόψεις του κοινού της εποχής.

Τελειώνω αυτήν τη σύντομη παρουσίαση με κάποιες σκέψεις του Πικάσο που διατύπωσε το 1945, δηλαδή στα μέσα της δεκαετίας που απασχολεί αυτή τη διημερίδα: «Τι πιστεύετε πως είναι ο καλλιτέχνης; Ένας ανόητος ο οποίος έχει απλά μάτια, αν είναι ζωγράφος, ή αυτιά αν είναι μουσικός; Αντίθετα, την ίδια στιγμή είναι ένα πολιτικό ον το οποίο διαρκώς ανταποκρίνεται σε σπαραξικάρδια, φλογερά ή χαρούμενα γεγονότα, και απέναντι στα οποία παίρνει θέση με ποικίλους τρόπους. Όχι, η ζωγραφική δεν γίνεται για να διακοσμή τα διαμερίσματα. Είναι ένα εργαλείο πολέμου, για να επιτίθεται αλλά και να αμύνεται ενάντια του εχθρού».

Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα

Πρόεδρος ΕΕΙΤ
Σεπτέμβριος 2021



Πολύκλειτος Ρέγκος, *Λιμάνι*, 1949, ελαιογραφία σε καμβά, 47,5 x 48 εκ.,
Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσιόγρα



Γιάννης Παπαϊωάννου, *Κατοχή*, ελαιογραφία σε χάρντμπορντ, 38 x 48 εκ.,
Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα



Εισαγωγή: Απορίες και αιτήματα της μελέτης των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1940

Λία Γυιόκα, Αλέξανδρος Τενεκετζής

Ιστορία της τέχνης και γενική ιστορία για τη δεκαετία του 1940

Είναι επισφαλής κάθε ιστορική περιοδολόγηση σε στρογγυλή δεκαετία. Ωστόσο, η κρίσιμη –και επιστημονικά πολυσυζητημένη– ελληνική δεκαετία του 1940 ταξινομείται τακτικά και κατά κοινή αποδοχή¹ με βάση την ιταλική και τη γερμανική εισβολή, την (τριπλή) Κατοχή και την Αντίσταση, την Απελευθέρωση και τον Εμφύλιο Πόλεμο, ορόσημα που παραπέμπουν ευθέως στην ευρωπαϊκή και τη διεθνή διάσταση της ελληνικής περίπτωσης. Είναι επίσης αποδεκτό, από το σύνολο των μελετών σε πολυάριθμες επιστημονικές εκδηλώσεις από το 1978 και εξής², ότι οι ιδέες και οι πολιτικές δυνάμεις που διαμορφώνο-

¹ Βλ. ενδεικτικά: *Ελλάδα: Κατοχή, Αντίσταση, Εμφύλιος*, συνέδριο, 12-13 Μαΐου 1978, London School of Economics, διοργάνωση: Βρετανικό Παράρτημα της Ελληνικής Εταιρεία Μελέτης και Επιστημονικού Προβληματισμού (ΕΛΕΜΕΠ) και Βρετανικό παράρτημα της Ένωσης Ελλήνων Πανεπιστημιακών Δυτικής Ευρώπης (ΕΕΠΔΕ). *Η Ελλάδα 1936-1949. Δικτατορία – Κατοχή – Εμφύλιος: Συνέχειες και ασυνέχειες*, συνέδριο 17-20 Μαΐου 1995, διοργάνωση: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο· *Κατοχή, αντίσταση, εμφύλιος: η Αιτωλοακαρνανία στη δεκαετία 1940-1950*, συνέδριο, 14-16 Μαρτίου 2008, διοργάνωση: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας - Γενικά Αρχεία του Κράτους (ΓΑΚ). Αρχεία Νομού Αιτωλοακαρνανίας - Γενικά Αρχεία του Κράτους (ΓΑΚ). Αρχεία Νομού Ευρυτανίας - Κέντρο Έρευνας Τοπικής Ιστορίας και Πολιτισμού Αιτωλοακαρνανίας.

² *Ελλάδα: Κατοχή, Αντίσταση, Εμφύλιος 1978· Greece in the 1940s: a nation in crisis*, συνέδριο, 9-12 Νοεμβρίου 1978, The American University, Washington, D.C., διοργάνωση: Modern Greek Studies Association, σε συνεργασία με το *Center for Mediterranean Studies*. Μέρος των εισηγήσεων περιέχεται στα έργα: John Iatrides (επιμ.), *Greece in the 1940s: a nation in crisis* - Hanover,

νται κατά τη δεκαετία αυτή στην Ελλάδα αναπτύσσονται περαιτέρω κατά τη μετεμφυλιακή δεκαετία του 1950³, παίζουν καθοριστικό ρόλο μέχρι τουλάχιστον την περίοδο της χούντας των συνταγματαρχών το 1967, ενώ εκφράζονται σε διακριτές εξελίξεις στον χώρο των εικαστικών τεχνών⁴.

New Hampshire: University Press of New England, 1981 (αγγλική έκδοση) και Συλλογικό έργο, *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950: ένα έθνος σε κρίση*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1984 (ελληνική έκδοση)· *Η Ελλάδα 1936-1949. Δικτατορία – Κατοχή – Εμφύλιος* 1995, ΕΛΙΑ. Οι εργασίες του δημοσιεύτηκαν στο Hagen Fleischer (επιμ.), *Η Ελλάδα '36 - '49: Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο – Τομές και συνέχειες*, Αθήνα, Καστανιώτης 2003. Βλ. και *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '40: μια κριτική αποτίμηση: ιστοριογραφική συζήτηση, μεθοδολογικές προτάσεις, ερευνητικά πεδία*, συνέδριο, 2-5 Ιουλίου 2009, Καβάλα, διοργάνωση: Δίκτυο για τη Μελέτη των Εμφυλίων Πολέμων· *Δεκαετία 1940: η εποχή των ρήξεων*, συνέδριο, 16 και 17 Ιανουαρίου 2010, Πανεπιστήμιο Αθηνών, διοργάνωση: Φόρουμ Κοινωνικής Ιστορίας. Πρακτικά: Πολυμέρης Βόγλης, Φλώρα Τσίλαγα, Ιάσων Χανδρινός, Μενέλαος Χααραλαμπίδης (επιμ.), *Η εποχή των ρήξεων*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο 2012. Από τις επιστημονικές συναντήσεις ειδικότερου τοπικού ενδιαφέροντος βλ. ενδεικτικά: (α) *Κατοχή, αντίσταση, εμφύλιος: η Αιτωλοακαρνανία* 2008. Πρακτικά: Θανάσης Σφήκας, Κωνσταντίνα Μπάδα (επιμ.), *Κατοχή, αντίσταση, εμφύλιος: η Αιτωλοακαρνανία στη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα, Παρασκήνιο 2010· *Πόλεμος και ταυτότητες: Μακεδονία (1904-1908), Κατοχή και Εμφύλιος (1941-1949), Κύπρος (1955-1959, 1963-1974)*, συνέδριο, 26-27 Μαΐου 2006, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, διοργάνωση: Yale University-Hellenic Studies Program, London School of Economics and Political Science, Hellenic Observatory, Δίκτυο για τη Μελέτη των Εμφυλίων Πολέμων.

³ Βλ. ειδικά τις εργασίες του συνεδρίου *Αριστερά και Αστικός Πολιτικός Κόσμος 1940-1960*, 17-20 Απριλίου 2013, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας. Πρακτικά: Μιχάλης Λυμπεράτος και Προκόπης Παπαστράτης (επιμ.), *Αριστερά και Αστικός Πολιτικός Κόσμος 1940-1960*, Αθήνα, Βιβλιόραμα 2014. Επίσης, Ρίκα Μπενβενίστε. *Αντίσταση, εκτόπιση, επιστροφή. Θεσσαλονικείς Εβραίοι στη δεκαετία του 1940*, Αθήνα, Πόλις 2014.

⁴ Τόσο η *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΣΤ΄: *Σύγχρονος Ελληνισμός από το 1941 έως το τέλος του αιώνα*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1970-2000, όσο και το δεκάτομο έργο Χρήστος Χατζηιωσήφ, Προκόπης Παπαστράτης (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του εικοστού αιώνα: 1940-1945*, τόμος Γ2, Αθήνα, Βιβλιόραμα 2007, περιέχουν ξεχωριστά κεφάλαια για τις εικαστικές τέχνες (του Αντώνη Κωτίδη και του Ευγένιου Ματθιόπουλου αντίστοιχα). Η Μάρθα-Ελλη Χριστοφόγλου έχει επίσης συγγράψει συνοπτικό κείμενο με τίτλο «Εικαστικές τέχνες, 1940-1949» στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.) *Ιστορία του νέου Ελληνισμού, 1770-2000: η εμπόλεμη Ελλάδα, 1940-1949*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα / εφ. *Τα Νέα* 2004, ενώ το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας, μαζί με σχετική καλλιτεχνική έκθεση διοργάνωσε ημερίδα με θέμα *Εικαστικές τέχνες και αντίσταση* στις 3 Μαΐου 2015 σε συνεργασία με τον Δήμο Πατρέων στην Πάτρα. Εκτενές αφιέρωμα για τις τέχνες τη δεκαετία του 1940 περιλαμβάνεται στο «Η Κατοχή και ο Εμφύλιος στην τέχνη», αφιέρωμα *Νέα Εστία*, τεύχος 1845, Ιούνιος 2011. Ξεχωριστές συνεδρίες για τις τέχνες, με τίτλο «Η δεκαετία του 1940 στην τέχνη» (με κείμενα για τις εικαστικές τέχνες) είχε το συνέδριο: *Κατοχή και Εμφύλιος στη Δυτική Μακεδονία*, διοργάνωση: Δίκτυο για τη Μελέτη των Εμφυλίων Πολέμων, Πολιτιστικό Κέντρο Λαϊμού, σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, τον Δήμο Πρεσπών και τον Πολιτιστικό Οργανισμό Πρεσπών «Πρέσπεια 2010», 1-4 Ιουλίου 2010. Πρακτικά: Σοφία Ηλιάδου-Τάχου, Ανδρέας Ανδρέου, Κώστας Κασβίκης, Ιωάννης Μπέτσας (επιμ.), *Κατοχή και Εμφύλιος στη Δυτική Μακεδονία* Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο 2019.



Η διημερίδα που πραγματοποιήθηκε από την Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης (ΕΕΙΤ) σε συνεργασία με τη Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ. Ι. Κατσιργά επεδίωξε μια τμηματική εμβάθυνση στο πεδίο των εικαστικών τεχνών κατά την περίοδο αυτή, για να αναδείξει όψεις του πεδίου έως τώρα ενδεχομένως υποτιμημένες και να πραγματευτεί ζητήματα που έχουν προκαλέσει ποικίλες αντιπαραθέσεις. Σημείο εκκίνησης της διημερίδας ήταν η ανάγκη χαρτογράφησης του πεδίου αυτού.

Φιλοδοξία της διημερίδας ήταν, όχι τόσο να καλύψει κενά στην έρευνα, όσο να συνεξετάσει – και ει δυνατόν να συγκεράσει – αποσπασματικά αφηγήματα και μελέτες ετερόκλητες, ώστε να διαφανεί μια χρήσιμη αναλυτική κλίμακα που να εξηγεί συνάψεις και διαφορές. Διαπιστώσαμε ότι η ιστορία της τέχνης από τη μια και η πολιτική και διπλωματική ιστορία από την άλλη έχουν μελετηθεί ταυτόχρονα, αλλά ασυντόνιστα, ειδικά για την υπό εξέταση εποχή. Η πολιτική και κοινωνική, πλέον και η δημόσια ιστορία της δεκαετίας εκείνης, έχουν μεν συζητηθεί και αναλυθεί σε ιδιαίτερο βάθος από τουλάχιστον δύο γενιές ερευνητών⁵, έχουν μάλιστα γεννήσει γόνιμους προβληματισμούς σχετικά με την Αντίσταση και τον Εμφύλιο, τα αποτελέσματά τους ωστόσο δεν έχουν διασταυρωθεί εξαντλητικά με την ιστορία της τέχνης, προκειμένου τόσο να ερμηνευθούν οι πολιτικές και ιδεολογικές διαστάσεις της εικαστικής παραγωγής, όσο και να αναγνωριστεί η παραγωγή των εικαστικών τεχνών ως παραγωγή ιδεών και γνώσης και όχι μόνον ως αντανάκλασή τους. Επιδιώξαμε έναν χώρο συνάντησης της μελέτης της εικαστικής παραγωγής με την πολιτική ιστοριογραφία, έναν χώρο που να δεξιώνεται την κοινωνική και την πολιτισμική ιστορία, κυρίως μάλιστα την ιστορία των μη καλλιτεχνικών χρήσεων της εικόνας. Σε αυτό το συνθετικό πλαίσιο, κρίσιμη παραμένει η επερώτηση της ίδιας της καλλιτεχνικής κατηγορίας όπως αυτή διαμορφώνεται κατά τη δεκαετία αυτή.

Το ερευνητικό αίτημα της αναπλαισίωσης

Τα κείμενα ανέδειξαν ένα ερευνητικό αίτημα: η εικαστική παραγωγή (καλλιτεχνική ή όχι) που είχε χαρακτήρα αντιπολεμικό, διεθνιστικό ή αντιφασιστικό (στην Κατοχή), ή εκείνη που τάχθηκε σαφώς με την πλευρά της Αριστεράς (στον Εμφύλιο) οφείλουν να εξεταστούν στις διεθνείς και τις ευρωπαϊκές τους διαστάσεις. Είναι η εποχή που τα καλλιτεχνικά και πολιτικά κέντρα και οι θεσμοί τους διαλύονται ή υπονομεύονται και νέες σχέσεις, δεσμοί και δίκτυα συγκροτούνται στην περίμετρο ή στην περιφέρεια των άλλοτε ισχυρών πόλων, ενώ μεταβάλλονται δραματικά και οι κοινωνικές συνθήκες, οπότε και οι προϋποθέσεις της ζωής και της δημιουργικότητας

⁵ Γιώργος Αντωνίου και Νίκος Μαραντζίδης (επιμ.), *Η εποχή της σύγχυσης. Η δεκαετία του '40 και η ιστοριογραφία*, Αθήνα, Βιβλιοθήκη της Εστίας 2008· Μ. Avgeridis, "Debating the Greek 1940s: histories and memories of a conflicting past since the end of the Second World War", *Historein*, 16, (1-2), 2017, σ. 8-46. Ακόμη, "History and the Public Sphere in Contemporary Greece", αφιέρωμα *Ricerche Storiche*, επιμ. Γιώργος Αντωνίου, XLIV, αρ. 1, 2014.

Η εικαστική γλώσσα, από τη μια ως προς το είδος και τα μέσα της (αφίσα, χαρακτηριστικά, εικονογραφήσεις, σκίτσα σε ημερολόγια, φωτογραφία), από την άλλη ως προς το περιεχόμενο και την τεχνοτροπία της, μπορεί να μην περιλαμβάνει κοινωνικό φωτορεπορτάζ του τύπου της Dorothea Lange ή του Walker Evans, ή αντιπολεμικούς πίνακες όπως του José Clemente Orozco ή κριτικά γλυπτά όπως του Henry Moore.⁶ Η καλλιτεχνική αγορά δεν έχει προαγάγει το ενδιαφέρον π.χ. για τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό των ΗΠΑ⁷. Το ενδιαφέρον για την αφαίρεση θα αναδυθεί στα τέλη της δεκαετίας. Οι θεσμικές πρωτοβουλίες του ελληνικού κράτους δύσκολα μπορούν να συγκριθούν με τις εργασίες της Συμβουλευτικής Επιτροπής Καλλιτεχνών του Πολέμου (War Artists Advisory Committee)⁸ του Βρετανικού Υπουργείου Πληροφοριών ή την έκθεση με θέμα την εμπόλεμη Βρετανία στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (23 Μαΐου–2 Σεπτεμβρίου 1941)⁹ ή με τις πολιτισμικές πολιτικές του Παρισιού,¹⁰ πόσω μάλλον της Ρώμης, της Πράγας ή της Μόσχας. Είναι ωστόσο εμφανείς οι επιρροές της ευρωατλαντικής αγοράς και οι παράλληλοι προβληματισμοί καλλιτεχνών στην Ελλάδα και στα μητροπολιτικά καλλιτεχνικά κέντρα. Τρία πρόσφορα παραδείγματα: το εργαστήρι του Κεφαλληνού που παρήγαγε χαρακτηριστικά σχεδόν ταυτισμένα σήμερα με την εικονογραφία της Αντίστασης δεν μπορούν να μην συσχετιστούν με τη μεσοπολεμική παραγωγή αντιπολεμικών χαρακτηριστικών της Κεντρικής Ευρώπης, κυρίως της Γερμανίας (Käthe Kollwitz) και της Τσεχοσλοβακίας (Vincenc Hložník). Επίσης, εγγράφονται σαφώς τόσο στην ευρωπαϊκή, όσο και στην ελληνική δεκαετία του 1940, ως προς την ιδεολογική και αισθητική τους ακτινοβολία, τόσο οι εκδοτικές, συλλεκτικές και συγγραφικές πρωτοβουλίες του Christian Zervos, όσο και αργότερα εκείνες του Στρατή Ελευθεριάδη-Τεριάντ. Τόσο η πανευρωπαϊκή μεσοπολεμική στροφή στη λαϊκή παράδοση όσο και η καθιέρωση ενός (όψιμου και ήπιου) σουρεαλισμού σχετίζονται με τα βραβεία της Πανελληνίου του 1948 και την έκθεση *Homage à la Grèce* της επόμενης χρονιάς.

Μένει να γίνουν ακόμη πολλές οριοθετήσεις και συγκρίσεις. Εκκρεμεί οπωσδήποτε η διαμόρφωση εργαλείων, αλλά κυρίως ταξινομήσεων, που να επιτρέπουν αναγνώσεις του εικαστικού υλικού ως πρωτογενούς ιστορικής πηγής και όχι ως εικονογράφησης

⁶ Βλ. τον κατάλογο της έκθεσης 24 Φεβρουαρίου–30 Απριλίου 1991: Riva Castleman (επιμ.), με κείμενο του Guy Davenport, *Art of the forties*, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη, H.N. Abrams 1991.

⁷ Susan Davidson, Philip Rylands, Jasper Sharp, *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: the story of art of this century*, Ostfildern-Ruit-Portchester, Hatje Cantz και Art Books International 2005. Βλ. και *Pierre Matisse Gallery Archives*. Record Group 3: Pierre Matisse Editions, 1943–1948 και Record Group 5: Pierre Matisse Gallery exhibitions 1925–1944, <https://www.themorgan.org/pmg> (πρόσβαση: 18/1/2023).

⁸ Imperial War Museum, War Artists Advisory Committee, <http://www.iwm.org.uk/history/the-war-artists-advisory-committee> (πρόσβαση: 18/1/2023).

⁹ Monroe Wheeler (επιμ.), *Britain at war*, κατάλογος, Νέα Υόρκη, Museum of Modern Art 1941, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3002> (πρόσβαση: 18/1/2023).

¹⁰ Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite (1940–1944)*, Παρίσι, Seuil 2010.

των γραπτών μαρτυριών και ανάδειξης πρωταγωνιστών και κρίσιμων στιγμών της τέχνης –πράγμα απολύτως θεμιτό και χρήσιμο, όπως έδειξε η εξαιρετική έκθεση *Διαιρεμένες Μνήμες*¹¹– αλλά όχι επαρκές. Παραμένει πιεστική η ανάγκη να τεθεί το ερώτημα γιατί καλλιτέχνες και συγγραφείς της εποχής αγνοούν το Ολοκαύτωμα. Παραμένει αινιγματική η άρνηση να επισημάνουν τον συγκλονιστικό ρόλο που θα έπαιζαν εφεξής η τεχνολογία των πυρηνικών όπλων και η τεχνολογία των ηλεκτρονικών υπολογιστών, που αμφότερες αναπτύσσονται στο πλαίσιο του πολέμου.

Συμβολές και ερωτήματα

Οι εισηγήσεις που περιλαμβάνονται στον ανά χείρας τόμο παρουσιάζουν εμφατικότερα είτε τους καλλιτεχνικούς θεσμούς και τον ορίζοντα λόγου των καλλιτεχνικών ιδεολογιών είτε τα μέσα και τις πρακτικές των δημιουργών, είτε, τέλος, ζητήματα υποδοχής και πρόσληψης των εικαστικών τεχνών της δεκαετίας του 1940.

Θεσμοί και λόγοι

Στο πρώτο μέρος οι εισηγητές και εισηγήτριες ασχολήθηκαν με τη συμβολή φορέων όπως η Εθνική Πινακοθήκη, η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ), το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο (ΚΕΕ) στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού περιβάλλοντος στο οποίο έδρασαν οι εικαστικοί, αλλά και με θεσμούς όπως η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση όπου διαπιστώνονται πολιτικές προϋποθέσεις, ιδεολογικές τάσεις και κοινωνικοί συσχετισμοί καθοριστικοί για τις καλλιτεχνικές τάσεις.

Ο **Σπύρος Μοσχονάς** παρουσιάζει τη συλλογική και σωματειακή δράση των Ελλήνων καλλιτεχνών στη δεκαετία του '40 και πώς αυτή αποτέλεσε πεδίο διαρκούς σύγκρουσης, φωτίζοντας «άγνωστες πτυχές της με στοιχεία που προέρχονται από τα πλούσια αρχεία α) του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος (ΕΕΤΕ) και β) του ζωγράφου Μίκη Ματσάκη, το οποίο σήμερα απόκειται στο ΜΙΕΤ». Μελετώντας τις διασταυρώσεις και τους ανταγωνισμούς των καλλιτεχνών όπως αυτοί διαπιστώνονται μέσα στις συλλογικότητες, σε ένα δραματικό περιβάλλον επιβίωσης, ο Μοσχονάς καταγράφει τους συσχετισμούς και τις συσπειρώσεις, με πολιτικό και κοινωνικό πολλές φορές πρόσημο, διαπιστώνοντας ότι αυτές «οι ρήξεις ουσιαστικά έληξαν το 1956 [...] με την “παλινόρθωση” Τσούχλου [...] που έμεινε αμετακίνητος στο τιμόνι του Επιμελητηρίου μέχρι και τις παραμονές της Απριλιανής Δικτατορίας.»

¹¹ *Διαιρεμένες Μνήμες: Ανάμεσα στην Ιστορία και στο Βίωμα*, έκθεση, διοργάνωση: Goethe-Institut Thessaloniki κ.ά., Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Δεκέμβριος 2016 - Απρίλιος 2017, <http://www.dividedmemories.de> (πρόσβαση: 18/1/2023).



Βασίλειος Ιθακήσιος, *Η κορυφή Σκόλιο (Όλυμπος)*, ελαιογραφία σε καμβά, 34 x 24,5 εκ.,
Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα



Τον ρόλο του επιμελητηρίου στην Πανελλήνια έκθεση του 1948 και των επεισοδίων που έλαβαν χώρα στην εν λόγω έκθεση μελετάει η **Ξένια Μαρλίτση**, επιχειρώντας να απαντήσει σε δύο ερωτήματα: πρώτον, ποια ήταν η αιτία της ακύρωσης των βραβείων (κυρίως δε της ακύρωσης του πρώτου βραβείου στον Παρθένη) και δεύτερον, στην περίπτωση που η απάντηση στο πρώτο ερώτημα είναι το Επιμελητήριο, ποια ακριβώς είναι η ευθύνη του στην ακύρωση. Εξετάζοντας την αρθρογραφία της εποχής, καθώς και τα αρχεία του Επιμελητηρίου, η Μαρλίτση διαπιστώνει τον πολιτικό ρόλο του Εθνικού Ιδρύματος και –δια μέσου αυτού– και τον ρόλο του Παλατιού στον χώρο των τεχνών, που επηρέασαν τον χαρακτήρα της Πανελλήνιας και καθόρισαν παρασκηνιακά τις συμμετοχές και τις βραβεύσεις.

Ο **Λευτέρης Σπύρου** βλέπει μια από τις συστηματικές απόπειρες κατά την μεταπολεμική περίοδο να παρουσιαστεί η σύγχρονη εικαστική παραγωγή της Ελλάδας σε ένα διεθνές φιλότεχνο κοινό, στο πλαίσιο της έκθεσης ελληνικής τέχνης στη Στοκχόλμη το 1947. Σε αυτήν αναδεικνύονται οι προσπάθειες τόσο του κράτους όσο και των Ελλήνων καλλιτεχνών για την ανασύσταση της καλλιτεχνικής ζωής μετά την τραυματική εμπειρία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου αλλά και στα δύσκολα χρόνια του Εμφυλίου. Στηριζόμενος κυρίως σε δημοσίευτο αρχειακό υλικό, καθώς και σε αθησαύριστα δημοσιεύματα του ελληνικού και σουηδικού τύπου, ο Σπύρου εξετάζει και αυτός τις σχέσεις των τεχνών με την πολιτική, της επίσημης κυβέρνησης με το Επιμελητήριο, αλλά και το εθνικό αφήγημα που συγκροτείται προς το διεθνές κοινό και την υποδοχή αυτού.

Τη σχέση του επίσημου κράτους με τον κόσμο των εικαστικών διερευνά ο **Γιάννης Καραδήμας** μέσα από τον διορισμό του Γεώργιου Στρατηγού ως διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης, μετά τον θάνατο του προκατόχου της θέσης Ζαχαρία Παπαντωνίου (την 1η Φεβρουαρίου του 1940) από το καθεστώς της 4ης Αυγούστου. Η αποσιωπημένη, σε μεγάλο βαθμό, αυτή ιστορία καταδεικνύει τη συγκαταβατική πολιτική του Μεταξά απέναντι στους καλλιτέχνες και μαζί τον ρόλο που επεφύλασσε το καθεστώς στις τέχνες που τέθηκαν εν πολλοίς στην υπηρεσία του.

Η **Χριστίνα Δημακοπούλου** μιλά για την ΑΣΚΤ με το ξέσπασμα του πολέμου και την έλευση της Κατοχής. Συγκλονισμένοι-ες από την ανέχεια, οι σπουδαστές-άστριες αναγκάζονται να αφήσουν κατά μέρος τα αμιγώς καλλιτεχνικά ζητήματα του μεσοπολεμικού συνδικαλισμού τους και θέτουν νέες προτεραιότητες την αλληλεγγύη για τη συλλογική τους επιβίωση, την επανεκκίνηση της λειτουργίας της Σχολής (που είχε ανασταλεί τον Οκτώβριο του 1940), αλλά και τη δημιουργία θεσμών και μηχανισμών αντίστασης, με εκθέσεις, ποικίλες καλλιτεχνικές δράσεις αλληλοβοήθειας και εντατική καλλιτεχνική παραγωγή με πολιτικό χαρακτήρα.

μέσα και πρακτικές

Καθ' όλη τη δεκαετία, η καλλιτεχνική δημιουργία λαμβάνει ειδική μορφή και καλείται να

διαδραματίζει ειδικό ρόλο. Οι εργασίες του δεύτερου μέρους επιχειρούν να αποτυπώσουν και να σχολιάσουν την ιδεολογικά φορτισμένη και πολιτικά ταγμένη εικαστική παραγωγή συναρτώντας τον τεχνικό της χαρακτήρα προς τη θεματολογία της στην Κατοχή και τον Εμφύλιο.

Ο **Γιάννης Μπόλης** ασχολείται με τον ειδικό ρόλο της χαρακτικής κατά την περίοδο αυτή, την εθνική αλλά και την πολιτική της λειτουργία εντός του ΕΑΜ καλλιτεχνών. Από την περίοδο του Πολέμου, αργότερα στην Κατοχή και τελικά κατά την απελευθέρωση, η χαρακτική, μας εξηγεί ο Μπόλης, είναι η πιο προσιτή αλλά και η μορφολογικά ισχυρότερη τέχνη, που αποτυπώνει άμεσα τα αιτήματα του «λαού» και συμπυκνώνει και μεταφέρει τους συμβολισμούς της αντίστασης, καθώς αναδεικνύεται ως «η κατεξοχήν εμψυχωτική και αντιστασιακή τέχνη της περιόδου με τους προερχόμενους από το εργαστήριο του Κεφαλληνού καλλιτέχνες να βρίσκονται στην εμπροσθοφυλακή».

Μέσα από το έργο του Τάσσου, του χαρακτήρα που κατεξοχήν συνδέεται με την Αντίσταση, η **Ηρώ Μανδηλαρά** και ο **Σπύρος Ποταμιάς** εξετάζουν τη σημασία του ρεαλιστικού ύφους κατά τη δεκαετία του 1940. Αντιπαράθετον και συγκρίνουν τον κριτικό ρεαλισμό με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, τους δοκιμάζουν στο πλαίσιο του μαρξισμού και αναλύουν τον τρόπο με τον οποίο ο Τάσος μέσα από το έργο του αντιλαμβάνεται τις δύο αυτές κατηγορίες την εποχή αυτή.

Πράγματι, η σχέση τεχνικού εκφραστικού μέσου και θεματολογίας στις εικαστικές τέχνες τη δεκαετία του 1940 γνωρίζει καταγιστική αναδιάταξη, όπως αναδεικνύει η αρχειακή μελέτη του **Δημήτρη Παυλόπουλου** για τις εικονογραφήσεις του Σπύρου Βασιλείου μεταξύ 1940 και 1947, μελέτη που εντάσσει τον καλλιτέχνη με νέους τρόπους στο εικαστικό και κοινωνικό του περιβάλλον. Ο Βασιλείου, που δεν επανήλθε στη χαρακτική μετά το 1947, τη χρησιμοποίησε με απίστευτη συστηματικότητα και πάθος, για να συνοδεύσει – μεταξύ άλλων – και τα παράνομα «ιστορημένα χειρόγραφα» τα οποία υπήρξαν, όπως θα πει αργότερα ο ίδιος ο ζωγράφος, «κείμενα αγκωνάρια του νεοελληνικού Λόγου».

Η **Άννα Σπανοπούλου** παρουσιάζει καλλιτέχνες (Κατσιογιάννης, Γιολλάσης, Οικονομίδης, Γούλας) που εργάστηκαν στη Θεσσαλία, θεματοποίησαν την Εθνική Αντίσταση, τον Εμφύλιο και τους μετεμφυλιακούς διωγμούς, αλλά δεν απέκτησαν την αναγνώριση που τους άξιζε. Αναδεικνύει επιπλέον τη σημασία της μελέτης ερασιτεχνών παραγωγών της περιφέρειας για την ευρύτερη κοινωνική και πολιτική ιστορία.

Η **Ελένη Μάργαρη** παρουσιάζει τον βίο και το πλούσιο ζωγραφικό, χαρακτικό και σκηνογραφικό έργο του αριστερού καλλιτέχνη Χρίστου Δαγκλή που πέρασε ολόκληρη σχεδόν τη δεκαετία του 1940 φυλακισμένος κι εκτοπισμένος. Μαθητής του Παρθένη και του Κεφαλληνού, από τους οποίους θα επηρεαστεί εμφανώς, ο Δαγκλής θα σηματοδοτεί από τις εμπειρίες της εξορίας όπως δείχνει το σύνολο του έργου του έως το τέλος της ζωής του, με αναφορές και προβληματισμούς που συμπυκνώνονται στο ανολοκλήρωτο έργο του *Το Τίμημα του Οράματος*.



Η **Χάρις Κανελλοπούλου** από τη μεριά της εξετάζει τη σταδιακή μετάβαση προς στην αφαίρεση σχολιάζοντας έργα γλυπτών που υιοθετούσαν αισθητικές αρχές αφαιρετικού χαρακτήρα στην ανθρωποκεντρική –και ακόμα ρεαλιστική– γλυπτική τους (όπως οι Θανάσης Απάρτης, Αντώνης Σώχος) ή διαμόρφωσαν δομικά στοιχεία της γλώσσας τους μέσα από αναζητήσεις που θα ολοκληρωθούν μεταγενέστερα στο έργο τους με την εξέλιξη του ύφους τους, την έμφαση στη λιτότητα και την εκφραστική απελευθέρωση της γλυπτικής τους (όπως ο Λάζαρος Λαμέρας και ο Χρήστος Καπράλος).

«Πιστεύω πως η Εθνική Αντίσταση μ' έβγαλε χαράκτρια», είχε πει η Βάσω Κατράκη χαρακτηριστικά, σχολιάζοντας τη σχέση μέσου και θεματολογίας που απασχολεί πολλές από τις συμβολές του τόμου αυτού. Τονίζοντας και αυτήν τη διάσταση, η **Διονυσία Γιακουμή** αναλύει την καλλιτεχνική πορεία της χαράκτριας Βάσως Κατράκη μετά την ολοκλήρωση των σπουδών της στο εργαστήριο του Γιάννη Κεφαλληνού με άξονα την αναπαράσταση της γυναίκας στο έργο της και σε συνάρτηση προς τις αναζητήσεις του φεμινιστικού κινήματος.

Η **Σεβαστή Λίτση** επιχειρεί μια συνολική παρουσίαση και αποτίμηση του ογκώδους έργου του τρικαλινού Δημήτρη Κατσικογιάννη, ενός καλλιτέχνη αυτοδίδακτου (αλλά και «ανένταχτου» όπως πίστευε ο ίδιος και επιβεβαιώνει η Λίτση). Ενδιαφέρον στην περίπτωση του Κατσικογιάννη έχει η καλλιτεχνική του πρόθεση να ξεπεράσει τόσο το ατομικό βίωμα, όσο και το συλλογικό τραύμα της ήττας της Αριστεράς.

υποδοχή και πρόσληψη

Τα κείμενα του τρίτου μέρους στρέφονται προς την υποδοχή των καλλιτεχνικών τάσεων στην τεχνοκριτική, καθώς και στην αποδοχή προσώπων και πρακτικών από τον ομόχρονο Τύπο και τους σύγχρονους ερευνητές. Στην εισήγησή της η **Βάλια Σκούρα**, επιδιώκει μια συνολική αποτίμηση της τεχνοκριτικής στα περιοδικά γραμμάτων και τεχνών της δεκαετίας του 1940. Τα τελευταία γίνονται φορείς νέων κοινωνικών, πολιτικών και καλλιτεχνικών μηνυμάτων, διαμορφώνοντας έναν διάλογο που καλείται να ενσωματώσει καινούργιες θεματικές ή να αναπραγματευθεί παλαιότερες. Οι ιδεολογικές καταβολές των εντύπων αυτών φαίνεται ότι τελικά επηρεάζουν τη συζήτηση για θέματα όπως η ελληνικότητα, η πρωτοπορία, η λαϊκή τέχνη, η αξία του κλασικού, ο μοντερνισμός και η αφαίρεση, ο συσχετισμός των οποίων με την ελληνική και διεθνή πραγματικότητα είναι άλλοτε εμφανής και άλλοτε δυσδιάκριτος, ενώ η πραγμάτευσή τους αποκαλύπτει την πολιτική και ιδεολογική διαμάχη που διεξάγεται με όχημα τις τέχνες.

Τον εκπνέοντα αισθητικό συντηρητισμό στην ΑΣΚΤ στην αντιμετώπιση των αναδυόμενων καλλιτεχνικών τάσεων εξετάζει η **Κωνσταντίνα Ντακόλια**. Εστιάζοντας στις αντιδράσεις του ακαδημαϊκού ζωγράφου Παύλου Μαθιόπουλου, η Ντακόλια περιγράφει την αρνητική υποδοχή, από τους ακαδημαϊκούς δασκάλους της Σχολής, από το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο και από αισθητικά επιφυλακτικούς δημοσιογράφους, της σύγχρονης τους τέχνης,

κυρίως μάλιστα των καλλιτεχνών που παρουσιάστηκαν στην έκθεση *Hommage à la Grèce* στο Γαλλικό Ινστιτούτο, που εγκαινιάστηκε στις 17 Απριλίου 1949.

Η **Εύα Παπαδοπούλου** εισχωρεί σε ζητήματα θεωρητικά και ρωτά πώς κρίνεται η αξία συγκεκριμένων φωτογραφικών έργων και αρχείων ανάλογα με την αντίληψη κάθε φορά για το τι είναι η φωτογραφία, αρχειακό τεκμήριο, ιστορική μαρτυρία ή έργο με πρόθεση αισθητική. Αντικείμενο και αφορμή για τα ερωτήματά της είναι η σχέση αναμνηστικής και προπαγανδιστικής φωτογραφίας των εξορίστων στη Μακρόνησο, καθώς και η διαφορετική κυκλοφορία και υποδοχή των αρχείων αφενός του Απόστολου Βερβέρη και αφετέρου του Δημήτρη Χαρισιάδη.

Ο **Παναγιώτης Μπίκας** εξετάζει την πρόσληψη των γεγονότων του '40 όπως αποτυπώθηκαν σε αυτό που αποκαλεί «μνημειακό χάρτη της Θεσσαλονίκης». Λαμβάνοντας υπόψιν του τον ορίζοντα υποδοχής της δημόσιας γλυπτικής, εξετάζει τους μηχανισμούς μνήμης, τις πολιτικές συνθήκες και μαζί τα συμβολικά νοήματα των μνημείων, τη λειτουργία τους στον κοινωνικό χώρο και την εγγραφή τους σε ένα δημόσιο αφήγημα. Ο Μπίκας καταγράφει τελικά την ιστορία της μνήμης της δεκαετίας του '40 μέσα από την ανέγερση δημόσιων γλυπτών στη Θεσσαλονίκη, τις πυκνώσεις και τις αραιώσεις, αλλά και την μεταβολή στη θεματολογία (μνημεία άλλοτε για το έπος του '40, άλλοτε για την Κατοχή, την Αντίσταση ή τον Εμφύλιο) και στις τεχνοτροπικές επιλογές ανάλογα με τον χρόνο και τον χώρο που ανεγέρθηκαν.

Η **Εύα Μελά** παρουσιάζει τα αποτελέσματα της έρευνας για τους εικαστικούς καλλιτέχνες «που πήραν ενεργό μέρος στους λαϊκούς αγώνες και στην Αντίσταση, που και βρέθηκαν σε φυλακές και εξορίες ή ανέβηκαν στο βουνό», έρευνα που διεξήγαγε το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας (ΕΕΤΕ) και αποτυπώθηκαν μέσω της έκθεσης που πραγματοποιήθηκε το 2013. Ξεκινώντας με το έργο του Γιάννη Κεφαλληνού, η Μελά μας «ξεναγεί» νοητικά στην έκθεση καταδεικνύοντας τη σημασία των τεχνών στον αντιστασιακό αγώνα μέσα από το ΕΑΜ Καλλιτεχνών, τον ρόλο τους στα Δεκεμβριανά και αμέσως μετά στη διάρκεια του Εμφυλίου. Μέσα από αυτή τη σημαντική δράση δημόσιας ιστορίας ερχόμαστε σε επαφή με το πλούσιο υλικό που συγκεντρώθηκε και το οποίο πλέον είναι προσβάσιμο και ψηφιακά.

Επιφυλασσόμαστε για ένα δεύτερο μέρος, το οποίο αφενός θα συγκεντρώνει και θα συζητά την εικαστική παραγωγή που δεν παρουσιάζει εμφανή ριζοσπαστική πολιτική πρόθεση, την παραγωγή που δεν συγκρουόταν με τον επίσημο εθνικισμό και περιλαμβάνει τη –συχνά πολύ ενδιαφέρουσα, μορφολογικά και αισθητικά– έκφραση καλλιτεχνών που θεματοποίησαν τον πόλεμο (όπως ο Ανδρέας Βουρλούμης, ο Αλέξανδρος Αλεξανδράκης, ο Κωνσταντίνος Γραμματόπουλος), αφετέρου θα ανατέμνει την εικαστική προπαγάνδα κατακτητών, δοσιλόγων και συνεργατών (όπως το πλούσιο εικονογραφημένο περιοδικό *Σύνθημα* 1941-1945, ή η εφημερίδα *Νέα Ευρώπη* 1941-44, η ελληνική έκδοση του *Tempo* – *Χρόνος* 1941-42, ή οι φωτογραφίες του ναζιστή βυζαντινολόγου Franz Dölger από το Άγιο Όρος) και κατά τρίτον θα αναδεικνύει, με τις αντιφάσεις και τις συνέχειές της, την



παραγωγή με επίσημη κρατική έγκριση και στήριξη μετά το 1945 και τη συμβολική κήρυξη του Ψυχρού Πολέμου. Στον ανά χείρας τόμο οι τρεις αυτές πτυχές θίγονται είτε υπαινικτικά, είτε σε έκταση περιορισμένη.

Ευχαριστίες

Εκφράζουμε τις θερμές ευχαριστίες μας στο Διοικητικό Συμβούλιο της ΕΕΙΤ και συγκεκριμένα στην πρόεδρο Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, στον αντιπρόεδρο Θοδωρή Κουτσογιάννη, στον ταμία Σπύρο Μοσχονά και στα μέλη Γιάννη Μπόλη, Εργίνα Ξυδούς και Κάτια Παπανδρεοπούλου, που ενθάρρυναν την έκδοση από τη σύλληψή της. Ο Σπύρος Μοσχονάς και η Άννα Πατρινού φρόντισαν αισθητικά τον τόμο με εξαιρετική χάρη και συνέπεια και προσέφεραν πολύτιμη βοήθεια στην έρευνα των εικόνων και την εξασφάλιση δικαιωμάτων έκδοσης. Τους ευχαριστούμε ιδιαίτερα. Το Μουσείο Κατσίγρα, η Άννη Ψάρρα-Περίφανου και η Ιωάννα Δεληγιάννη συνεργάστηκαν με ενθουσιασμό και γενναιοδωρία στη διοργάνωση της διημερίδας και στην έκδοση του τόμου, ενώ ο συνάδελφος Γιάννης Μπόλης, συνδιοργανωτής της συνάντησης στη Λάρισα, έπαιξε καθοριστικό ρόλο σε όλα τα στάδια της συνεργασίας αυτής.





α. θεσμοί και λόγοι

Από την ΕΣΕΤ στο ΚΕΕ, από το ΚΕΕ στις ομάδες: η συλλογική δράση των Ελλήνων καλλιτεχνών στη δεκαετία του '40 ως πεδίο διαρκούς σύγκρουσης

Σπύρος Μοσχονάς

Μνήμη Καλλιρρόης (Ρούλης) Σεμερτζίδου (1934-2021)

Η παραγμένη δεκαετία 1940-1949 εμφανίζει εξαιρετικό ενδιαφέρον σε ό,τι αφορά τη σωματειακή δράση των Ελλήνων εικαστικών καλλιτεχνών. Κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας (1940-1945), τα μεσοπολεμικά σωματεία προχώρησαν στην αυτοδιάλυσή τους, προκειμένου να δημιουργηθεί το 1945 το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο [=ΚΕΕ]. Όμως, στα χρόνια του Εμφυλίου οι ισορροπίες στο εσωτερικό του νέου φορέα άλλαξαν, ενώ η συνοχή του δοκιμάστηκε το 1949 λόγω της εμφάνισης μιας σειράς νέων ομάδων, του Αρμού, της Στάθμης, της Ομάδας Ζωγράφοι και Γλύπται, που συσπείρωσαν στις τάξεις τους ορισμένους από τους δραστήριους και πρωτοποριακούς εκπροσώπους της τότε σύγχρονης ελληνικής τέχνης¹. Στο παρόν κείμενο παρουσιάζεται το ιστορικό αυτής της διαδικασίας και φωτίζονται άγνωστες πτυχές της με στοιχεία που προέρχονται

¹ Η πορεία αυτή παρουσιάζεται αναλυτικά στο Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α' μισό του 20ού αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*, διδακτορική διατριβή (δκτλ.), Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010, σ. 523-560. Για την περίοδο βλ. αναλυτικότερα, Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα την περίοδο 1940-1944» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ - Προκόπης Παπαστρατής (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος-Κατοχή-Αντίσταση 1940-1945*, Τόμος Γ2, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, σ. 263-301 και ο ίδιος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ανασυγκρότηση - Εμφύλιος - Παλινόρθωση 1945-1953*, Τόμος Δ2, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009, σ. 183-237.

από τα πλούσια αρχεία α) του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος [=ΕΕΤΕ], και β) του ζωγράφου Μίκη Ματσάκη, το οποίο σήμερα απόκειται στο ΜΙΕΤ.

Από την ΕΣΕΤ στο ΚΕΕ

Παραμονές του Πολέμου δραστηριοποιούνταν στην Αθήνα δέκα καλλιτεχνικές ομάδες. Άλλες ήταν συγκροτημένες στη νομική μορφή του Σωματείου [Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών, Ομάς Τέχνη κ.ά.], ενώ άλλες αποτελούσαν χαλαρούς πυρήνες, χωρίς καταστατικό χάρτη [Συντροφιά Καλλιτεχνών]. Οι σημαντικότερες από αυτές τις συσπειρώσεις, στην προσπάθειά τους να βελτιώσουν τη διαπραγματευτική τους ισχύ απέναντι στο Κράτος, συνασπίστηκαν στην Ένωση Σωματείων Εικαστικών Τεχνών [=ΕΣΕΤ]². Η ιδέα της «συνομοσπονδίας» υπήρχε σαν σκέψη ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1930³, η συγκρότησή της, όμως, επιταχύνθηκε μετά τη σύσταση της Ενώσεως Ελεύθεροι Καλλιτέχναι, το 1934, και ουσιαστικά το 1936, στο πλαίσιο προετοιμασίας της ελληνικής συμμετοχής για τη Μπιενάλε της Βενετίας. Τότε, τον Μάρτιο του 1936, δημοσιεύτηκε και το πρώτο κοινό υπόμνημα των σωματείων, που έβαλε κατά της οργανωτικής επιτροπής της Μπιενάλε, ενώ αποφασίστηκε (και περιφρουρήθηκε) η αποχή των μελών τους από τη διεθνή έκθεση⁴.

Η ίδρυση της ΕΣΕΤ είχε ολοκληρωθεί τον Ιούνιο του 1936, λίγο πριν την εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας, από τα σωματεία: Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών, Σωματείο Ελλήνων Γλυπτών, Ομάς Τέχνη, Ένωσις Ελεύθεροι Καλλιτέχναι και Σύνδεσμος Σκιτσογράφων. Έως το 1940 στην ΕΣΕΤ είχε ενταχθεί επίσης ο Σύλλογος Ελλήνων Ζωγράφων, ενώ συζητούνταν και η ένταξη του Κύκλου Τέχνης. Όμως, παραμονές του Πολέμου η δευτεροβάθμια Ένωση βρισκόταν σε τροχιά διάλυσης: η επιθυμία ελέγχου των επαγγελματικών ζητημάτων από μικρές φατρίες με διαφορετικές αισθητικές, πολιτικές, ιδεολογικές αφετηρίες αλλά και στενά προσωπικοί ανταγωνισμοί, καλλιεργούσαν διχαστικό κλίμα. Ο Πόλεμος, ως «παγκόσμιος διαλύτης», κατέστρεψε τις μεσοπολεμικές δομές. Ειδικά οι καλλιτεχνικές ομάδες έχασαν την όποια ισχύ τους μπροστά στην κατάλυση της κρατικής μηχανής, μπροστά στην κατάρρευση της αγοράς, μπροστά στην εμφάνιση απαιτητικότερων, καθημερινών αναγκών. Το κενό κάλυψε το ΕΑΜ Καλλιτεχνών,

² Για την ΕΣΕΤ βλ. ειδικότερα, Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σ. 480-500.

³ Σπύρος Μοσχονάς, «Οικονομική κρίση και αγορά τέχνης στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», στο Άρης Σαραφινός – Παναγιώτης Ιωάννου (επιμ.), *Ερευνητικά ζητήματα στην ιστορία της τέχνης: από τον ύστερο Μεσαίωνα μέχρι τις μέρες μας* (πρακτικά Δ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης), Αθήνα 2016, σ. 409.

⁴ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας, 1934-1940, διδακτορική διατριβή* (δκτλ.), Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1996, σ. 538-541, το κείμενο του υπομνήματος παρατίθεται στις σ. 539-540. Επίσης, Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σ. 491-492.



στην ίδρυση του οποίου προχώρησαν τον Νοέμβριο του 1942, οι Τάσος Αλεβίζος, Φώτης Ζαχαρίου, Βάσω Κατράκη, Λουκία Μαγγιώρου, Μέμος Μακρής, Κώστας Πλακωτάρης και Γιώργος Σικελιώτης. Πολύ σύντομα ο νέος φορέας συσπειρώσε μεγάλο αριθμό δημιουργών⁵.

Λίγα χρόνια αργότερα, τον Ιούνιο του 1945, στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*, δημοσιεύτηκε η είδηση πως μέσα από Γενικές Συνελεύσεις, ορίστηκαν εκπρόσωποι της επιτροπής κατάταξης του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου: οι ζωγράφοι Ουμβέρτος Αργυρός και Βάσος Γερμενής από την Εταιρεία Ελλήνων Καλλιτεχνών, Δημήτριος Δήμας και Ανδρέας Γεωργιάδης από τον ΣΕΚ, Αghήνωρ Αστεριάδης και Σπύρος Βασιλείου από την Ομάδα Τέχνη, Άγγελος Θεοδωρόπουλος και Γιώργος Γουναρόπουλος από τον Κύκλο Τέχνης, Αλέκος Κοντόπουλος και Κώστας Θεταλός από τους Ελεύθερους Καλλιτέχνες, ο Κώστας Πλακωτάρης εκ μέρους των ανένταχτων ζωγράφων, οι γλύπτες Θανάσης Απάρτης, Μπέλλα Ραφτοπούλου, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Βάσος Φαληρέας και Κώστας Γεωργακάς, οι χαράκτες Ευθύμης Παπαδημητρίου, Δημήτρης Γιαννουκάκης, Τάσος, Γιώργος Βελισσαρίδης και Αλέξανδρος Κορογιαννάκης, οι διακοσμητές Νίκος Καστανάκης, Πάνος Βαλσαμάκης, Γιώργος Βακαλό, Ευάγγελος Τερζόπουλος και Γιώργος Λυδάκης⁶. Από το δημοσίευμα τεκμηριωνόταν πως τα μεσοπολεμικά σωματεία εξακολουθούσαν να υφίστανται αυτόνομα και διακριτά. Μάλιστα, όταν τον Νοέμβριο του 1945 ο ζωγράφος Κώστας Πάγκαλος διορίστηκε διευθυντής Καλών Τεχνών, ορισμένα από αυτά αποφάσισαν να στείλουν συγχαρητήρια επιστολή⁷ (εικ. 1). Τον Ιούλιο του 1945 ούτε η ΕΣΕΤ είχε διαλυθεί, όπως μαρτυρούσε σε επιστολή του προς την επιτροπή κατάταξης του Επιμελητηρίου, ο τότε πρόεδρος του Σωματείου Γλυπτών, Ανδρέας Παναγιωτάκης. Είχε, ωστόσο, μετατραπεί σε θεσμό κενό περιεχομένου. Αντίθετα, το ΕΑΜ Καλλιτεχνών δεν συμμετείχε στη διαδικασία συγκρότησης του ΚΕΕ, καθώς δεν ήταν συνδικαλιστικός φορέας ούτε είχε εμπλοκή στην ΕΣΕΤ, τα μέρη της οποίας προχώρησαν στη διάλυσή της και τη σύσταση του Επιμελητηρίου⁸.

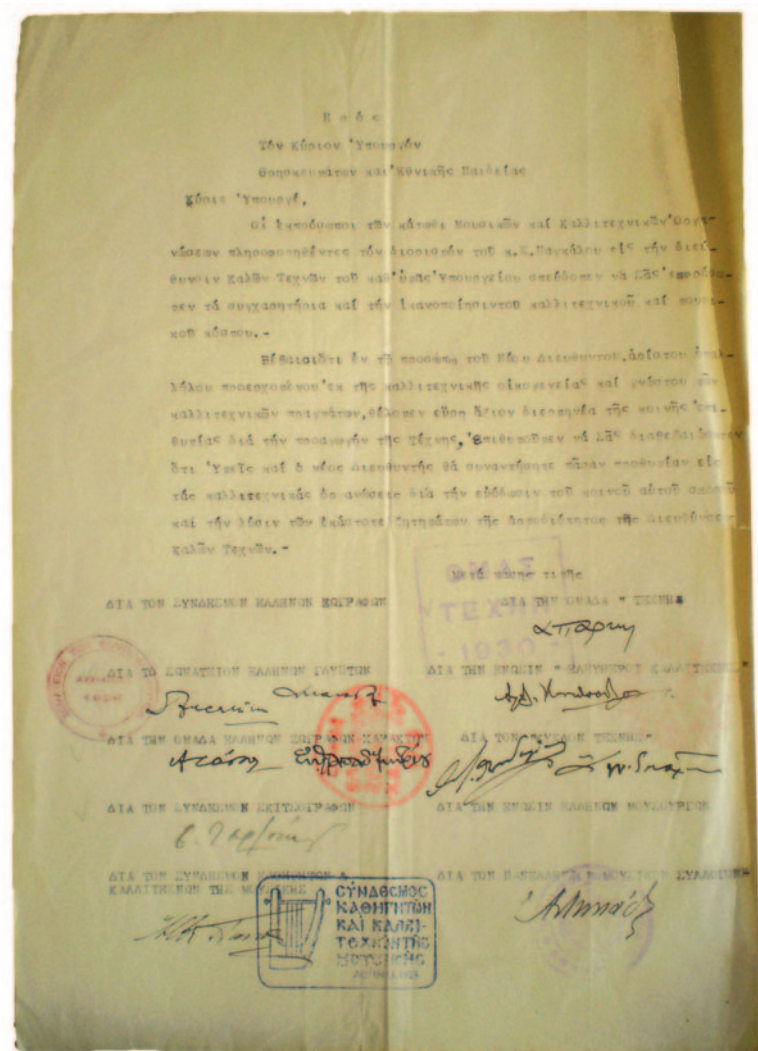
Η ίδρυση του Επιμελητηρίου είχε δρομολογηθεί κατά την περίοδο της Κατοχής μέσα από

⁵ Σπύρος Μοσχονάς, *Μέμος Μακρής: από την Αθήνα στο Παρίσι 1934-1950*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2016, σ. 24-26. Επίσης, Κώστας Μπαρούτας, *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, Αθήνα, Οίστρος, 2006, σ. 51· Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Από τον "Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών" στους "Νέους Έλληνες Ρεαλιστές": Καλλιτεχνικές Ομάδες και Οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)», στο Μ. Λαμπράκη-Πλάκα (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 Χρόνια. Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη, 1999, σ. 163-164.

⁶ Ανώνυμος, «Η Πνευματική Ζωή», *Ελεύθερα Γράμματα*, 7, 23 Ιουνίου 1945, σ. 15.

⁷ Το έγγραφο σώζεται στο αρχείο Σπύρου Βασιλείου, πράγμα που σημαίνει ότι δεν εστάλη ποτέ. Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σ. 535, σημ. 52.

⁸ Άλλωστε, το ΕΑΜ Καλλιτεχνών δεν διαλύθηκε το 1945, όπως τα μεσοπολεμικά σωματεία. Η διάλυσή του έγινε με τον Αναγκαστικό Νόμο 509/1947, που υπογράφηκε στις 27 Δεκεμβρίου του 1947.



Εικ. 1 Επιστολή των Εικαστικών και Μουσικών Σωματείων προς τον υπουργό Παιδείας, με την ευκαιρία διορισμού του ζωγράφου Κ. Παγκάλου στη θέση του Διευθυντή Καλών Τεχνών του υπουργείου Παιδείας (Νοέμβριος 1945;). Υπογράφουν εκπρόσωποι των σωματείων: Σύνδεσμος Ελλήνων Ζωγράφων, Ομάς Τέχνη, Σωματείο Ελλήνων Γλυπτών, Ένωσης Ελεύθεροι Καλλιτέχνη, Ομάς Ελλήνων Ζωγράφων Χαρακτών, Κύκλος Τέχνης, Σύνδεσμος Σκίτσογράφων, Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών, Σύνδεσμος Καθηγητών και Καλλιτεχνών της Μουσικής και Πανελληνίος Μουσικός Σύλλογος (αρχείο Σπ. Βασιλείου · ευγενική παραχώρηση της οικογένειας του καλλιτέχνη).



συλλογικές διαδικασίες στις οποίες αναφέρθηκε περιληπτικά ο Γιώργος Πετρήs σε άρθρο του στην *Επιθεώρηση Τέχνης* το 1962, κάνοντας λόγο για ένα υπό σχεδίαση «Συνδικάτο Εικαστικών Τεχνών», που έδωσε τις «καταστατικές του αρχές» και τις «κύριες και γενικές γραμμές» στον ιδρυτικό νόμο του 1947⁹. Ο Βάλιας Σεμερτζίδης, μέλος των μεσοπολεμικών Ελευθέρων Καλλιτεχνών αλλά και του ΕΑΜ, περιέγραψε το κλίμα των συναντήσεων που οδήγησαν στη σύνταξη του νόμου του Επιμελητηρίου στα ημερολόγιά του. Στις 3 Νοεμβρίου 1943 σημείωνε: «Προχθές τη Δευτέρα βρέθηκα στη συνεδρίαση που έγινε στο Υπουργείο Παιδείας στο γραφείο του Τόμπρου. Συνεδριάζει η επιτροπή για το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο. Ήταν μια ενδιαφέρουσα συνεδρίαση. Το θέμα ήταν η ψήφος των εκτάκτων μελών»¹⁰. Όπως φαίνεται, στη διαδικασία συγκρότησης του Επιμελητηρίου η εμπλοκή εαμικών καλλιτεχνών ήταν έντονη, περνούσε όμως μέσα από τα μεσοπολεμικά σωματεία τους. Κομβική στάθηκε, επίσης, η συμβολή του τότε Διευθυντή Καλών Τεχνών, γλύπτη και καθηγητή της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, Μιχάλη Τόμπρου. Μερικές εβδομάδες πριν από την απελευθέρωση, η διαδικασία είχε ολοκληρωθεί και η κατοχική κυβέρνηση ψήφισε τον νόμο 1863/1944, «Περί Ιδρύσεως Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου».

Σύντομα ακολούθησαν τα τραγικά γεγονότα των Δεκεμβριανών. Ο κοινωνικός αναβρασμός, οι διώξεις και οι εντάσεις άλλαξαν τις προτεραιότητες, βάζοντας σε πρώτο πλάνο την ίδια την επιβίωση: σωματική, πολιτική, κοινωνική, υπαρξιακή. Στις 12 Φεβρουαρίου 1945 υπογράφηκε η Συμφωνία της Βάρκιζας, στο κείμενο της οποίας γινόταν λόγος για την εκκαθάριση των δημοσίων υπηρεσιών και για τις διώξεις των δοσίλογων. Λίγο μετά την υπογραφή της Συμφωνίας ξεκίνησαν επισήμως και οι εργασίες συγκρότησης του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου. Οι αιτήσεις των υποψήφιων μελών –που γίνονταν στη Διεύθυνση Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας– κράτησαν έως την 30ή Απριλίου. Η Επιτροπή Κατάταξης ολοκλήρωσε το έργο της μέσα σε δεκατρείς συνεδριάσεις που διήρκεσαν από 12 Ιουλίου έως 22 Αυγούστου. Και καθώς οι μνήμες της Κατοχής και των Δεκεμβριανών ήταν νωπές, προκλήθηκαν εντάσεις. Ειδικότερα, προέκυψε ζήτημα με τις αιτήσεις των Φώτη Κόντογλου, Μίκη Ματσάκη, Νικόλα (Παυλόπουλου), Ούγκο Πέσσκε και Μιχάλη Τόμπρου, καθώς με επιστολή του προς την Επιτροπή, ο Τάσος τους κατηγορούσε ως «συνεργάτες του φασισμού». Η καθεμιά από τις περιπτώσεις αυτές ήταν ιδιαίτερη, με πλέον δύσκολη την περίπτωση του Τόμπρου. Εντέλει, κατά πλειοψηφία η Επιτροπή Κατάταξης έκρινε ορθότερο να κατατάξει του συγκεκριμένους καλλιτέχνες ως δόκιμα/πρόσεδρα μέλη του Επιμελητηρίου, κάτι που σήμαινε ότι οι «κατηγορούμενοι» –μολονότι είχαν τα τυπικά προσόντα (δηλαδή πτυχία και εκθεσιακή δραστηριότητα)– στερούσαν το δικαίωμα του εκλέγειν και του εκλέγεσθαι. Σύμφωνα με τον ιδρυτικό νόμο, τα μέλη του ΚΕΕ κατατάσσονταν σε σύνεδρα, πρόσεδρα και δόκιμα. Τα δόκιμα μέλη

⁹ Γιώργος Πετρήs, «Οι καλλιτέχνες στην πάλη για τη λευτεριά», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 87-88, Μάρτιος-Απρίλιος 1962, σ. 388.

¹⁰ Βάλιας Σεμερτζίδης, «Σημειώσεις πάνω στο έργο μου (1937-1963)», εγγραφή «Τετάρτη 3-11-43, Αθήνα», στο *Βάλιας Σεμερτζίδης*, Αθήνα, Γκοβόστης, 1976, x.a.c.

έπρεπε να επιδείξουν συστηματική καλλιτεχνική δραστηριότητα, προκειμένου να μεταταχτούν σε πρόεδρα και τελικά σε σύνεδρα, ώστε να συμμετέχουν στις γενικές συνελεύσεις, να εκλέγουν και να εκλέγονται, να μετέχουν δηλαδή στο σύνολο των συνδικαλιστικών διεργασιών¹¹. Συνεπώς, το γεγονός ότι το κατηγορητήριο του Τάσσου σε συνδυασμό με μαρτυρίες άλλων μελών της Επιτροπής, οδήγησε στον «εξοστρακισμό» των πέντε από τις συλλογικές διαδικασίες, έδειχνε και την ισχύ των εαμικών, οι οποίοι το 1945 φαίνεται πως αποτελούσαν κυρίαρχο ρεύμα στο εσωτερικό του νεοσύστατου Επιμελητηρίου¹².

Αυτό επιβεβαιώθηκε και από τη σύνθεση των Συμβουλίων που προέκυψαν μετά τις πρώτες εκλογές, τον Οκτώβριο του 1945, αφού στην πλειοψηφία τους, οι εκλεγμένοι ήταν δραστήρια μέλη και του ΕΑΜ Καλλιτεχνών. Το πρώτο ενδεκαμελές Διοικητικό Συμβούλιο του φορέα απάρτιζαν οι Δήμος Μπραέσας (πρόεδρος), Άγγελος Θεοδωρόπουλος (α' αντιπρόεδρος) και Γιώργος Ζογγολόπουλος (β' αντιπρόεδρος), Κώστας Πλακωτάρης (γενικός γραμματέας), Αντώνης Πρωτοπάτσης (ειδικός γραμματέας), Αглаΐα Παπά (ταμίας), Αghήνωρ Αστεριάδης, Γιώργος Γουναρόπουλος, Δημήτρης Περάκης, Τάσος και Πάνος Βαλσαμάκης (σύμβουλοι). Στο τμήμα Ζωγραφικής στο πενταμελές συμβούλιο εκλέχτηκαν οι Μπραέσας, Πλακωτάρης, Αστεριάδης, Γουναρόπουλος και Παππά, στο τμήμα Γλυπτικής οι Ζογγολόπουλος, Περάκης, Γεωργακάς, Αντώνης Σώχος και Θανάσης Απάρτης, στο τμήμα Χαρακτικής οι Θεοδωρόπουλος, Τάσος, Δημήτρης Γιαννουκάκης, Γιώργος Βελισσαρίδης και Ευθύμης Παπαδημητρίου και στο Τμήμα Διακοσμητικής οι Πρωτοπάτσης, Βαλσαμάκης, Όθων Περβολαράκης, Βακαλό και Λυδάκης¹³.

Στα τέλη του 1945 η ευφορία από την ίδρυση του Επιμελητηρίου καλλιέργησε στην πλειοψηφία των Ελλήνων εικαστικών δημιουργών την ψευδαίσθηση ότι ο νέος φορέας θα ένωνε τον καλλιτεχνικό κόσμο, λύνοντας τα περισσότερα επαγγελματικά ζητήματα που απασχολούσαν το σινάφι – με τη σκέψη, πάντως, περισσότερο στις προπολεμικές συνθήκες. Στην πραγματικότητα, το Επιμελητήριο ήταν βαθιά διχασμένο, όπως και ολόκληρη η ελληνική κοινωνία. Και οι καλλιτέχνες δεν είχαν απλώς να διαχειριστούν τις κατοχικές τους έριδες. Κουβαλούσαν επιπλέον τις μεσοπολεμικές τους διαφωνίες, τις αισθητικές τους διαφοροποιήσεις, τις ηγεμονικές συμπεριφορές συγκεκριμένων προσώπων.

¹¹ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σ. 528-530. Επίσης, Νόμος υπ' αριθ. 1863 Περί ιδρύσεως Καλλιτεχν[ικού] Επαγγελματικού Επιμελητηρίου», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως*, τχ. πρώτον, αριθ. φύλλου 218, 25 Σεπτεμβρίου 1945, σ. 1078, άρθρ. 3.

¹² Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», σ. 212-215.

¹³ Ανώνυμος, «Η Πνευματική Ζωή», *Ελεύθερα Γράμματα*, 24-25, 19 Οκτωβρίου 1945, σ. 15 και Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σ. 533. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», σ. 214-215.



Από το ΚΕΕ στις ομάδες

Πολύ σύντομα, η ελπίδα για έναν φορέα που θα έλυνε μέσα στο πλαίσιο συνεργασίας των διαφόρων ειδικοτήτων τα συνδικαλιστικά θέματα διαψεύστηκε με τον πλέον θορυβώδη τρόπο. Το πρώτο θερμό επεισόδιο (τον Φεβρουάριο του 1947) αφορούσε τις ελληνικές συμμετοχές στις εκθέσεις Στοκχόλμης και Καΐρου¹⁴. Λίγο αργότερα, στις 28 Αυγούστου, μόλις στην τρίτη Γενική Συνέλευση του Τμήματος Ζωγραφικής, τα πράγματα χειροτέρεψαν. Ο γραμματέας Βρασίδης Τσούχλος λαμβάνοντας τον λόγο σημείωνε πως ένα μόνο ζήτημα βρισκόταν στο κέντρο όλων των προβλημάτων που ταλάνιζαν το εσωτερικό του νέου οργάνου:

Βαθείαι και ριζικά αντιθέσεις κλονίζουν την Εφορείαν της Ζωγραφικής, καθιστώνσαι αυτήν ανίκανον να ανταποκριθή εις τας προσδοκίας της Συνελεύσεως και να επιλύση τα ζητήματα αυτής. Δεν πρόκειται περί παροδικών και συνήθων αντιγινωμιών, αλλά περί ριζικής διίσταμένων νοοτροπιών, αι οποίαι εις έκαστον ζήτημα όπερ προκύπτει, διαχωρίζουσι τα μέλη της Εφορίας. Παν μέτρον το οποίον ο κ. Δήμας θεωρεί σωτήριον δια το Κ.Ε.Ε. είναι δια τον κ. Τσούχλον όλεθρος και καταστροφή, και τανάπαλιν¹⁵.

Ήταν μια από τις πιο επεισοδιακές γενικές συνελεύσεις του Επιμελητηρίου κατά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του και έληξε με συνοπτικές διαδικασίες, αφού σύμφωνα με τα πρακτικά, «Ο κ. Δήμας όμως επιμένει όπως η συζήτησις αναβληθή και συγκληθή νέα Συνέλευσις. Τέλος δε, ενώ η συζήτησις διεξάγεται εν πλήρει ηρεμία, ο κ. Δήμας όλως απροσδοκήτως διαλύει την Συνεδρίασιν», μέσα σε διαμαρτυρίες. Ωστόσο, το πρακτικό υπέγραφε μόνο ο γραμματέας Τσούχλος και όχι ο έφορος Δήμας· το κείμενο, δηλαδή, παρουσίαζε μια υποκειμενική οπτική των πραγμάτων, αποσκοπώντας να δικαιώσει μία από τις δύο παρατάξεις του διχασμένου τμήματος Ζωγραφικής.

Ας μην έχει κανείς την ψευδαίσθηση ότι αυτά συνέβαιναν μόνο στις τάξεις των ζωγράφων. Στις 26 Μαΐου του 1946, με επερώτησή τους προς το σώμα της Γενικής Συνέλευσης του Επιμελητηρίου, 26 καλλιτέχνες έθεταν θέμα Τόμπρου, σημειώνοντας πως «τέσσαρα ειδικά μέλη εκ της Επιτροπής των γλυπτών εστράφησαν εναντίον του κ. Τόμπρου με διαστροφάς τοιαύτας της πραγματικότητας»¹⁶. Πολύ σύντομα, λοιπόν, προέκυψε ζήτημα «αποκατάστασης» του Τόμπρου, παρά τις σθεναρές αντιδράσεις πολλών, παρά τη βαρύτητα των όσων του προσάπτονταν (από τον Τάσσο) λίγο νωρίτερα: υμνητής του Άξονα, αρθρογράφος στο φασιστικό περιοδικό «Κουαδρίβιο», καταδότης καλλιτεχνών ως «κομ-

¹⁴ Βλ. ειδικότερα το κείμενο του Λευτέρη Σπύρου, «Η Έκθεση Ελληνικής Τέχνης στη Στοκχόλμη το 1947» στον παρόντα τόμο.

¹⁵ 3η Γεν. Συνέλευσις εν τη Στέγη Καλών Τεχνών και Γραμμάτων τη 28η Αυγούστου 1947, ώρα 6 ½ μ.μ., στο Καλλιτεχνικόν Επαγγελματικόν Επιμελητήριον. Τμήμα Ζωγραφικής. Πρακτικά Γεν[ικών] Συνελεύσεων του Τμήματος. Τόμος Α! 28/8/1947 – 23/3/1962, σ. 9-10 (αρχείο ΕΕΤΕ).

¹⁶ Επερώτησις προς την Γενικήν Συνέλευσιν του Καλ[ιτεχνικού] Επιμελητηρίου, Αθήναι τη 26 Μαΐου 1946, [σ. 2], (αρχείο ΕΕΤΕ).

μουνιστών»¹⁷. Γενικότερα, το κλίμα στην Εφορεία Γλυπτικής ήταν εκρηκτικό. Στις εκλογές της 18ης Απριλίου του 1947 εκλέχτηκαν με 18 ψήφους οι Νικόλαος Γεωργαντής (πρόεδρος), Χριστόφορος Νάτσιος (γραμματέας), Γεώργιος Καστριώτης (ταμίας), Παναγιωτάκης και Φάνης Σακελλαρίου (σύμβουλοι), ενώ η απερχόμενη παράταξη έχασε τις εκλογές με 14 ψήφους (το ψηφοδέλιό της αποτελούσαν οι Λημναίος, Περάκης, Λαμέρας, Γκικιάδης και Απέργης)¹⁸. Ο Γεωργαντής εκλέχτηκε, επίσης, πρόεδρος του Γενικού Συμβουλίου. Ο θάνατός του, τον Δεκέμβριο του 1947, έφερε τον Φεβρουάριο του 1948 στην προεδρία των Γλυπτών τον Σώχο, καθηγητή στο Πολυτεχνείο και ηγετικό στέλεχος της μεσοπολεμικής Ομάδος Τέχνη. Ο Σώχος παραιτήθηκε μόλις τρεις μήνες αργότερα, επιτιθέμενος στους Νάτσιο και Τόμπρο. Ο τελευταίος όχι μόνο είχε αποκατασταθεί πλήρως στο εσωτερικό του Επιμελητηρίου, αλλά στις 20 Σεπτεμβρίου του 1948 εκλέχτηκε πρόεδρος της Εφορίας Γλυπτικής.

Οι ισορροπίες στον νεοπαγή φορέα ήταν εύθραυστες, οι συμμαχίες ρευστές και οι δύο παρατάξεις ευκόλως διακριτές. Ο θάνατος του Γεωργαντή, το 1947, έφερε τελικώς στην προεδρία του Επιμελητηρίου τον γλύπτη Νάτσιο, όμως, μερίδα καλλιτεχνών στράφηκε στο Υπουργείο Παιδείας και κατόρθωσε να ακυρώσει την εκλογή του, εκλέγοντας αντ' αυτού τον Τσούχλο. Παραπάνω έγινε αναφορά στην υποκειμενική αφήγηση του Τσούχλου. Το ίδιο έκανε ο Δήμας, όταν σε συνέντευξή του στο Έθνος τον Απρίλιο του 1948, επιτέθηκε στην αντίπαλη παράταξη:

Τα ανωτέρω καταγγέλαμε και γραπτώς και προφορικώς προς τον κ. υπουργόν ο οποίος, μάλιστα, κατά την μετ' αυτού συνάντησίν μας μάς εδικαιολόγησε πλήρως και υπεσχήθη ότι θα ενεργήση δεόντως. Παραδόξως όμως σε λίγο μας απέστειλεν έγγραφον, καλών ημάς να ακυρώσωμεν τας δύο νομίμως διεξαχθείσας εκλογάς του προέδρου κ. Νάτσιου και της δνίδος Φαραντάτου. Και το περισσότερο παράδοξον είνε το γεγονός ότι ενώ μέχρι τότε οι αποχωρήσαντες δεν προσήρχοντο εις τας συνεδριάσεις, κατά την ημέραν της λήψεως του εν λόγω εγγράφου του κ. υπουργού, προσήλθον επιδεικτικώς φέροντες μαζί των και τον νεοεκλεγέντα πρόεδρον του τμήματος της γλυπτικής κ. Αντ. Σώχον. Κατά την συνεδρίασιν εκείνην πκύρωσαν τας προηγηθείσας δύο εκλογάς και εξέλεξαν ως πρόεδρον τον κ. Βρασίδαν Τσούχλον¹⁹.

Η συντελούμενη σύγκρουση δεν είχε πολιτική αφετηρία. Αφορούσε ένα ευρύτερο πλέγμα ζητημάτων που σχετίζονταν με τον έλεγχο των εικαστικών πραγμάτων μέσω του Επιμελητηρίου. Αυτό δεν σήμαινε ότι η πολιτική απουσίαζε από τη συζήτηση. Ο Δήμας έδινε σαφές στίγμα και σε αυτό το θέμα:

¹⁷ Επιστολή Α. Τάσσου Προς την Επιτροπή Κατατάξεως του Επαγγ[ελματικού] Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου, Ιούλιος 1945 (φάκελος Α. Τάσσου, αρχείο ΕΕΤΕ). Βλ. επίσης, Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», σ. 213.

¹⁸ Πρακτικόν αρχαιρεσιών, στο Πρακτικά Συνελεύσεων. Τμήμα Γλυπτικής ΚΕΕ μέχρι της 10/12/1955, σ. 9 (αρχείο ΕΕΤΕ).

¹⁹ Ιωάν. Μπέρτσος, «Ένα σκάνδαλον εις το Καλλιτεχνικόν Επιμελητήριον εξ αφορμής τηλεγραφήματος δια την νίκην της Κονίτσης. Περίεργος στάσις του υπουργείου Παιδείας», εφ. Έθνος, 6 Απριλίου 1948. Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σ. 534-537.



Τονίζω, εν προκειμένω ιδιαιτέρως και βροντοφωνώ, όπως ετόνισα και εβροντοφώνησα και προς τον κ. υπουργόν της Παιδείας, ότι οι κύριοι αυτοί, κληθέντες ειδικώς και κατεπειγόντως εις έκτακτον συνεδρίασιν, όπως απευθύνωμεν συγχαρητήριον τηλεγράφημα προς τας αρχάς της Κονίτης δια την περιλαμβρον νίκην του ηρωικού μας στρατού έλαμψαν δια της απουσίας των. Φυσικά η μη προσέλευσίς των δεν μας ημπόδισε να επιτελώσωμεν το εθνικόν μας καθήκον προς τον εναντίον των Σλαύων αγωνιζόμενων Στρατόν μας. Το τηλεγράφημα έγινε και απεστάλη.

Τρία χρόνια μετά τη συγκρότηση του Επιμελητηρίου –με την καταλυτική συνδρομή του ΕΑΜ Καλλιτεχνών– είχαν αλλάξει άρδην οι συσχετισμοί στο εσωτερικό του. Η νέα, πλειοψηφούσα παράταξη, που περιλάμβανε κατά κύριο λόγο μέλη του παλιού, πολυπληθούς ΣΕΚ και μέλη του Συλλόγου Γλυπτών²⁰, εξέφραζε ριζικά αντίθετες πολιτικές αντιλήψεις. Και μια από τις πρώτες ενέργειες της εφήμερης προεδρίας Νάτσιου ήταν να χαιρετίσει τη νίκη του Εθνικού Στρατού εναντίον των «Σλαύων».

Ο Δήμας δεν χρησιμοποίησε μόνο τον τύπο για να χτυπήσει τους αντιπάλους του. Μια προσεκτικά σχεδιασμένη, συστηματική παρελκυστική πολιτική, που περιλάμβανε τη διάλυση γενικών συνελεύσεων, την αποτροπή συγκρότησης των συλλογικών οργάνων και τη συστηματική υπονόμησης κάθε πρωτοβουλίας της αντίπαλης πλευράς, σύντομα εξώθησε τον Τσούχλο σε παραίτηση. Όχι τυχαία, τον Νοέμβριο του 1948 δημοσίευμα ανέφερε πως το Επιμελητήριο:

ευρίσκεται υπό διαταραχίν, η οποία ίσως-ίσως να εγκυμονή και κινδύνους δια την ενότητά του. Μια φορά, ο πρόεδρός του κ. Τσούχλος υπεχρεώθη προ τινός εις παραίτησιν και χθες το βράδυ συνήλθε το 11μελές συμβούλιον του Επιμελητηρίου δι' αρχαιρείας. Έγινε αγών δια την προεδρίαν μεταξύ του καθηγητού της Σχολής Καλών Τεχνών γλύπτου κ. Μιχ. Τόμπρου, του ζωγράφου κ. Δήμα, του κ. Ευθ. Παπαδημητρίου και των κ.κ. Κοντόπουλου και Νάτσιου.

Τελικά, πρόεδρος του Επιμελητηρίου εκλέχτηκε ο Δήμας με πέντε ψήφους²¹.

Μέσα σε αυτό το πολωμένο κλίμα, με τα πρόσωπα στα συμβούλια του Επιμελητηρίου να εναλλάσσονται εν μέσω εντάσεων, το Εθνικό Ίδρυμα και το Υπουργείο Παιδείας προετοίμασαν την Πανελλήνια Έκθεση Θεσμοθετώντας και βραβεία²². Η διαρροή των ονομάτων

²⁰ Για μια πλήρη λίστα των μελών του ΚΕΕ τη στιγμή της ίδρυσής του, βλ. Βιβλίου Ψηφοφορίας Επιτροπής Κατατάξεως του Επαγγελματικού Καλλι[τεχνικού] Επιμελητηρίου (αρχείο ΕΕΤΕ).

²¹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», εφ. Έθνος, 3 Νοεμβρίου 1948.

²² Για την Πανελλήνια του 1948 βλ. ειδικότερα Σπύρος Μοσχονάς, Καλλιτεχνικά σωματεία..., σ. 551-569 και Πολυξένη Ε. Μαρλίση, *Πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια έκθεση: Πολιτικά, ιδεολογικά και καλλιτεχνικά ζητήματα*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία (δκτλ.), Αθήνα, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, 2020, σ. 28-65. Βλ. επίσης, η ίδια, «Η εμπλοκή του Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου (ΚΕΕ) στην πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια έκθεση», στον παρόντα τόμο. Στη διπλωματική της εργασία, η Μαρλίση, εκμεταλλευόμενη το πλούσιο και σε μεγάλο βαθμό ανεκμετάλλευτο αρχείο του ΕΕΤΕ, αποσαφηνίζει το κλίμα και διορθώνει λάθη της παλαιότερης βιβλιογραφίας (σε κείμενα των Ματθιόπουλου και Μοσχονά). Ωστόσο βασισμένη στα πρακτικά του επταμελούς Διοικητικού Συμβουλίου (αφού δεν φαίνεται να έγινε κάποια Γενική Συνέλευση των



Εικ. 2 Η βασίλισσα Φρειδερίκη, ο βασιλιάς Παύλος Γλύξμπουργκ και ο καθηγητής της ΑΣΚΤ Ανδρέας Γεωργιάδης την ημέρα των εγκαινίων της Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης, στις 31 Οκτωβρίου 1948 (εφημ. *Οι Καιροί*, 31 Οκτωβρίου 1948).

των βραβευθέντων στον τύπο, τον Δεκέμβριο του 1948, οι αντιδράσεις και οι αναφορές για παρασκηνιακές συμφωνίες, οδήγησαν το Εθνικό Ίδρυμα σε αναδίπλωση. Κύριο παρασκηνιακό αίτημα ήταν η βράβευση συντηρητικών καλλιτεχνών και ειδικά του Ανδρέα Γεωργιάδη, ο οποίος ήταν μέλος της οργανωτικής επιτροπής της έκθεσης (**εικ. 2**). Με ανακοίνωσή του το Εθνικό Ίδρυμα, ενημέρωσε πως:

αντί να βραβεύση άτομα απεφάσισε να βραβεύση εν τω συνόλω του τον καλλιτεχνικό κόσμο της χώρας δια τας σόκνους και επιτυχείς προσπάθειάς του δια την Τέχνην παρά τας δυσμενεστάτας δι' αυτόν οικονομικές συνθήκας. Προς τούτο [...] βραβεύει [...] δια χρυσού μεταλλίου τα κάτωθι τμήματα του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου ήτοι το τμήμα Ζωγραφικής, Γλυπτικής, Χαρακτικής, Διακοσμητικής και Εκκλησιαστικής Τέχνης²³.

Μεταξύ των αρχικά διακριθέντων με 27 μετάλλια και 26 επαίνους (ο κανονισμός προέβλεπε τρία βραβεία ανά τμήμα, δηλαδή μόλις 15 μετάλλια) ήταν επιφανείς αλλά και νέοι καλλιτέχνες όπως ο Παρθένης, ο Παπαλουκάς, ο Βασιλείου, ο Αστεριάδης, ο Κόντογλου, ο Μόραλης, ο Τσαρούχης, ο Ζογγολόπουλος, ο Λαμέρας, ο Λουκόπουλος, ο Παπαδημητρίου, ο Μόσχος, ο Παννουκάκης κ.ά. Η ανάκληση της βράβευσής τους και η επακόλουθη βράβευση του Επιμελητηρίου που, βαθιά διχασμένο αποξενωνόταν ολοένα και περισσότερο από τα πιο προοδευτικά (σε επίπεδο έκφρασης) μέλη του, συνέβαλε στην επιπλέον απαξίωσή του.

Έτσι, μόνο τυχαία δεν ήταν η προσπάθεια ορισμένων (ειδικότερα προσώπων που μετείχαν στη μεσοπολεμική Ομάδα Τέχνη) για την ανάληψη πρωτοβουλιών. Δρομολογήθηκε η διοργάνωση ενός «Φθινοπωρινού Σαλόν» ή μιας «Έκθεσης Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης» – μιας αντι-Πανελλήνιας έξω από τον έλεγχο της διοίκησης του Επιμελητηρίου– στην προετοιμασία της οποίας πρωτοστάτησαν οι Βασιλείου, Σώχος, Τάσος με τη συμβολή των Απάρτη, Γκίκα, Μόραλη, Νικολάου, Παπαλουκά, Μπουζιάνη, Ζογγολόπουλου, Δια-

μελών του ΚΕΕ με αφορμή την Πανελλήνια του 1948 και τα βραβεία της) καθώς και στον δημόσιο λόγο που διατύπωσαν λιγοστοί καλλιτέχνες στον τύπο της εποχής, παραβλέπει –με βάση και τα όσα ακολούθησαν το 1949– τον βαθύ διχασμό μεταξύ των εικαστικών καλλιτεχνών.

²³ Η ανακοίνωση δημοσιεύτηκε στην εφ. *Το Βήμα*, στο φύλλο της 23ης Δεκεμβρίου 1948. Βλ. Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σ. 558-559, το παράθεμα σ. 559.



Εικ. 3 Μέλη του Αρμού στα εγκαίνια της έκθεσης στη Θεσσαλονίκη, τον Μάιο του 1950. Διακρίνονται από τα αριστερά οι εκθέτες Κλ. Λουκόπουλος, Λ. Αρλιώτη, Γ. Μανουσάκης, Γ. Μόραλης, Ε. Σπαθάρης και στο βάθος ο Ν. Νικολάου (αρχείο Κλ. Λουκόπουλου · ευγενική παραχώρηση Δημήτρη Λουκόπουλου).

μαντόπουλου, Ελευθεριάδη, Τσαρούχη κ.ά.²⁴ Αλλά στα τέλη της δεκαετίας του 1940, καλλιτέχνες όπως ο Γκίκας, ο Μόραλης, ο Τσαρούχης, ο Απάρτης δεν επιθυμούσαν να στοιχηθούν πίσω από τους Σώχο και Βασιλείου, ενδεχομένως δεν επιθυμούσαν να συνδεθούν με αριστερούς όπως ο Τάσσος, ενώ στέκονταν επιφυλακτικοί απέναντι στην εργασία πολλών συναδέλφων τους²⁵. Η αιφνίδια ανακοίνωση της ίδρυσης του Αρμού με ιδρυτικά μέλη τους Γκίκα, Μόραλη, Τσαρούχη, Νικολάου, Λουκόπουλο, Λίλη Αρλιώτη, Ναταλία Μελά, Μαριλένα Αραβαντινού, Νέλλη Ανδρικοπούλου, Έλλη Βοΐλα, Αγλαΐα Λυμπεράκη κ.ά., τον Σεπτέμβριο του 1949 έδωσε πρόωρο τέλος στις συζητήσεις του ευρύτερου πόλου των προοδευτικών για μία έκθεση (εικ. 3). Από τη στιγμή που οι «αρμικοί», όπως οι ίδιοι ονόμαζαν τους εαυτούς τους, διαφοροποιήθηκαν, έπρεπε να δοθεί μια απάντηση. Έναν μήνα αργότερα και με αφορμή την αναδρομική έκθεση του Μπουζιάνη στον «Παρνασσό», ανα-

²⁴ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», εφ. *Έθνος*, 20 Ιουλίου 1949.

²⁵ «Εκτός δ' αυτών διότι είμαι πεπεισμένος ότι η έκθεση θα είναι αρκετά γελοία στα μάτια των Ιταλών με Πολυκανδριώτηδες μέσα & τα παρόμοια», σημείωνε χαρακτηριστικά ο Γ. Μαυροΐδης σε επιστολή του προς τον Ν. Χατζηκυριάκο-Γκίκα, με ημερομηνία 23 Ιανουαρίου 1953 (αρχείο Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Πινακοθήκη Γκίκα, Μουσείο Μπενάκη). Για την επιστολή βλ. και Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σ. 626-629, το παράθεμα σ. 629.

κοινώθηκε η σύμπτυξη της Στάθμης, με τη συμμετοχή των Αστεριάδη, Βασιλείου, Ελευθεριάδη, Κανέλλη, Θεοδωρόπουλου, Γιώργου και Ελένης Ζογγολοπούλου, Τάσσου, Σώχου κ.ά. Αρκετοί ανάμεσά τους συνδέονταν με την αριστερά²⁶. Όσοι δεν χώρεσαν στην Στάθμη ή, απλώς, δεν θέλησαν να περιθωριοποιηθούν μια ομάδα όπου τον έλεγχο κρατούσαν οι Σώχος-Βασιλείου-Τάσσοι, συσπειρώθηκαν γύρω από τον Απάρτη και τον έκπτωτο πρόεδρο του Επιμελητηρίου, Τσούχλο στην Ομάδα Ζωγράφοι και Γλύπται. Τέλος, ο μικρός πυρήνας των Ακραιών εξάντλησε τη δυναμική του με τη δημοσίευση απλώς ενός κειμένου-μανιφέστου, γραμμένου από τον Αλέκο Κοντόπουλο, που ήταν κάλεσμα για μια μη ρεαλιστική τέχνη²⁷. Αλλά το 1949 δεν ήταν 1944. Και πολλοί από εκείνους που κατά τη διάρκεια της Κατοχής συνδέθηκαν με το ΕΑΜ, στην αυγή της δεκαετίας του '50 ούτε ήταν μέλη του ΚΚΕ ούτε ανήκαν στην Αριστερά. Κάποιοι αποστασιοποιήθηκαν, άλλοι διατηρούσαν χαμηλό προφίλ, άλλοι για λόγους βιοπορισμού αναγκάστηκαν να αναλάβουν «δύσκολες» παραγγελίες, όπως ο Απάρτης, που το 1950 εκτέλεσε τα μνημεία πεσόντων στρατιωτών στα στρατόπεδα Νέας Ιωνίας Βόλου και Σπάρτης²⁸.

Έξοδος

Αυτό ήταν το κλίμα μεταξύ των Ελλήνων εικαστικών καλλιτεχνών στην αρχή της δεκαετίας του 1950. Η πολυδιάσπαση, η διαφοροποίηση, οι ρήξεις ουσιαστικά έληξαν το 1956, με την αποπομπή του Δήμα από τη διοίκηση του Επιμελητηρίου και την «παλινόρθωση» Τσούχλου, ο οποίος ανέλαβε πανηγυρικά με τη στήριξη ευρείας μερίδας καλλιτεχνών που προέρχονταν από όλες τις ομάδες των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων: τον Αρμό, τη Στάθμη, τους Ζωγράφους και Γλύπτες, το Εργαστήρι. Στην πρώτη γενική συνέλευση όπου προέδρευσε²⁹, ο νέος ισχυρός παράγοντας φρόντισε να ακυρώσει ό,τι είχε θεσμοθετηθεί στο διάστημα της τελευταίας δεκαετίας επαναφέροντας σε ισχύ δράσεις που είχε δρομολογήσει ο ίδιος το 1947. Ήταν μια επίδειξη δύναμης του νεοεκλεγέντα προέδρου, που έμεινε αμετακίνητος στο τιμόνι του Επιμελητηρίου μέχρι και τις παραμονές της Απριλιανής Δικτατορίας.

²⁶ Βλ. Κατάλογος έκθεσης, *Βάλλια Σεμερτζίδης 1911-1983*, Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη 2012, σ. 135-137, όπου αναδημοσιεύονται οι σκέψεις του Σεμερτζίδη αναφορικά με τη συμμετοχή του στην α' έκθεση της Στάθμης και σε σχέση με το πολιτικό/κοινωνικό κλίμα της εποχής.

²⁷ Βλ. ειδικότερα, Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σ. 766-774. Για το κείμενο βλ., Αλέκος Κοντόπουλος, «Οι "Ακραίοι"», *Ο Αιώνας μας*, 11, Νοέμβριος 1949, σ. 349-350. Αναδημοσιεύεται στο Κατάλογος Έκθεσης, *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η Ελληνική Εμπειρία*, επιμέλεια Άννα Καφέτση, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη, 1992, σ. 345.

²⁸ Ζωή Γ. Καλογνώμου, *Το έργο του γλύπτη Θανάση Απάρτη (1899-1972)*, διδακτορική διατριβή (δκτλ.), Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1988, σ. 129-131, 299, 301.

²⁹ Περίοδος Στ'. Α! Γενική Συνέλευσις των συνέδρων μελών του Κ.Ε.Ε. της 24ης Μαΐου 1956 εν τη Στέγη Καλών Τεχνών και Γραμμάτων, ώρα 6.30 μ.μ., στο ΚΕΕ: Πρακτικά Γενικών Συνελεύσεων. Τόμος Α! (1945-1960), σ. 42-62.



Η εμπλοκή του Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου (ΚΕΕ) στην πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια Έκθεση

Πολυξένη Μαρλίτση

Το «στοίχημα» του Εθνικού Ιδρύματος

Η Πανελλήνια του 1948 υλοποιείται με πρωτοβουλία του Εθνικού Ιδρύματος¹, ενός νεοσύστατου κρατικού φορέα που ευαγγελίζεται ευρείες πολιτιστικές και λοιπές δράσεις υπό την προεδρία του Βασιλέα Παύλου. Το Ίδρυμα θα αναλάμβανε τη χρηματοδότηση και την κυρίως ευθύνη στο εγχείρημα.

Η ιστορική συγκυρία της Πανελληνίας του 1948 εντάσσεται στη γενικότερη προσπάθεια της κυβέρνησης της Αθήνας να υπερισχύσει καθολικά έναντι του αντιπάλου καθώς ο Εμφύλιος βρίσκεται πλέον στην κορύφωση του². Το καλοκαίρι του 1948 ο εθνικός στρατός δεν κατάφερε να τερματίσει τον πόλεμο όπως αναμενόταν, γεγονός που προκάλεσε τεράστια ανησυχία και αλλαγές στους κυβερνητικούς συσχετισμούς της χώρας.

¹ Σύμφωνα με το άρθρο (ανυπόγραφο) «Το Εθνικόν Ίδρυμα», *Έθνος*, 19 Νοεμβρίου 1948, το Ίδρυμα ιδρύθηκε στις 14 Φεβρουαρίου 1947. Ως γενικός σκοπός αναφέρεται η εξύψωση του ηθικού, μορφωτικού, κοινωνικού και βιοτικού επιπέδου του ελληνικού λαού, ενώ υφίστανται οκτώ (8) τομείς δράσης: Γεωργικός, Δασικός, Τεχνικός, Αρχιτεκτονικός, Εθελοντών, Κοινωνοφελών Έργων, Μορφωτικός, Ηθών, Εθίμων και Παραδόσεων, και Καλών Τεχνών.

² Γιώργος Μαργαρίτης, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος*, Αθήνα, εκδ. Βιβλιόραμα, 2005, σ. 607. Ο ιστορικός επισημαίνει το έτος 1948 ως το σημείο που παγιώνονται και οριοθετούνται με αυστηρότητα τα δύο αντίπαλα στρατόπεδα.

Η πρωτοβουλία του Παλατιού για την πραγματοποίηση της Έκθεσης θεωρούμε πως αντικατοπτρίζει τον ιδιαίτερο πολιτικό ρόλο που το ίδιο αναλαμβάνει τη δεδομένη ιστορική συγκυρία. Η θέση του παλατιού (όπως και αυτής της στρατιωτικής ηγεσίας) παραδόξως αναβαθμίστηκε, ενώ η πολιτική ηγεσία έλαβε τον ρόλο του αποδιοπομπαίου τράγου. Ειδικά, παλάτι και στρατός εμφανίστηκαν ως οι σωτήριες, ενοποιητικές δυνάμεις του κράτους³.

Στο μέτρο που μας αφορά, καθ' όλη την εμφύλια περίοδο συναντάμε στην αρθρογραφία του τύπου την επιχείρηση σύνδεσης της πνευματικής/καλλιτεχνικής παραγωγής με την αντίστοιχη πάλη έναντι της «ανταρσίας»⁴. Στην πράξη αυτό μεταφράζεται με την προτροπή για δημιουργία ανάλογης μορφής τέχνης, ικανής να σταθεί αρωγός στο υψηλό ιδανικό της υπεράσπισης του βαλλόμενου κράτους από το πνευματικό μετερίζι.

Ειδικότερα για την Πανελλήνια του 1948, ο συμβολισμός μιας τέτοιας μεγαλεπήβολης οργάνωσης και πολύ περισσότερο η υλοποίηση της στο «εδώ και τώρα» ενός κρίσιμου χρονικού σημείου του Εμφυλίου πολέμου καθιστά –τρόπον τινά– δυνατή την εφαρμογή αυτού του ιδανικού μοντέλου ομόνοιας και στο υπόλοιπο διχασμένο κοινωνικό σώμα. Μόνη προϋπόθεση για την επιτυχία είναι η «κεφαλή» του κράτους η οποία στέκεται οργανωτής και εγγυητής του εγχειρήματος.

Είναι σαφές πως επιχειρήθηκε εκ των προτέρων να απαλυνθούν οι υφιστάμενοι ανταγωνισμοί και να αποτελέσει η Πανελλήνια Έκθεση την ιδανική πλατφόρμα καλλιτεχνικής συνένωσης. Η φιλοδοξία για μια ομαλή καλλιτεχνική συνύπαρξη δεν μπορεί να ερμηνευθεί δίχως να συνυπολογιστεί το πλαίσιο της ευρύτερης πολιτικής σκοπιμότητας.

Η εκμετάλλευση του αιτήματος για εθνική ενότητα είναι το κλειδί κατανόησης της ίδιας της ύπαρξης της Πανελλήνιας του 1948. Η προβαλλόμενη ομόνοια του καλλιτεχνικού κόσμου προεικονίζει και κυριολεκτικά εικονοποιεί την αντίστοιχη εθνική. Η εκμετάλλευση της προβολής αυτής της ιδανικής συνθήκης αποτελεί το ισοκράτημα πάνω στο οποίο ενορχηστρώνεται και συντονίζεται η Πανελλήνια, καθιστώντας την ύπαρξη της τελευταίας, μια καθαρά πολιτικής φύσεως και συμφερόντων ενέργεια.

Στο πλαίσιο της γενικής πόλωσης του εμφυλίου πολέμου, το Ίδρυμα ευελπιστεί να εξαλείψει τις όποιες καλλιτεχνικές διαφορές και να στεφθεί ειρηνοποιός δύναμη που κατευνάζει τις αντιπαραθέσεις, διασφαλίζοντας την ορθή και δίκαιη συνύπαρξη των καλλιτεχνικών παρατάξεων. Αυτός υπήρξε ο επιθυμητός στόχος. Η προβολή μιας ισότιμης

³ Γιώργος Μαργαρίτης, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος*, σ. 136-143.

⁴ Ενδεικτικά αναφέρουμε τα άρθρα: Σ. Θωμόπουλος, «Η πνευματική μας ηγεσία και το χρέος της στο σημερινό αγώνα του έθνους», *Ελληνική Δημιουργία*, 17 Ιουλίου 1949, τ. 35, σ. 166-167· Σπύρος Μελάς, «Επιβίωση και Παράδοση», *Ελληνική Δημιουργία*, 15 Νοεμβρίου 1948, τ. 19, σ. 389-391· Πέτρος Χάρης, «Ιστορική Ευθύνη», *Νέα Εστία*, 1 Μαΐου 1947, τ. 41, τχ. 476, σ. 516-517· Ανδρέας Καραντώνης, «Νέα Πνευματική Εποχή», *Ο Αιώνας μας*, Νοέμβριος 1949, φ. 2, περίοδος Γ', σ. 341-342.



κρίσης πέρα από πρόσωπα και καλλιτεχνικές τάσεις είναι το πολύτιμο στοίχημα που το Ίδρυμα προσπάθησε να διασφαλίσει.

Εκ των προτέρων να σημειώσουμε πως το Εθνικό Ίδρυμα επιδιώκοντας να συστεγάσει όλες τις τάσεις, αποτυγχάνει στο να ικανοποιήσει το σύνολο των καλλιτεχνών, καταλήγοντας στο σχισματικό φινάλε της ακύρωσης των βραβείων.

Οι εξελίξεις της Έκθεσης έως και την ανακοίνωση των βραβείων

Σύμφωνα με την έρευνα μας, η απόφαση για την πραγματοποίηση της πρώτης μεταπολεμικής Πανελλήνιας Έκθεσης πάρθηκε ακριβώς το ίδιο καλοκαίρι, εν μέσω στρατιωτικών αποτυχιών του εθνικού στρατού⁵. Υπό αυτό το πρίσμα η τέχνη αναλαμβάνει ρόλο πνευματικού προμαχώνα, ενώ ακολούθως ο δημόσιος λόγος γύρω από την Πανελλήνια του 1948 κτίζεται πάνω στις έννοιες του έθνους και της ελληνικότητας.

Ήδη από την πρώτη επίσημη ανακοίνωση της οργανωτικής επιτροπής του Εθνικού Ιδρύματος⁶, η σύνδεση του αφηγήματος περί συνέχειας του έθνους με το αντίστοιχο αφήγημα περί συνέχειας της τέχνης είναι εμφανής και προβεβλημένη, επικυρώνοντας την υποστήριξη των καλλιτεχνών ως αναπόσπαστο κομμάτι της εθνικής ευρωστίας.

Η Πανελλήνια του 1948 πραγματοποιείται από το Εθνικό Ίδρυμα σε συνδιοργάνωση με το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο (ΚΕΕ)⁷ και το Υπουργείο Παιδείας. Το πολυδαίδαλο δίκτυο της Πανελλήνιας αποτελείούμενο από ετερόκλητα πρόσωπα και θεσμούς συντίθεται από πληθώρα γεγονότων τα οποία περιστρέφονται γύρω από τις κυρίαρχες εικαστικές παρατάξεις, «συντηρητικοί» και «μοντέρνοι», δίχως όμως να εξαντλούνται σε αυτές.

Εκπορευόμενη άμεσα από το Επιμελητήριο, η όποια πάλη μεταξύ των παρατάξεων μεταφέρεται με φυσικό τρόπο στα γεγονότα της Πανελλήνιας, με την πλάστιγγα να γέρνει πότε υπέρ της μίας πλευράς και πότε υπέρ της άλλης, πάντοτε σε κλιμακωτή ένταση ενόσω οδεύουμε προς την κορωνίδα της Πανελλήνιας, δηλαδή τα βραβεία.

Ο ιστορικός τέχνης Σπύρος Μοσχονάς⁸ συνέδεσε άμεσα το σκάνδαλο των βραβείων με

⁵ Τάσος Σακελαρόπουλος, «Οι δύο στρατοί 1945-1949», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, δίτομο συλλογικό έργο, Αθήνα, εκδ. Βιβλιόραμα, 1999, σ. 277 - 324.

⁶ Ανώνυμος, «Πανελλήνιας Καλλιτεχνική Έκθεσις – Ανακοινώσεις της οργανωτικής επιτροπής», εφ. *Εμπρός*, 31 Ιουλίου 1948.

⁷ Το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο (ΚΕΕ), σήμερα Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας (ΕΕΤΕ), ιδρύεται με κρατικό νόμο το 1944 (νόμος υπ. 1863, «Περί ιδρύσεως του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου», *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως*, τχ. πρώτο, αρ. φύ. 218, 25 Σεπτεμβρίου 1944).

⁸ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α΄ μισό του*

συγκεκριμένα μέλη του Επιμελητηρίου, γεγονός που επαληθεύεται και στη δική μας έρευνα. Το ζήτημα της ακύρωσης των βραβείων δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί δίχως την εμπλοκή του Επιμελητηρίου και για να ακριβολογούμε δίχως την ανάμειξη ορισμένων επιφανών μελών του.

Αρχίζοντας το ξετύλιγμα των γεγονότων, να σημειώσουμε πως η πρώτη μεταπολεμική Έκθεση αρθρώνεται υπό τη δυναμική τεσσάρων (4) συνολικά επιτροπών: κριτική επιτροπή που διαφοροποιείται από την κριτική επιτροπή βραβείων (η δεύτερη σχηματίζεται κατά την διάρκεια της Έκθεσης), οργανωτική επιτροπή και εκτελεστική (που είναι η μόνη που δεν συστάθηκε αποκλειστικά για την Έκθεση, μιας και αποτελούσε μόνιμη επιτροπή του Εθνικού Ιδρύματος).

Ο ανταγωνισμός εμφανίζεται κατά τη διάρκεια του στησίματος της Έκθεσης και αφορά την επιλογή και μεταχείριση των έργων από μέρους της κριτικής επιτροπής. Όπως διαβάζουμε στο άρθρο του Αχιλλέα Μαμάκη⁹, οι μοντέρνοι καλλιτέχνες θεώρησαν ότι αδικήθηκαν, γεγονός που αποδίδεται (από τους ίδιους) στην αριθμητική υπεροχή των συντηρητικών καλλιτεχνών στην επιτροπή, υπεροχή που με την σειρά της θεωρείται απόρροια της δύναμης που κατέχουν οι συντηρητικοί στο ΚΕΕ.

Ακολούθως η επικείμενη σύσταση της επιτροπής των βραβείων¹⁰ αναζωπυρώνει τις τεταμένες σχέσεις των παρατάξεων με την τελική εκλογή των Γιώργου Μπουζιάνη και Αντώνη Σώχου (προκειμένου να εκπροσωπήσουν το Επιμελητήριο στην εν λόγω επιτροπή) να ερμηνεύεται ως επικράτηση των νεωτεριστών¹¹ στο ΚΕΕ.

Στον απόηχο της προαναφερθείσας εκλογής, ο Δημήτρης Δήμας, πρόεδρος του ΚΕΕ την δεδομένη στιγμή, προτείνει να τοποθετηθούν στην κενή μέχρι στιγμής θέση των δύο εκπροσώπων του Εθνικού Ιδρύματος για την επιτροπή των βραβείων, οι δύο επιλαχόντες του Επιμελητηρίου ούτως ώστε να εκπροσωπηθεί η ολότητα των καλλιτεχνών¹². Δηλαδή προτείνει πλάι στους «μοντέρνους» Μπουζιάνη και Σώχο να τοποθετηθούν και οι «επιλαχόντες»-συντηρητικοί καλλιτέχνες.

Η άμεση παραδοχή πως υφίστανται δύο παρατάξεις στο καλλιτεχνικό σώμα δεν μένει αναπάντητη. Σύντομα δημοσιεύεται επιστολή του Γενικού Γραμματέα του Επιμελητηρίου, δια της οποίας εκφράζεται σθεναρά η άρνηση οποιουδήποτε *διαχωρισμού* «συντηρητι-

20ού αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους, διδακτορική διατριβή (δκτλ.), Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010.

⁹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος. Άγνωστα παρασκήνια της Πανελληνίου εκθέσεως στο Ζάππειο», εφ. *Έθνος*, 3 Νοεμβρίου 1948.

¹⁰ Σύμφωνα με τα πρακτικά του Γενικού Διοικητικού Συμβουλίου του ΚΕΕ (αρχείο ΕΕΤΕ), στις 9 Νοεμβρίου 1948 ορίζεται η σύγκληση γενικής συνέλευσης (για την 16η Νοεμβρίου 1948) προς εκλογή δύο μελών για την επιτροπή βραβείων.

¹¹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», εφ. *Έθνος*, 17 Νοεμβρίου 1948.

¹² Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 17 Νοεμβρίου 1948.

κών-συγχρονισμένων»¹³ εντός του ΚΕΕ, λέγοντας πως αυτό είναι απλά γνώμη του προέδρου που εσφαλμένα διατυπώθηκε.

Σημείο αμφιλεγόμενο η ίδια η αναγνώριση της ύπαρξης των παρατάξεων που καταλήγει βέβαια να επιβεβαιώσει την αντιπαράθεση, η οποία με την σειρά της λόγω της επικρατούσας πρόβλεψης ότι το χρυσό βραβείο θα δοθεί στον μοντέρνο Κωνσταντίνο Παρθένη (πρόβλεψη που όταν παρουσίαζε σοβαρό αντίπαλο αυτός δεν ήταν άλλος από τον συντηρητικό Ανδρέα Γεωργιάδη) όλο και αυξάνεται.

Στις 8 Δεκεμβρίου 1948 και ενώ δεν έχει υπάρξει η αναμενόμενη αναγγελία των αποτελεσμάτων, ο δημοσιογράφος Μαμάκης σημειώνει με εύγλωττο τρόπο πως διάχυτη είναι η εντύπωση ότι οι ακαδημαϊκοί «δεν “θα φάνε”» όπως υπολόγιζαν τους μοντέρνους¹⁴.

Η αντίδραση του Ιδρύματος στην ανακοίνωση των βραβείων

Μια εβδομάδα αργότερα, λαμβάνει χώρα στον τύπο¹⁵ η ανακοίνωση των αποτελεσμάτων, με τη μικρή αλλά σημαντική παρατήρηση πως υπολείπεται μόνο η τυπική έγκριση από την εκτελεστική επιτροπή. Το εν λόγω άρθρο στάθηκε η αφορμή για το μεγάλο σκάνδαλο που μόλις ξεκινούσε, αντίθετα από την πρόβλεψη του συντάκτη που ανακήρυττε με ενθουσιασμό το τέλος της ιστορίας των βραβείων.

Το γεγονός ότι ο κατάλογος των βραβείων δημοσιεύεται στο *Έθνος* την ημέρα που αναμενόταν –αν μη τι άλλο– να γίνει η επίσημη ανακοίνωση, δεν συνεπάγεται αυτόματα ότι θα άνοιγε ο ασκός του Αιόλου. Με αυτήν τη διάθεση, άλλωστε, ο Αχιλλέας Μαμάκης –και εν μέσω ειλικρινούς έλλειψης καχυποψίας– αναλύει τα αποτελέσματα, βέβαιος ότι δεν μετέχει κάποιου παραπτώματος.

Στο ίδιο άρθρο παρατίθενται ορισμένα παρασκηνιακά γεγονότα στα οποία διαφαίνεται η τελική επέμβαση του Εθνικού Ιδρύματος εκ μέρους του αντιπροσώπου του, ο οποίος «ετήρησεν εντελώς άψογον στάσιν και άφηνε πάντοτε τους ειδικούς να μαλλιοτραβιούνται¹⁶», ενώ παράλληλα ψήφιζε τελευταίος, με πνεύμα συμφιλίωσης, στην κατεύθυνση εξασφάλισης όσον το δυνατόν μεγαλύτερης ευρύτητας στο αποτέλεσμα και κυρίως με στόχο να ευνοηθεί ο Ανδρέας Γεωργιάδης.

¹³ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», εφ. *Έθνος*, 24 Νοεμβρίου 1948.

¹⁴ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», εφ. *Έθνος*, 8 Δεκεμβρίου 1948.

¹⁵ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», εφ. *Έθνος*, 15 Δεκεμβρίου 1948.

¹⁶ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 15 Δεκεμβρίου 1948.

Μετά την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων, το Εθνικό Ίδρυμα οδηγείται σταδιακά σε υπαναχώρηση με τη μορφή δύο (2) στη σειρά ξεχωριστών ανακοινώσεων¹⁷. Δηλωμένος σκοπός της πρώτης ανακοίνωσης είναι αποκλειστικά η διαμαρτυρία για την υποτιθέμενη παρατυπία της επιτροπής βραβεύσεως (η διαρροή δηλαδή των αποτελεσμάτων), ενώ τονίζεται ότι τα βραβεία θα απονεμηθούν.

Τα πρόσωπα που πιστεύουν πως θίγονται από τις αποφάσεις της επιτροπής βραβεύσεως, είναι τα ίδια που σκηνοθέτησαν ή τουλάχιστον εκμεταλλεύτηκαν εκ των υστέρων, υπό την ανοχή του Εθνικού Ιδρύματος, την πρόωπη δημοσιοποίηση. Αυτή θεωρούμε ως την πλέον λογική εξήγηση. Η ικανοποίηση του συνόλου των καλλιτεχνών και η προβολή μιας ισότιμης κρίσης πέρα από πρόσωπα και καλλιτεχνικές τάσεις –όπως ειπώθηκε στην αρχή–, είναι το πολύτιμο στοιχείο που το Ίδρυμα προσπάθησε να διασφαλίσει. Ακόμη και τη δεδομένη κρίσιμη στιγμή, φαίνεται απόλυτα δεσμευμένο στην ανάγκη να κρατηθούν οι ισορροπίες και αν και κινείται παρεμβατικά, καταφέρνει, ωστόσο, να διατηρεί το αδιάβλητο προσώπειο.

Η τελική απόφαση της ακύρωσης των αποτελεσμάτων των βραβείων πραγματοποιείται στη δεύτερη ανακοίνωση. Εδώ υπήρχε η ανάγκη σοβαρής αιτιολόγησης προκειμένου να νομιμοποιηθεί η –δρομολογημένη πλέον– ακύρωση και να διασφαλιστεί παράλληλα το κύρος του Ιδρύματος. Η αιτιολογία πλέον είναι ότι η κρίση της επιτροπής βασίστηκε στα «πρόσωπα» και όχι στα έργα.

Οι διεργασίες εντός του ΚΕΕ με αφορμή την ακύρωση των βραβείων

Στο σημείο αυτό θα αναφερθούμε στις διεργασίες που πραγματοποιούνται εντός του ίδιου του Επιμελητηρίου¹⁸. Στην πλέον κρίσιμη συνεδρίαση του Γενικού Συμβουλίου στις 27 Δεκεμβρίου 1948, τα μέλη που παρευρίσκονται καλούνται να επιδοκιμάσουν ή όχι το Εθνικό Ίδρυμα. Από τη μία, είναι αυτοί που υπερασπίζονται με σθένος την απόφαση του Ιδρύματος να ακυρώσει τα βραβεία, και από την άλλη είναι αυτοί που εμφανίζονται περισσότερο επιφυλακτικοί.

Η ένταση της συνεδρίασης μεταφέρεται και στο χειρόγραφο κείμενο των πρακτικών μέσω των αλληπάλληλων διαλόγων και επεισοδίων που άπτονται κυρίως τριών ζητημάτων: της παμπσηφίας του ανακοινωθέντος (και του ερωτήματος για την ανάγκη σύγκλησης μιας ευρύτερης και συνολικότερης απόφασης εκ μέρους του ΚΕΕ), του αν δι-

¹⁷ Η πρώτη ανακοίνωση δημοσιεύεται στις 16 Δεκεμβρίου 1948, στην εφ. *Ακρόπολις* και η «Ανακοίνωση της εκτελεστικής επιτροπής» (δεύτερη) στις 23 Δεκεμβρίου 1948, επίσης στην εφ. *Ακρόπολις*.

¹⁸ Βιβλίο Πρακτικών Γενικού Διοικητικού Συμβουλίου (2 Νοεμβρίου 1948 - 1 Αυγούστου 1950), αρχείο ΕΕΤΕ, Αθήνα.



καιούται το Επιμελητήριο να εμπλέκεται σε καθαρά καλλιτεχνικά θέματα ή πρέπει να περιορισθεί μόνο στα επαγγελματικά (το εν λόγω ζήτημα συνιστά ένα μάλλον περίπλοκο ζήτημα. Ειδικά η προέλευση των όρων επαγγελματικό/καλλιτεχνικό θα πρέπει να αναζητηθεί στον ιδρυτικό νόμο του ΚΕΕ, αν και το τρέχον περιεχόμενο τους φαίνεται να είναι μάλλον αυθαίρετο) και τέλος αν είναι δίκαιο να ακυρωθούν τα βραβεία και να επωμισθούν οι καλλιτέχνες τα αρνητικά αποτελέσματα παρότι δεν έχουν ουδεμία ευθύνη.

Τα μέλη του Επιμελητηρίου που παρευρίσκονται στη συνεδρίαση μοιράζονται σε δύο πλευρές. Από τη μία είναι αυτοί που υπερασπίζονται με σθένος την απόφαση του Ιδρύματος να ακυρώσει τα βραβεία, και από την άλλη είναι αυτοί που εμφανίζονται περισσότερο επιφυλακτικοί στο να προβούν σε μια τέτοια απόφαση. Τα κύρια επιχειρήματα της δεύτερης, διαλλακτικότερης μερίδας είναι πρώτον η μη απαρτία της κρίσιμης αυτής συνεδρίασης, (πράγμα που κινδυνεύει να καταστήσει αναξιόπιστες τις όποιες αποφάσεις της), δεύτερον, το ζήτημα του αν μια τόσο σημαντική απόφαση οφείλει τελικά να εξετασθεί και από ευρύτερα όργανα του ΚΕΕ (στην περίπτωση αυτή μιλάμε για γενική συνέλευση όλων των μελών) και τρίτον, της ζημιάς που θα προκαλέσει η ακύρωση στους άμεσα ενδιαφερόμενους καλλιτέχνες οι οποίοι θα στερηθούν εκτός των βραβείων, τα χρηματικά έπαθλα που συνοδεύουν τα βραβεία.

Όσον αφορά τώρα τα κύρια επιχειρήματα της διαλλακτικότερης μερίδας επιγραμματικά σημειώνουμε το επισφαλές που ενέχει η μη απαρτία της κρίσιμης αυτής συνεδρίασης (πράγμα που κινδυνεύει να καταστήσει αναξιόπιστες τις όποιες αποφάσεις) και η οικονομική ζημία που θα προκαλέσει η ακύρωση στους καλλιτέχνες.

Στο τέλος της συνεδρίασης παρατίθεται ολοκληρωμένη η θέση του προέδρου Δημήτρη Δήμα, το επονομαζόμενο (πολύ εύστοχα) «συγχωροχάρτι»¹⁹ του Επιμελητηρίου που συνυπογράφουν οι Ανδρέας Γεωργιάδης, Χριστόφορος Νάτσιος και Αλέξανδρος Κοντόπουλος. Στο κείμενο αυτό –που δεν δημοσιοποιήθηκε ευθύς αμέσως– εκφράζεται η αμέριστη υποστήριξη της απόφασης του Εθνικού Ιδρύματος, ενώ κατακεραυνώνεται η επιτροπή βραβεύσεως.

Στον απόηχο της ακύρωσης

Από την εβδομαδιαία στήλη του, πάντως, ο Αχιλλέας Μαμάκης τονίζει την αυξανόμενη γενική δυσαρέσκεια, ενώ το ζήτημα παίρνει ευρύτερες διαστάσεις στον πνευματικό κόσμο της Αθήνας. Οι καλλιτέχνες που τα έργα τους ακυρώθηκαν σχεδιάζουν να προσφύγουν στη δικαιοσύνη, ενώ συζητείται να συγκεντρωθούν υπογραφές προς διαμαρτυρία από την πλευρά γνωστών διανοουμένων. Επίσης γίνεται ένας εξαιρετικά σημαντικός διαχωρισμός από τον δημοσιογράφο:

¹⁹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», εφ. *Έθνος*, 5 Ιανουαρίου 1948.

Η πλειοψηφία [εννοεί της παράταξης των συντηρητικών] ούτε εκείνη [...] συντάσσεται με το πνεύμα που υπαγόρευσε την αυθαιρεσία του Εθνικού Ιδρύματος [...]. Ή, για να είμεθα μέσα εις τα πράγματα, [αυτοί που τελικά συντάσσονται] είναι ένα ή δύο πρόσωπα, που θεωρούνται οι βασικοί εκπρόσωποι της συντηρητικής τεχνοτροπίας²⁰.

Ακόμη και ο ίδιος ο πρόεδρος της οργανωτικής επιτροπής και γενικός γραμματέας του Υπουργείου Παιδείας Κωνσταντίνος Πεζόπουλος διαφωνεί διακριτικά –έστω– με το Ίδρυμα, αλλά δεν μπορεί παρά να παραδεχθεί ότι τα βραβεία όφειλαν να απονεμηθούν. Επιπλέον κατά τον ίδιο, ο ισχυρισμός περί βραβεύσεως «κομμουνιστών – εχθρών της τάξεως και της εθνικής γαλήνης»²¹ ως αιτία για την ακύρωση των βραβείων, θα συνεπαγόταν πως η όλη οργάνωση της Έκθεσης είναι προβληματική, πράγμα που θεωρείται απαράδεκτο.

Στον ομόχρονο Τύπο πράγματι τέθηκε αυτή η παράμετρος. Παραθέτουμε σχετικά από άρθρο στο *Βήμα* που την απτηχεί:

Οι μεν βραβευθέντες ανακηρύχθησαν... Κουκουέδες, τα έργα των εξαμβλώματα, τα δε μέλη της επιτροπής βραβεύσεως εκηρύχθησαν υπόδικα ενώπιον της Εθνικής συνεδρήσεως! [...] Προφανώς, διά τους κατηγορούς της επιτροπής, ο Αθανάσιος Διάκος έπαυσε να είναι... Εθνικόφρων Έλλην και πατριώτης, και προσεχώρησε εις το κομμουνιστικόν κίνημα [...]²².

Ξεκάθαρο σε κάθε περίπτωση είναι ότι το ζήτημα για την ισχύ ή όχι της εμπλοκής του «αναρχικού μιάσματος» δεν προβάλλεται από την πλευρά του Ιδρύματος ως επιχείρημα. Αδιαμφισβήτητα η επίσημη ρητορική περί «σλαβικής εισβολής» αποτελεί το σταθερό πλαίσιο, την πάγια αναφορά πάνω στην οποία διανθίζεται η πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια. Θεωρούμε όμως ότι ο «στενός» πολιτικός χαρακτήρας του σκανδάλου επαφίεται στις όποιες «πελατειακές» σχέσεις της επίσημης εξουσίας με σημαίνοντα μέλη του ΚΕΕ και διόλου σε μία κατά μέτωπο αναμέτρηση με τον «εχθρό», αν και βέβαια το τελευταίο συνιστά (πάντα) τον απώτερο στόχο.

Επιστρέφοντας στην ροή των γεγονότων, στις 30 Δεκεμβρίου 1948 λύεται η σιωπή της διασυρμένης πλέον επιτροπής βραβεύσεως καθώς η τελευταία δημοσιεύει ανακοινωθέν στο οποίο υπερασπίζεται την θέση της ²³.

Την επόμενη κιόλας ημέρα ο Δήμας, προφανώς υπό την πίεση των γεγονότων, αποφασίζει

²⁰ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», εφ. *Έθνος*, 29 Δεκεμβρίου 1948.

²¹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 29 Δεκεμβρίου 1948.

²² Ανυπόγραφο και άτιτλο άρθρο, εφ. *Το Βήμα*, 31 Δεκεμβρίου 1948.

²³ Ανώνυμος, «Τα βραβεία που αρνείται να απονείμη το Εθνικόν ίδρυμα. Ανακοίνωσις της επιτροπής βραβεύσεως», εφ. *Ελευθερία*, 30 Δεκεμβρίου 1948.

και δημοσιεύει και αυτός με την σειρά του, το επίμαχο ανακοινωθέν του ΚΕΕ ²⁴. Η απόφαση – «συγχωροχάρτι» έτσι όπως δημόσια πλέον παρουσιάζεται, έχει επιγραμματικά τρία (3) αριθμημένα σημεία: Έκφραση ευγνωμοσύνης προς το Εθνικό Ίδρυμα, προτροπή να μην αναμειχθούν στο μέλλον κρατικοί υπάλληλοι στις επιτροπές των εκθέσεων, απόδοση τιμής στους Ανδρέα Γεωργιάδη και Σπύρο Παπαλουκά που αποποιήθηκαν τα βραβεία.

Εν τω μεταξύ όμως τα πράγματα δυσκολεύουν: ο γενικός γραμματέας του ΚΕΕ παραιτείται²⁵, ενώ ο καλλιτεχνικός κόσμος ζητεί την σύγκλιση γενικής συνέλευσης του Επιμελητηρίου προκειμένου να τεθεί σε απολογία η σκανδαλώδη συμπαράσταση του τελευταίου προς το Ίδρυμα. Πολύ δε περισσότερο η αγανάκτηση κατευθύνεται προς τους «συμβούλους» του Επιμελητηρίου δηλαδή αυτούς που υπέγραψαν το «συγχωροχάρτι».

Γενικά αυτό που διαπιστώνουμε είναι ότι οι αντιδράσεις για την ακύρωση των βραβείων συμπαράσφουσαν από τούδε και στο εξής το σύνολο του καλλιτεχνικού σώματος²⁶. Η συντριπτική πλειοψηφία των καλλιτεχνών (μοντέρνων και συντηρητικών) στην κορύφωση των γεγονότων, σύμφωνα πάντα με την γενική εικόνα που αποκομίζουμε στο πλαίσιο της δικής μας έρευνας²⁷, δεν συντάσσεται με την ακύρωση, πράγμα που αντιβαίνει στην

²⁴ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», εφ. *Έθνος*, 31 Δεκεμβρίου 1948.

²⁵ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 31 Δεκεμβρίου 1948.

²⁶ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 5 Ιανουαρίου 1949. Εδώ να προσθέσουμε και το άρθρο «Άτυχο τέλος», *Νέα Εστία*, τ. 45, τχ. 516 (1 Ιανουαρίου 1949), σ. 47, όπου ο υπογράφων με το αρχικό Χ. σχολιάζει: «Από την στιγμή που υπάρχει αθέτηση υποσχέσεων [...] επιτρέπει πολλές διαμαρτυρίες».

²⁷ Παραθέτω τους τίτλους των εξής άρθρων: Μ. Κ. (Μιχαήλ Κωνσταντόπουλος), «Τα βραβεία και οι έπαινοι της πανελληνίου εκθέσεως», εφ. *Ακρόπολις*, 12 Δεκεμβρίου 1948· ο ίδιος, «Τα βραβεία της καλλιτεχνικής εκθέσεως – μια διαμαρτυρία του εθνικού ιδρύματος», εφ. *Ακρόπολις*, 16 Δεκεμβρίου 1948· ο ίδιος, «Ένας απολογισμός της Πανελληνίου Εκθέσεως», εφ. *Ακρόπολις*, 12 Ιανουαρίου 1949· Σπύρος Μελάς, «Τα βραβεία στην έκθεση (επιστολή)», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 20, 1 Δεκεμβρίου 1948, σ. 504-505· Σπύρος Παπαλουκάς, «Τα βραβεία της καλλιτεχνικής εκθέσεως (επιστολή)», εφ. *Το Βήμα*, 19 Δεκεμβρίου 1948· Βάλια Σεμερτζίδης, «Απόψεις πάνω στην πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά 1948*, σ. 248-261· Τάκης Φραγκούδης, «Κώστας Παρθένης», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 20, 1 Δεκεμβρίου 1948, σ. 506· Μανόλης Χατζηδάκης, «Υπομνήσεις», εφ. *Ελευθερία*, 20 Ιανουαρίου 1949· Ανώνυμος, ««Η πανελλήνια έκθεσις και τα απονεμηθέντα βραβεία», εφ. *Τα Νέα*, 23 Δεκεμβρίου 1948· Ανώνυμος, «Το σκάνδαλο της εκθέσεως», εφ. *Τα Νέα*, 27 Δεκεμβρίου 1948· Ανώνυμος, «Η πανελλήνια έκθεσις και τα απονεμηθέντα βραβεία. Το σκάνδαλο της εκθέσεως», εφ. *Τα Νέα*, 27 Δεκεμβρίου 1948· Ανώνυμος, «Αρχή φροντίδων», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 25, 1 Σεπτεμβρίου 1948, σ. 116-117· Ανώνυμος, «Για την έκθεση», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 16, 1 Οκτωβρίου 1948, σ. 236-241· Ανώνυμος, «Τα λόγια και όχι τα έργα», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 20, 1 Δεκεμβρίου 1948, σ. 497· Ανώνυμος, «Οι νέοι μας», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 33, 15 Ιουνίου 1949, σ. 996-997· Ανώνυμος, «Η καλλιτεχνική έκθεση», *Νέα Εστία*, τ. 44, τχ. 510, 15 Σεπτεμβρίου 1948, σ. 175· Ανώνυμος, «Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεσις», εφ. *Εμπρός*, 31 Ιουλίου 1948· Ανώνυμος, «Τα βραβεία της εκθέσεως. Τι λέγει το Ίδρυμα», εφ. *Έθνος*, 16 Δεκεμβρίου 1948·

απόφαση του Σπύρου Μοσχονά²⁸, ότι η πλειοψηφία των εκθετών αντέδρασαν συνολικά αμφισβητώντας την εγκυρότητα των βραβείων έως και την τελική ακύρωση τους.

Το τελευταίο δεν σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι παραβλέπουμε το γεγονός ότι ακολούθησε ένας ισχυρός παρασκηνιακός αγώνας υπέρ του Εθνικού Ιδρύματος. Όσον δε αφορά άρθρα προς υπεράσπιση του Ιδρύματος και των «συμβούλων» του ΚΕΕ, παραθέτουμε ενδεικτικά τα εξής δύο ανυπόγραφα άρθρα: Το πρώτο²⁹ δημοσιευμένο στην Ελληνική Δημιουργία αποφαίνεται πως «Η απόλυτη καλή πίστη του Εθνικού Ιδρύματος το εμπόδισε να λάβη τις προφυλάξεις του [...] εκεί, όπου [...] δουλεύει, όσο αλλού πουθενά, το πνεύμα της κλίκας», ενώ το δεύτερο³⁰ στον *Αιώνα Μας* συμπεράνει ότι «Το Εθνικό Ίδρυμα έπαθε ότι παθαίνουν όλοι, όσοι σε αυτόν τον τόπο θέλουν να κάνουν κάτι καλό [...]. Σωματειακοί παράγοντες, και επιδιώκοντες θέσεις και προεδρεία στο ΚΕΕ δεν θα έπρεπε να είναι κριτές των έργων». Εδώ βέβαια καταλογίζεται συγκεκριμένη πρόθεση στους κριτές της επιτροπής βραβείων να καρπωθούν τα αναφερθέντα προνόμια.

Σκανδαλώδης επίλογος αλλά και σκανδαλώδης αφετηρία;

Επανερχόμενοι για τελευταία φορά στα γεγονότα διαπιστώνουμε ότι στον απόηχο της ακύρωσης αναδεικνύεται μια ακόμη παράμετρος της Πανελλήνιας: Εν μέσω της γενικευμένης δυσaréσκειας, δημοσιεύεται επιστολή του Μιχάλη Τόμπρου³¹, μέλος της επιτροπής βραβεύσεως καθώς και μέλος του Γενικού Συμβουλίου του Επιμελητηρίου, ο οποίος υπεραμύνεται της επιτροπής βραβεύσεως, ενώ προσπαθεί να καταρρίψει το δικαίωμα εμπλοκής του ΚΕΕ στα γεγονότα των βραβείων. Μεταξύ άλλων αναφέρεται στην περίοδο προπαρασκευής της Πανελλήνιας η οποία –ούτε λίγο ούτε πολύ– επέφερε την πτώση του Συμβουλίου του Επιμελητηρίου. Για τι ακριβώς μιλάει;

Για να καταλάβουμε πρέπει να δούμε παρενθετικά τη δημοσιευμένη –ενώ «κυλούσε» η Έκθεση– επιστολή του Τάσσου, με την οποία κοντολογίς γνωστοποιείται πως εξ αιτίας της αναστάτωσης που προκλήθηκε από κανονισμό της οργανωτικής επιτροπής³² (κανο-

Ανώνυμος, «Τα βραβεία της εκθέσεως», εφ. *Έθνος*, 23 Δεκεμβρίου 1948· Ανώνυμος, «Πάλιν τα βραβεία της εκθέσεως», εφ. *Έθνος*, 30 Δεκεμβρίου 1948· Ανώνυμος, «Πανελλήνια Καλλιτεχνική έκθεση», *Ο Αιώνας μας*, φ. 2, περ. Γ', Φεβρουάριος 1949, σ. 46-48· Κ., «Η Πανελλήνιος έκθεσις του Ζαππείου», εφ. *Η Καθημερινή*, 12 Ιανουαρίου 1949.

²⁸ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σ. 557-558.

²⁹ Ανώνυμος, «Τα βραβεία στην έκθεση», *Ελληνική δημιουργία*, έτος Β', τ. 22, 1 Ιανουαρίου 1949, σ. 64-65.

³⁰ Ανώνυμος, «Εθνικό Ίδρυμα και καλλιτεχνία», *Ο Αιώνας μας*, περίοδος Γ, τχ. Χ, Ιανουάριος 1949, σ. Χ.

³¹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 31 Δεκεμβρίου 1948.

³² Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 24 Νοεμβρίου 1948.



νισμός που επέτρεπε την συμμετοχή μη καλλιτεχνών στην κριτική επιτροπή), ο ίδιος ο χαρακτήρας παραιτήθηκε από μέλος του Γενικού Συμβουλίου του ΚΕΕ (αρνούμενος ταυτόχρονα να συμμετάσχει στην Έκθεση), ενώ ο τότε πρόεδρος Βρασίδης Τσούχλος αντι-καταστάθηκε από τον Δήμα, επίσημα τρεις ημέρες μετά την έναρξη της Έκθεσης.

Ο Τσούχλος τώρα, προσβεβλημένος από τη νύξη του Τόμπρου περί της πτώσης της προεδρίας του, απαντά άμεσα με επιστολή³³ στην οποία κατακεραυνώνει γενικά την Κριτική Επιτροπή (εννοεί πιθανότατα την Επιτροπή των βραβείων) αλλά και τον Τόμπρο ειδικά. Επιπλέον, με αινιγματική διάθεση, η αιτία της αλλαγής Συμβουλίου στο ΚΕΕ δεν κατονομάζεται παρά μόνο καταδεικνύονται οι επιπτώσεις της, οι οποίες κατά τον Τσούχλο φανερώνονται σε όλη την προβληματική πορεία της Έκθεσης. Αναρωτιέται τέλος ρητορικά: «Πώς για τα μέλη της επιτροπής βραβεύσεως η ιδιότητα του καθηγητή τους εξασφαλίζει τον τίτλο του κρατικού εμπειρογνώμονος, ενώ η ιδιότητα των συμβούλων του ΚΕΕ δεν τους παρέχει καμία βοήθεια και είναι απλά πολιτευόμενες μετρίότητες;»

Πέρα από την άμεση αιχμή προς τον Τόμπρο (καθηγητή της Καλών Τεχνών), η παραπάνω δήλωση συνεπάγεται ότι ο Τσούχλος δίνει το δικό του «συγχωροχάρτι» στα εμπλεκόμενα πρόσωπα του ΚΕΕ όσον αφορά το σκάνδαλο των βραβείων; Σε κάθε περίπτωση δημιουργείται πρόσθετο ερώτημα. Η αλλαγή προεδρίας από τον Τσούχλο στον Δήμα θα περίμενε κανείς να σημαίνει από την πλευρά του απερχόμενου Τσούχλου, την απόλυτη απαξίωση του Δήμα. Τουναντίον, ξεκάθαρο είναι ότι ο πρώην πρόεδρος του Επιμελητηρίου μετριάζει τους οξείς χαρακτηρισμούς προς τα –εμπλεκόμενα με την ακύρωση των βραβείων– πρόσωπα του ΚΕΕ.

Τουλάχιστον κατά τον Τσούχλο (αλλά και τον Τάσσο) εκτός του σκανδαλώδους επιλόγου υπάρχει και σκανδαλώδης αφετηρία, η οποία και πυροδότησε αλυσιδωτά γεγονότα καθ' όλη την πορεία της Έκθεσης. Τα κενά των πηγών δεν μας επιτρέπουν να αποφανθούμε με βεβαιότητα.

Συμπερασματικά

Συνοψίζοντας και ολοκληρώνοντας να πούμε πως ο πολυπόθητος στόχος του Ιδρύματος να ικανοποιήσει όλους τους καλλιτέχνες ακροβατεί ανάμεσα στον έλεγχο της διαδικασίας και στην ουδετερότητα έναντι των καλλιτεχνικών συγκρούσεων. Πρόκειται για ουτοπική φιλοδοξία, ακριβώς διότι το ιδανικό που επαγγέλλεται το Ίδρυμα κτίζεται πάνω σε μια βεβιασμένη σύλληψη –και τελικά ανέφικτη– ομόνοια.

Το Ίδρυμα ανέλαβε τα νιά για το εγχείρημα της Πανελλήνιας έχοντας τις καλύτερες

³³ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», εφ. Έθνος, 12 Ιανουαρίου 1949.

προθέσεις περί καλλιτεχνικής πολυφωνίας, ωστόσο, φιλικά προσκείμενο με συγκεκριμένα σημαίνοντα πρόσωπα του ΚΕΕ, παγιδεύεται στο να τα ικανοποιήσει και ρισκάρει (ή ορθότερα χάνει) το πολυπόθητο διακύβευμα της Πανελλήνιας.

Η καταλυτική παρέμβαση των Δήμα, Γεωργιάδη, Νάτσιου και Κοντόπουλου (όπως και του Παπαλουκά) στην ακύρωση των βραβείων παραμένει πράγματι το επικρατέστερο σενάριο, στο βαθμό της πιθανής πίεσης από πλευράς τους προς το Ίδρυμα, όπως και της μετέπειτα χρονικά, στήριξης που έδωσαν στην ακυρωτική απόφασή του.

Η σύγκρουση μοντέρνων και συντηρητικών καλλιτεχνών θεωρούμε πως δεν είναι ο καταλύτης της ακύρωσης των βραβείων. Αν και όλη η πορεία της Έκθεσης αναγιγνώσκεται όπως ειπώθηκε εξ αρχής κάτω από την αλληλεπίδραση του εικαστικού αυτού διπόλου, η τελική πράξη της ματαίωσης (συνυπολογίζοντας την αντίδραση της πλειοψηφίας των συντηρητικών όπως και τη γενική αποδοχή του Παρθένου) εξηγείται περισσότερο με βάση προσωπικού χαρακτήρα φιλοδοξίες, οι οποίες αναμφίβολα τρέφονται από τον συνασπισμό με το Εθνικό Ίδρυμα.

Η κορυφή της ιεραρχίας του Επιμελητηρίου (τουλάχιστον με το «συγχωροχάρτι») κινείται καταχρηστικά εις βάρος της πλειοψηφίας των μελών. Ωστόσο η όψιμη καταγγελία του Τσούχλου, όπως και αυτή του Τάσσου υποδεικνύουν (και) έτερα σημεία παράβασης εντοπισμένα ήδη από τις απαρχές της Έκθεσης. Σε κάθε περίπτωση ο διάλογος των καλλιτεχνών με το Ίδρυμα δεν αποτέλεσε επιτυχημένη φόρμουλα και η αρχική πρόθεση μετατράπηκε σε παρωδία.

Το νεοϊδρυθέν Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο αντανakλά στα πρώτα χρόνια της πορείας του, τον τραγικό βίο της χώρας. Η ένταση των γεγονότων, οι διενέξεις και οι ανατροπές που συνόδευαν την Πανελλήνια όξυναν τα πάθη τα οποία όμως φάνηκε να υποχωρούν μπροστά στην προκλητική αυθαιρεσία της ακύρωσης των βραβείων, εκεί όπου η συντριπτική πλειοψηφία των καλλιτεχνών σχημάτισε άτυπα ένα αγανακτισμένο, ομόγνωμο πλήθος.



Η Έκθεση Ελληνικής Τέχνης στη Στοκχόλμη το 1947*

Λευτέρης Σπύρου

Εισαγωγή

Στις 12 Απριλίου 1947 εγκαινιάστηκε στις αίθουσες της Βασιλικής Ακαδημίας των Ελευθέρων Τεχνών (Kungliga Akademien för de Fria Konsterna) στη Στοκχόλμη η έκθεση με τίτλο *Grekisk konst. Måleri – Skulptur – Grafik – Konsthantverk*, στην οποία συμμετείχαν 102 καλλιτέχνες με 175 έργα ζωγραφικής, γλυπτικής και χαρκιτικής, φιλοτεχνημένα τα περισσότερα κατά το χρονικό διάστημα 1939-1946 (**εικ. 1**). Στον ίδιο χώρο εκτέθηκαν, επίσης, έπειτα από επιθυμία των Σουηδών διοργανωτών, έντεκα μεταβυζαντινές εικόνες κρητικής και επτανησιακής σχολής, καθώς και χειροτεχνήματα από κρατικές και ιδιωτικές Σχολές και Εργαστήρια στην Αθήνα που ειδικεύονταν στην παραγωγή αντικειμένων λαϊκής τέχνης¹. Η έκθεση αποτελεί την πρώτη, μεταπολεμικά, συστηματική κρατική προσπάθεια να παρουσιαστεί η σύγχρονη εικαστική παραγωγή της Ελλάδος σε ένα διεθνές κοινό και για τον λόγο αυτόν συμβάλει στην χαρτογράφηση της εικαστικής ζωής στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1940, δίνοντας μας μια εικόνα για το πώς ο κόσμος της τέχνης προσπαθούσε να ανασυγκροτηθεί μετά την τραυματική εμπειρία του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, αλλά και μέσα στα δύσκολα χρόνια του Εμφυλίου Πολέμου.

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερας τον Σπύρο Μοσχονά, τον Νίκο Π. Παϊσιο, την Εύα Μελά και την Κλειώ Μακρή για την πολύτιμη βοήθειά τους στη συγκέντρωση του αρχειακού υλικού.

¹ Βλ. σχετικά *Grekisk konst. Måleri – Skulptur – Grafik – Konsthantverk*, Κατάλογος έκθεσης, Στοκχόλμη, Konstakademien, 1947.



Εικ. 1 Εσώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης *Grekisk konst. Måleri – Skulptur – Grafik – Konsthantverk*, που διοργανώθηκε στη Βασιλική Ακαδημία των Ελευθέρων Τεχνών στη Στοκχόλμη κατά το διάστημα 12 Απριλίου – 4 Μαΐου 1947.

Η οργάνωση της έκθεσης – Τα μέλη της Σουηδικής Επιτροπής

Η διοργάνωση μιας έκθεσης Ελληνικής τέχνης στη Στοκχόλμη αποτέλεσε πρωτοβουλία του πρίγκιπα Ευγένιου της Σουηδίας, ο οποίος είχε υπό την αιγίδα του μια Επιτροπή από Σουηδούς κρατικούς αξιωματούχους, διανοούμενους και καλλιτέχνες, πολλοί εκ των οποίων είχαν επισκεφθεί την Ελλάδα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, ενώ κατά τα χρόνια της Κατοχής είχαν αναπτύξει έντονη ανθρωπιστική δράση. Ανάμεσά τους ο ανώτατος δικαστικός Emil Sandström, πρόεδρος του Σουηδικού Τμήματος του Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού (Δ.Ε.Σ.) και υπεύθυνος της Επιτροπής Βοήθειας προς την Ελλάδα, θεσμός που ξεκίνησε να δραστηριοποιείται στα 1942 και μέχρι το 1944 είχε στείλει στη χώρα περίπου 400.000 τόνους φαρμακευτικού υλικού και τροφίμων². όπως, επίσης, ο Axel W. Persson, καθηγητής κλασικής αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο της Ουψάλας, αλλά και ο υπεύθυνος της ανασκαφής διαφόρων προϊστορικών θέσεων στην Πελοπόννησο, όπως η Ασίνη, τα Δενδρά και η Μιδέα, κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930³. Ο Πέρσον ήταν, επίσης, υπεύθυνος, απ' την πλευρά του Δ.Ε.Σ., για τη διανομή της

² Βλ. σχετικά Erik Rudberg, *Svenska Dagbladets Årsbok (Händelserna 1944)*, Στοκχόλμη, Gummesson, 1945, σ. 164.

³ Βλ. σχετικά Berit Wells, *Life around an excavation. Η Ζωή γύρω από μια Ανασκαφή*, Κατάλογος έκθεσης, Αίθουσα Τέχνης Ναυπλίου, 24 Οκτωβρίου – 14 Νοεμβρίου 1998, Αθήνα, Σουηδικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1998. Βλ. επίσης, Σουηδικό Ινστιτούτο Αθηνών, «Η ζωή γύρω από μια ανασκαφή». Ασίνη, Μιδέα, Δενδρά, Μπερμάντι, (Αργολίδα, 1922-1959) <https://argolikiviniethiki.gr/2011/05/18/asini-midea-trees-bermandi/> (πρόσβαση: 20/9/2021). Βλ. επίσης, Γιώργος Βαβουρανάκης, *Εικόνα και αρχαιολογία. Η περίπτωση της προϊστορικής αρχιτεκτονικής. Μέρος Α΄*, Αθήνα, ΣΕΑΒ, 2015, σ. 226-233, https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/5178/2/vavouranakis_15289_KOY.pdf (πρόσβαση: 20/9/2021).

βοήθειας στην Πελοπόννησο κατά το χρονικό διάστημα 1943-1945⁴, και πρόεδρος του Ελληνο-σουηδικού Συνδέσμου (Svensk-Grekiska Sällskapet) που είχε ιδρυθεί το 1941. Στις προετοιμασίες της έκθεσης συμμετείχε, επίσης, ο Börje Knös, τότε Γενικός Γραμματέας του Υπουργείου Παιδείας, με διδακτορικές σπουδές κλασικής φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο της Ουψάλας, και μεταφραστής στα σουηδικά των έργων του Γιώργου Θεοτοκά *Δαιμόνιο*, *Αργώ* και *Λεονής* τα χρόνια 1943-1945, ενώ σημαντικό ρόλο στις αποφάσεις και την οργάνωση της έκθεσης είχε και ο τότε πρέσβης της Σουηδίας στην Αθήνα Knut Thyberg. Στην Επιτροπή συναντούμε, επίσης, τον ζωγράφο Lasse Johnson, ο οποίος ήταν μέλος του Ελληνοσουηδικού Συνδέσμου και ανέλαβε να φιλοτεχνήσει την αφίσα της έκθεσης⁵, καθώς και τους καλλιτέχνες Jurgen Wrangel και Hugo Zuhr, οι οποίοι είχαν ταξιδέψει στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του 1930 και είχαν φιλοτεχνήσει πίνακες με θέματα από την ελληνική ζωή και φύση⁶.

Οι ενέργειες της ελληνικής κυβέρνησης και η αντίδραση του Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου

Όπως διαβάζουμε στο φύλλο της εφημερίδας *Εθνικός Κήρυξ* με ημερομηνία 5 Δεκεμβρίου 1946, ο πρίγκιπας Ευγένιος είχε στείλει από τον περασμένο Οκτώβριο, επιστολή προς

⁴ Σχετικά με τη δράση του στην Πελοπόννησο βλ. Κωστής Παπακόγκος, *Αρχείο Πέρσον. Κατοχικά ντοκουμέντα του Δ.Ε.Σ. Πελοποννήσου*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1977.

⁵ <https://caw.litografiskamuseet.se/index.php/Detail/objects/1273> (πρόσβαση: 28/10/2021).

⁶ Σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης η Σουηδική Οργανωτική Επιτροπή που βρισκόταν υπό την αιγίδα του Πρίγκιπα Ευγένιου αποτελείτο από είκοσι τέσσερα μέλη: Josef Weijne (Υπουργός Παιδείας), Knut Thyberg (Πρέσβης της Σουηδίας στην Ελλάδα), Emil Sandström (Μέλος του Ανώτατου Δικαστηρίου της Σουηδίας, Πρόεδρος της Επιτροπής Βοήθειας προς την Ελλάδα), Axel W. Persson (Καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Ουψάλα, Πρόεδρος του Ελληνοσουηδικού Συνδέσμου), Oscar Antonsson (Διδάκτωρ Ιστορίας της Τέχνης, Επιμελητής του Εθνικού Μουσείου), Gunnar Cederschiöld (Συγγραφέας), Sven Dahlmam (Διευθυντής Τύπου στο Υπουργείο Εξωτερικών), Gunnar Granberg (Διδάκτωρ, Διευθυντής του Σουηδικού Ινστιτούτου), Eric Grate (Γλύπτης), Herbert Jacobsson (Στρατιωτικός Διοικητής, Πρόεδρος της εταιρείας Svenska Orientlinjen), Lasse Johnson (Ζωγράφος), Börje Knös (Διδάκτωρ, Γενικός Γραμματέας του Υπουργείου Παιδείας), David F. Larsson (Διδάκτωρ, Αντιπρόεδρος του Ελληνοσουηδικού Συνδέσμου), Gustaf Lindgren (Διδάκτωρ, Γραμματέας του Συμβουλίου των Καλών Τεχνών), Hilding Linnqvist (Ζωγράφος), John Lundqvist (Γλύπτης, Πρόεδρος του Εθνικού Οργανισμού των Σουηδών Καλλιτεχνών), Otte Sköld (Ζωγράφος, Διευθυντής της Βασιλικής Σχολής Καλών Τεχνών), Ivar Tengbom (Αρχιτέκτονας, Πρόεδρος της Βασιλικής Ακαδημίας των Καλών Τεχνών), D.J. Theodoridis (Ταμίας του Ελληνοσουηδικού Συνδέσμου), Per Olof Westberg (Διευθυντής της εταιρείας Svenska Tobaksmonopolet), Erik Wetter (Υποναύαρχος, Μέλος του Κοινοβουλίου, Διευθυντής της εταιρείας Svenska Orientlinjen), Erik Wettergren (Διευθυντής του Εθνικού Μουσείου), Jurgen Wrangel (Ζωγράφος) και Hugo Zuhr (Ζωγράφος).

τον τότε πρωθυπουργό Κωνσταντίνο Τσαλδάρη ζητώντας του τη διοργάνωση μιας ελληνικής έκθεσης στη Στοκχόλμη, με σκοπό να γνωρίσει ο σουηδικός λαός «τας εκδηλώσεις της πνευματικής εξελίξεως της Ελλάδος κατά τα τελευταία ταύτα έτη, ιδιαιτέρως δε ως προς τας Καλὰς Τέχνας⁷». Αποδεχόμενη την πρόταση η ελληνική κυβέρνηση προχώρησε στον διορισμό μιας Οργανωτικής Επιτροπής που τέθηκε υπό την αιγίδα της Πριγκίπισσας Φρειδερίκης και αποτελείτο από δύο αντιπροέδρους, τον Υπουργό Παιδείας Αντώνιο Παπαδήμο και τον υφυπουργό Τύπου και Πληροφοριών Νικόλαο Μπαλτατζή-Μαυροκορδάτο⁸. Σύμφωνα με το δημοσίευμα, η Οργανωτική Επιτροπή συνεδρίασε για πρώτη φορά στις 4 Δεκεμβρίου στα Ανάκτορα του Διαδόχου στο Ψυχικό και ο Μπαλτατζής-Μαυροκορδάτος ανέπτυξε «εν λεπτομερεία απάσας τας μέχρι σήμερον ενεργείας του διά την πλήρη επιτυχίαν του έργου της». Στη συνέχεια εκλέχθηκαν δύο υποεπιτροπές, η πρώτη υπό την προεδρία της Α.Β.Υ. Πριγκίπισσας Νικολάου, με σκοπό τη συγκέντρωση έργων λαϊκής τέχνης για να αποσταλούν στην έκθεση της Στοκχόλμης· και η δεύτερη υπό την προεδρία του Μπαλτατζή-Μαυροκορδάτου με σκοπό την κρίση των καλλιτεχνικών έργων. Η εφημερίδα δεν ανέφερε τα μέλη των δύο Επιτροπών, αλλά μια εβδομάδα αργότερα δημοσιεύτηκε στον αθηναϊκό τύπο μια ανακοίνωση της Οργανωτικής Επιτροπής που ενημέρωνε τους Έλληνες καλλιτέχνες για τη διοργάνωση έκθεσης στη Στοκχόλμη και καλούσε όσους ενδιαφέρονταν να στείλουν τα έργα τους προς κρίση στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών κατά το διάστημα 5-10 Ιανουαρίου 1947⁹.

Οι παραπάνω ενέργειες της πολιτείας και δη ο παραγκωνισμός του Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου (ΚΕΕ) όσον αφορά, κυρίως, τη στελέχωση της Κριτικής Επιτροπής για την έκθεση της Στοκχόλμης, προκάλεσαν την άμεση αντίδραση των καλλιτεχνών. Στις 21 Δεκεμβρίου 1946 διεξήχθη η πρώτη έκτακτη Γενική Συνέλευση των μελών του ΚΕΕ στην αίθουσα της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών με σκοπό να συζητηθεί το θέμα. Σύμφωνα με το βιβλίο Πρακτικών που φυλάσσεται σήμερα στο αρχείο του ΕΕΤΕ, ο τότε Πρόεδρος του Επιμελητηρίου Δήμος Μπραέσας ενημέρωσε τα παρευρισκόμενα μέλη στην αρχή της συνεδρίασης για τις συνηνοήσεις που είχε με το Υπουργείο Τύπου σχετικά με την έκθεση στη Στοκχόλμη, αλλά και εκείνης στο Κάιρο, και ζήτησε από τη Συνέλευση να λάβει απόφαση για τη σύνθεση της κριτικής επιτροπής και των δύο. Τον

⁷ Ανώνυμος, «Η Έκθεσις της Στοκχόλμης. Η συμμετοχή Ελλήνων», εφ. *Εθνικός Κήρυξ*, 5 Δεκεμβρίου 1946.

⁸ Στην Οργανωτική Επιτροπή συμμετείχαν επίσης ως μέλη οι Αντώνιος Λόντος (Γενικός Γραμματέας του Γραφείου Τουρισμού), Επαμεινώνδας Πανάς (πρέσβης της Ελλάδας στη Σουηδία), Επαμεινώνδας Θωμόπουλος (Διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών), Κώστας Πάγκαλος (Διευθυντής του Τμήματος των Καλών Τεχνών στο Υπουργείο Παιδείας), Ευγ. Ευγενίδης (Πρόεδρος του Ελληνοσουηδικού Συνδέσμου), Δήμος Μπραέσας (Πρόεδρος του Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου), Αχιλλέας Κύρου (Γενικού Γραμματέα του Βασιλικού Θεάτρου), Αντώνης Μπενάκης (Ιδρυτή και Πρόεδρο του Μουσείου Μπενάκη) και Δημήτριος Ευαγγελίδης (Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης). Βλ. σχετικά *Grekisk konst...*, σ. 2, 4.

⁹ Βλ. τη σχετική ανακοίνωση στις εφημερίδες *Το Βήμα*, 11 Δεκεμβρίου 1946, *Εθνικός Κήρυξ*, 11 Δεκεμβρίου 1946, *Η Καθημερινή*, 11 Δεκεμβρίου 1946 και *Ακρόπολις*, 12 Δεκεμβρίου 1946.



λόγο ζήτησαν κατόπιν οι Αντώνης Σώκος, Βάσος Φαληρέας και Γιώργος Κοσμαδόπουλος, οι οποίοι υποστήριξαν ότι διαφωνούσαν με τον απευθείας διορισμό τους από το Υπουργείο ως μέλη στην Κριτική Επιτροπή της έκθεσης στη Σουηδία και, ως εκ τούτου, θα υπέβαλαν τις παραιτήσεις τους. Από τα πρακτικά διαπιστώνουμε επίσης ότι μέλος της Κριτικής Επιτροπής είχε διοριστεί και ο Ουμβέρτος Αργυρός, ο οποίος όμως απουσίαζε από την Συνέλευση· όπως και ο Μιχάλης Τόμπρος, που όμως δεν ήταν μέλος του Επιμελητηρίου εκείνη την εποχή¹⁰. Στη συζήτηση που ακολούθησε πήραν τον λόγο διάφοροι καλλιτέχνες¹¹, διατυπώνοντας τις απόψεις τους σχετικά με τη σύνθεση της Επιτροπής και η Συνέλευση αποφάσισε ομόφωνα να προβεί σε εκλογές για την ανάδειξη των εννέα μελών της Κριτικής Επιτροπής¹². Σύμφωνα με τα αποτελέσματα, εκλέχθηκαν πέντε ζωγράφοι (Δ. Μπραέας, Γ. Γουναρόπουλος, Στ. Μηλιάδης, Αγ. Αστεριάδης και Γ. Κοσμαδόπουλος), τρεις γλύπτες (Αντ. Σώκος, Αθ. Απάρτης και Γ. Ζογγολόπουλος) και ένας χαράκτης (Αγγ. Θεοδωρόπουλος). Ο Ζογγολόπουλος, όμως, για προσωπικούς λόγους, δεν αποδέχτηκε την εκλογή και αντικαταστάθηκε από τον επιλαχόντα Β. Φαληρέα· επίσης, ελήφθη η απόφαση να αντικατασταθεί και ο Θεοδωρόπουλος από τον Ευθύμη Παπαδημητρίου, σε περίπτωση που ο πρώτος δεν κατάφερνε, λόγω ασθενείας, να παρευρεθεί στις συνεδριάσεις της Επιτροπής. Στη συνέλευση συζητήθηκε, επίσης, το αν οι εκπρόσωποι του κράτους στην Επιτροπή θα παρέμεναν στη σύνθεσή της ή όχι, με πολλά από τα παρευρισκόμενα μέλη του ΚΕΕ να υποστηρίζουν ότι οι κρατικοί υπάλληλοι θα μπορούσαν να συμμετέχουν στην Επιτροπή, αλλά χωρίς το δικαίωμα ψήφου, όπως είχε συμβεί και στις Πανελλήνιες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις του 1938 και 1939. Επί του συγκεκριμένου ζητήματος, ωστόσο, δεν πάρθηκε στη Συνέλευση κάποια οριστική απόφαση, η οποία και να καταγράφηκε στα πρακτικά.

Σε άρθρο του, απολογισμό της καλλιτεχνικής χρονιάς του 1946 στην εφημερίδα *Η Μάχη*, ο Βασιλείου σχολίασε τις προσπάθειες των καλλιτεχνών να επιλέξουν οι ίδιοι τα έργα για την έκθεση της Στοκχόλμης: «Το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο στην πρώτη αυτή μάχη του με αναρμόδιους και ανεύθυνους παράγοντες θα δείξει αν είναι πραγματικά ζωντανός

¹⁰ Από τα πρακτικά πληροφορούμαστε ότι η Κριτική Επιτροπή ήταν εννεαμελής. Εκτός από τους Σώκο, Φαληρέα, Κοσμαδόπουλο, Αργυρό και Τόμπρο, θα πρέπει να συμμετείχαν επίσης οι Μπραέας (ως πρόεδρος του ΚΕΕ), Ευαγγελίδης (ως διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης), Πάγκαλος (ως διευθυντής των Τεχνών στο Υπουργείο Παιδείας) και Επ. Θωμόπουλος (ως διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών).

¹¹ Τον λόγο πήραν κατά σειρά οι Αглаΐα Παπά, Αχιλλέας Βαρβαρέσος, Σπύρος Βασιλείου, Δημήτρης Δήμας, Τάσος, Ανδρέας Γεωργιάδης, Κώστας Πλακωτάρης, Ευθύμης Παπαδημητρίου και Βρασίδης Τσούκλος.

¹² Ο Τσούκλος πρότεινε να εκλεγούν τα μέλη της Επιτροπής ανά τμήματα, αλλά στη συζήτηση που έγινε επί της πρότασης διαπιστώθηκε ότι η συγκεκριμένη ενέργεια ήταν αντικανονική, διότι η Επιτροπή «πρόκειται να κρίνει ως σύνολον και ουχί κεχωρισμένως τα έργα των ειδικότητων». Στη ψηφοφορία που ακολούθησε 13 μέλη ψήφισαν υπέρ της κατά τμήματα εκλογής και 54 κατά. Επί της απορριφθείσας πρότασης, ωστόσο, επανήλθαν εννέα γλύπτες, οι οποίοι και αποχώρησαν από τη συνέλευση.

καλλιτεχνικός οργανισμός χρήσιμος για την προκοπή της Τέχνης. Όσοι κοπιάσανε για την ίδρυσή του το εύχονται από καρδιάς¹³». Σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Ελεύθερη Ελλάδα* στις 6 Ιανουαρίου 1947 διαβάζουμε, επίσης, ότι το ΚΕΕ υπέβαλε στον Μπαλτατζή-Μαυροκορδάτο τα ονόματα της εκλεγμένης από τη Συνέλευση εννεαμελούς Επιτροπής με τη «δήλωση ότι αν η Κυβέρνηση επιμείνει στη δική της Επιτροπή κανείς καλλιτέχνης δεν είναι διατεθειμένος να συμμετάσχει στην Έκθεση»· αλλά και ότι οι ελάχιστοι καλλιτέχνες που μειοψήφησαν στη Συνέλευση κατέφυγαν στον Πρόεδρο των Πρωτοδικών και ότι η εκδίκαση της προσφυγής ορίσθηκε για τις 11 Ιανουαρίου. Τέλος, το δημοσίευμα ανέφερε ότι ο Μπαλτατζής αποδέχθηκε την εννεαμελή Επιτροπή, αλλά πρόσθεσε και τρεις καλλιτέχνες από εκείνους που προσέφυγαν στο Πρωτοδικείο¹⁴.

Με επιστολή του στην εφημερίδα *Έθνος* στις 8 Ιανουαρίου 1947, ο Λαμέρας παρουσίασε σύντομα το ιστορικό των γεγονότων μέχρι και την απόφαση της Συνέλευσης του ΚΕΕ, και αναφέρθηκε –χωρίς ωστόσο να τους κατονομάσει– στους Αργυρό και Τόμπρο, γράφοντας ότι δεν πρέπει «λόγω πείσματος δύο καλλιτεχνών επιμενόντων να παραμείνουν οπωσδήποτε μέλη της κριτικής επιτροπής να θυσιαστεί η καλλιτεχνική μας αποστολή στον Βορρά¹⁵». Σε άρθρο του στην εφημερίδα *Η Μάχη* στις 13 Ιανουαρίου 1947, ο Βασιλείου επανήλθε στο ζήτημα, σημειώνοντας ότι η διαφωνία ανάμεσα στον καλλιτεχνικό κόσμο και το υφυπουργείο τύπου για τη σύνθεση της κριτικής επιτροπής δεν είχε ακόμη διευθετηθεί, και εξέφρασε την απαισιοδοξία του για την έκβαση του ζητήματος. Όπως τόνισε χαρακτηριστικά, ένα «καινούριο ντρόπιασμα του τόπου στα μάτια του πολιτισμένου κόσμου ετοιμάζεται», αναφέροντας ως προηγούμενο παράδειγμα την «απερίγραπτη» πολεμική έκθεση που είχε διοργανωθεί κατά το περασμένο έτος. Ο ζωγράφος στράφηκε, επίσης, κατά των «επισήμων» κατηγορώντας τους ότι αγνοούσαν την πραγματικότητα των καλλιτεχνών και τον αγώνα τους για επιβίωση τα προηγούμενα χρόνια¹⁶. Το ζήτημα φαίνεται τελικά να επιλύθηκε σύμφωνα με τους όρους των καλλιτεχνών, αφού ο Βασιλείου σε νέο του άρθρο έκανε λόγο για μια «μια νηική και καλλιτεχνική νίκη, την ανόθευτη συγκρότηση της κριτικής επιτροπής¹⁷».

Οι αντιπαραθέσεις, ωστόσο, στους κόλπους των καλλιτεχνών γύρω από την έκθεση της Στοκχόλμης συνεχίστηκαν, αυτή τη φορά εξαιτίας των αποτελεσμάτων της Κριτικής Επιτροπής, τα οποία δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα *Ελεύθερη Ελλάδα* στις 21 Φεβρουαρίου 1947¹⁸, και προκάλεσαν την άμεση σύγκληση της δεύτερης έκτακτης Γενικής Συνέλευσης του ΚΕΕ στις 22 Φεβρουαρίου 1947. Ο βασικός λόγος της αντίδρασής τους, όπως δια-

¹³ Σπύρος Βασιλείου, «Οι Τέχνες στο 1946», εφ. *Η Μάχη*, 30 Δεκεμβρίου 1946.

¹⁴ Ανώνυμος, «Έκθεση ελληνικών έργων στη Στοκχόλμη», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 6 Ιανουαρίου 1947.

¹⁵ [Λάζαρος Λαμέρας], «Η Έκθεση Στοκχόλμης. Θα ναυαγήσει;», εφ. *Έθνος*, 8 Ιανουαρίου 1947.

¹⁶ Σπύρος Βασιλείου, «Έκθεση στη Σουηδία», εφ. *Η Μάχη*, 13 Ιανουαρίου 1947.

¹⁷ Σπύρος Βασιλείου, «Οι δυο εκθέσεις του εξωτερικού», εφ. *Η Μάχη*, 20 Ιανουαρίου 1947.

¹⁸ Ανώνυμος, «Η ελληνική τέχνη στην έκθεση Καΐρου και στην Στοκχόλμη. Ποιοι καλλιτέχνες μετέχουν», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 21 Φεβρουαρίου 1947.



βάζουμε και σε χειρόγραφο του Δημητρίου Δάβη, ήταν ότι ενώ το 80 % περίπου των καλλιτεχνών αντιπροσωπευόταν με ένα έργο στην έκθεση της Στοκχόλμης, τα μέλη της Κριτικής Επιτροπής έστειλαν τρία ή τέσσερα, αλλά και ότι πολλών καλλιτεχνών δεν έγινε δεκτό ούτε ένα έργο¹⁹. Στη Γ.Σ. προκλήθηκε μεγάλη ένταση και ακούστηκαν βαριές εκφράσεις και χαρακτηρισμοί για τα μέλη της Επιτροπής, όπως, για παράδειγμα, ότι ήταν μια «άτιμη και ασυνείδητη πράξη [...] με την ελπίδα να πάρουν καμιά δεκάρα», ή ότι επρόκειτο για «καθαρή απάτη και ιδιοτέλεια». Από αρκετούς καλλιτέχνες ζητήθηκε η απομάκρυνση του Προέδρου του Επιμελητηρίου Μπραέσα, ενώ ορισμένα μέλη στράφηκαν ενάντια και στον Κ. Πάγκαλο, Διευθυντή Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας. Τελικά η Γενική Συνέλευση διακόπηκε λόγω του περασμένου της ώρας και η συζήτηση θα συνεχιζόταν σε μια νέα συνέλευση μετά από οκτώ ημέρες – τα πρακτικά, ωστόσο, της οποίας δεν επικυρώθηκαν και επομένως δεν καταχωρήθηκαν στο βιβλίο που υπάρχει στο αρχείο του ΕΕΤΕ. Κατά το αμέσως επόμενο διάστημα ο Μπραέσας θα αποχωρήσει από την προεδρία του Επιμελητηρίου, εξαιτίας και των αντιδράσεων που προκλήθηκαν γύρω από την οργάνωση της έκθεσης της Στοκχόλμης²⁰.

Σε άρθρο του, πάντως, στην εφημερίδα *Τα Νέα* στις 25 Φεβρουαρίου 1947, το μέλος της Κριτικής Επιτροπής Ευθύμης Παπαδημητρίου επιχειρήσει να δικαιολογήσει τις αποφάσεις της υπογραμμίζοντας ότι «δεν αποκλείστηκε καμιά εκδήλωση» και ότι στόχος ήταν να «κρίνουμε τα έργα χωρίς να λάβουμε υπ' όψει το όνομα του καλλιτέχνη». Πρόσθεσε επίσης ότι «μοντέρνοι ή Ακαδημαϊκοί εκρίθησαν μέσα στα πλαίσια της δικής τους αισθητικής, της τεχνοτροπίας που αυτοί πρεσβεύουν. Με την αντίληψη αυτήν άλλων ενεκρίθη ένα έργο, άλλων τρία και τέσσερα, μερικών κανένα». Σημείωσε, εξάλλου, ότι ήταν προτιμότερες μερικές αδικίες παρά η «κατώτερη εμφάνισι μας στο εξωτερικό» και συμπερασματικά τόνισε ότι «ίσως η ξένη κριτική να πη ότι τα περισσότερα έργα είνε εκτελεσμένα με ακαδημαϊκή αντίληψη, κάπως απηρχαιομένη σήμερα για τους άλλους λαούς. Αυτό όμως αντιπροσωπεύει την Ελληνική πραγματικότητα. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες μας και το κοινό μας έχουν αυτή την αισθητική²¹».

Οι μεταβυζαντινές εικόνες και τα χειροτεχνήματα

Παράλληλα με τις εργασίες για την επιλογή των καλλιτεχνικών έργων, συνεχιζόταν στην Αθήνα η γενικότερη προετοιμασία της έκθεσης. Σε έγγραφο της Σουηδικής Πρεσβείας με ημερομηνία 19 Δεκεμβρίου 1946, αναφέρεται ότι κύκλοι στη Σουηδία εκδήλωσαν τη ζωηρή τους επιθυμία να δουν, εκτός από έργα σύγχρονης τέχνης, και κάποια «δείγματα

¹⁹ Αρχείο Δ. Δάβη, Μουσείο Μπενάκη.

²⁰ Βλ. σχετικά Σπύρος Μοσχονάς στον παρόντα τόμο.

²¹ Ευθύμης Παπαδημητρίου, «Η ελληνική τέχνη σε δύο εκθέσεις, Κάϊρον και Στοκχόλμη», εφ. *Τα Νέα*, 25 Φεβρουαρίου 1947.

παλαιότερης», και ιδίως «Ιερές Εικόνες»· όπως επίσης, ότι ο Πρίγκηπας Ευγένιος παρακάλεσε προσωπικώς τον Πρεσβευτή κ. Πανά να προσπαθήσει να στείλει για την Έκθεση και ένα αρχαίο άγαλμα, κάτι που θα εξασφάλιζε την επιτυχία της, αφού θα ήταν μια θαυμάσια διαφήμιση²². Ο Σουηδός πρέσβης στην Αθήνα Knut Thyberg ζήτησε από τους υπεύθυνους του Μουσείου Μπενάκη να παραχωρήσουν ορισμένες βυζαντινές εικόνες από τη συλλογή του μουσείου, χωρίς όμως επιτυχία, αφού ο νόμος απαγόρευε τη μεταφορά στο εξωτερικό έργων αρχαίας και βυζαντινής τέχνης²³. Η λύση δόθηκε τελικά από τον Σπυρίδωνα Χαροκόπο, ο οποίος δέχθηκε να σταλούν στη Στοκχόλμη έντεκα μεταβυζαντινές εικόνες από την ιδιωτική του συλλογή (κρητικής και επτανησιακής σχολής)²⁴.

Ταυτόχρονα είχαν ξεκινήσει και οι προετοιμασίες για τη συγκέντρωση των έργων «λαϊκής»-παραδοσιακής τέχνης, με το Υπουργείου Τύπου να απευθύνεται με επιστολή του προς όλες τις ελληνικές οργανώσεις λαϊκής τέχνης, ζητώντας τους να στείλουν αντιπροσωπευτικά έργα τους. Στην έκθεση της Στοκχόλμης εκτέθηκαν τελικά σερβίτσια φαγητού και τσαγιού, μεταξωτά υφάσματα, ταγάρια, τσεβρέδες, μαξιλαροθήκες, τραπεζομάντηλα, φορέματα και άλλα χειροτεχνήματα φιλοτεχνημένα από οργανώσεις όπως ο «Διπλούς Πέλεκυς» της Φλωρεντίνης Καλούτση, το «Εργαστήριο Απόρων Γυναικών», οι «Ελληνικά Βασιλικά Σχολαί Χειροτεχνημάτων», ο «Ελληνικός Ταπητουργικός Οργανισμός» και ο «Σύνδεσμος Εργαστηρίων Χειροτεχνίας»· αλλά και από ιδιώτες, όπως οι Κ. Ιωαννίδης (Ηπειρωτική Τέχνη), Σεφεριάδης και Καραμικάλης, και Gladys Stewart Richardson. Η εταιρεία «Αετός Α.Ε. Εκδόσεων και Γραφικών Τεχνών» έστειλε εικονογραφημένα βιβλία των Αγγελική Χατζημικάλη, Τάσου Λουκίδη και Αθηνάς Ταρσούλη· η Νίνα Αραβαντινού απέστειλε το βιβλίο της *50 Ελληνικοί Χοροί*· η Αγγέλα Μαρκάτου μερικές κούκλες με τύπους χωρικών· τέλος, το Μουσείο Μπενάκη παραχώρησε για την έκθεση τρεις τάπητες, καθώς και αντικείμενα (πιάτα τοίχου, βάζα κτλ) κατασκευασμένα από το εργοστάσιο «Κεραμεικός» που είχε στη συλλογή του και δεν ήταν προς πώληση²⁵.

Τα εγκαίνια της έκθεσης και ο κατάλογος

Τα εγκαίνια της έκθεσης έγιναν στις 12 Απριλίου 1947 στους χώρους της Βασιλικής Ακαδημίας των Ελευθέρων Τεχνών, παρουσία πολλών επισήμων, ανάμεσά τους ο Πρί-

²² Το δακτυλόγραφο έγγραφο βρίσκεται στο Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη.

²³ Βλ. σχετικά Ανώνυμος, «Η Έκθεση Ελληνικής Τέχνης στη Στοκχόλμη», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 31 Ιανουαρίου 1947.

²⁴ Τα έργα βρίσκονται σήμερα στην Κοργιαλένιο Βιβλιοθήκη στο Αργοστόλι. Ευχαριστώ θερμά τη Δώρα Μαρκάτου που πρόθυμα μου έστειλε τον Κατάλογο Εικόνων της συλλογής Χαροκόπου.

²⁵ Στο αρχείο του Μουσείου Μπενάκη φυλάσσεται μια σειρά εγγράφων, όπου καταγράφονται λεπτομερώς όλα τα χειροτεχνήματα που στάλθηκαν στη Στοκχόλμη, καθώς και οι τιμές όσων ήταν προς πώληση.

γκιπας Ευγένιος, ο Διάδοχος του Θρόνου κ.ά., αλλά και πλήθους κόσμου, ιδιαίτερα από την ελληνική κοινότητα στη Στοκχόλμη. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα του σουηδικού τύπου, ένα αντίγραφο άγαλμα μιας αρχαϊκής Κόρης υποδεχόταν το κοινό στις αίθουσες της Ακαδημίας, ενώ γυναίκες ντυμένες με ελληνικές παραδοσιακές φορεσιές πουλούσαν ελληνικά σουβενίρ στους επισκέπτες²⁶.

Στην είσοδο της Ακαδημίας μοιραζόταν ο κατάλογος (γραμμένος στη σουηδική γλώσσα) που περιλάμβανε τρία κείμενα: του τότε διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης Δημητρίου Ευαγγελίδη με θέμα τη νεοελληνική τέχνη²⁷, του Φινλανδού ιστορικού τέχνης και τεχνοκρίτη Bertel Hintze για τη ζωγραφική των εικόνων στην Ελλάδα²⁸, και της Άννας Αποστολάκη, διευθύντριας του Μουσείου Ελληνικών Χειροτεχνημάτων, για τη λαϊκή-παραδοσιακή τέχνη²⁹. Στον κατάλογο υπήρχαν, επίσης, 15 αναπαραγωγές έργων τέχνης (εννέα πίνακες ζωγραφικής, πέντε γλυπτά και ένα χαρακτηριστικό), καθώς και διαφημίσεις, μεταξύ των οποίων ελληνικών εμπορικών προϊόντων και ελληνικών βιβλίων μεταφρασμένων στα σουηδικά.

Στην επισκόπησή του ο Ευαγγελίδης τόνισε, αρχικά, ότι για πολλούς αιώνες πριν από την Ανεξαρτησία, η τέχνη κάλυπτε κυρίως τις θρησκευτικές ανάγκες του λαού και ότι σταδιακά με τα χρόνια η βυζαντινή τέχνη που είχε δώσει υψηλά δείγματα γραφής, άρχισε να παρακμάζει και να μεταμορφώνεται σε μια «ξηρή και χωρίς ψυχή απεικόνιση τύπων³⁰». Στη συνέχεια έκανε λόγο για τις ιταλικές επιδράσεις στα Ιόνια νησιά κατά τον 18ο αιώνα, αλλά και για τη λαϊκή-παραδοσιακή τέχνη που εξακολουθούσε να επιζεί σε όλη τη χώρα. Σύμφωνα με τον Ευαγγελίδη, η πρώτη ώθηση για ένα είδος «καλλιτεχνικής αναγέννησης» στην Ελλάδα δόθηκε μετά την Απελευθέρωση, όταν το Μόναχο κατέστη το καλλιτεχνικό εκείνο κέντρο που προσέλκυσε τους νεαρούς Έλληνες καλλιτέχνες και όταν ιδρύθηκε στην Αθήνα η Σχολή Καλών Τεχνών. Αναφέρθηκε, ιδιαίτερα, στο έργο των Γύζη, Νικηφόρου Λύτρα, Ιακωβίδη και Χαλεπά, οι οποίοι πήραν «μυτίβα από την ελληνική ζωή και την ελληνική ιστορία και, παρά το γεγονός ότι δούλευαν με ακαδημαϊκή τεχνοτροπία τόσο στο σχέδιο, όσο και στο χρώμα, εντούτοις κατόρθωσαν να δώσουν στα έργα τους έναν πιο μαλακό και μεσογειακό χαρακτήρα³¹». Συνεχίζοντας την επι-

²⁶ Βλ. σχετικά Ανώνυμος, "Grekisk konst f. f. g. i Stockholm", εφ. *Aftonbladet*, 12 Απριλίου 1947, σ. 6. Ανώνυμος, "Nutida Hellas visar konst på stor expo", εφ. *Dagens Nyheter*, 13 Απριλίου 1947, σ. 1, 28. Ανώνυμος, "Hellsens kultur i grekiskt landskap", εφ. *Svenska Dagbladet*, 13 Απριλίου 1947, σ. 8.

²⁷ Dimitrios Evangelides, "Några ord om...", στο *Grekisk konst. Måleri – Skulptur – Grafik – Konsthantverk*, Κατάλογος έκθεσης, Στοκχόλμη, Konstakademien, 1947, σ. 9-12.

²⁸ Bertel Hintze, "Ikonmåleriet och Grekland", στο *Grekisk konst. Måleri – Skulptur – Grafik – Konsthantverk*, Κατάλογος έκθεσης, Στοκχόλμη, Konstakademien, 1947, σ. 37-39.

²⁹ Anne Apostolaki, "Grekiskt konsthantverk", στο *Grekisk konst. Måleri – Skulptur – Grafik – Konsthantverk*, Κατάλογος έκθεσης, Στοκχόλμη, Konstakademien, 1947, σ. 45-47.

³⁰ Dimitrios Evangelides, "Några ord om...", σ. 9.

³¹ Dimitrios Evangelides, "Några ord om...", σ. 10.



Εικ. 2 Εμμανουήλ Ζαΐρης, Ψαράδες, 1925, ελαιογραφία [αναπαραγωγή από τον κατάλογο της έκθεσης]

σκόπησή του, ο Ευαγγελίδης ανέφερε ότι στις αρχές του 20ού αιώνα, το Παρίσι έγινε το νέο καλλιτεχνικό κέντρο και ο ιμπρεσιονισμός έφθασε στην Ελλάδα, σε μια εποχή όμως που στο Παρίσι είχε ήδη αρχίσει να υποχωρεί η σημασία του. Σημείωσε, ωστόσο, ότι δεν είχε μεγάλη επίδραση στην ελληνική εικαστική σκηνή, επειδή, πρώτον, εξακολουθούσε να κυριαρχεί η ακαδημαϊκή τέχνη, η οποία εμπλουτίστηκε βέβαια με τα μαθήματα του ιμπρεσιονισμού και ιδίως του υπαιθρισμού. Αλλά και επειδή, δεύτερον, η νέα γενιά των καλλιτεχνών επηρεάστηκε περισσότερο από τα μετα-ιμπρεσιονιστικά ρεύματα³². Ο Ευαγγελίδης ολοκλήρωσε τη σύντομη αυτή παρουσίαση της εξέλιξης της νεοελληνικής τέχνης, κάνοντας

λόγο για τις νέες κατευθύνσεις που άρχισε να παίρνει στα τελευταία χρόνια του Μεσοπολέμου, όταν οι καλλιτέχνες άρχισαν να απελευθερώνονται από το θέμα και να ασχολούνται με καθαρά αισθητικά προβλήματα: ορισμένοι «αναζητούν πιο απλοποιημένες φόρμες. Άλλοι προτιμούν την πλούσια και έντονη χρωματική κλίμακα. Σε άλλους βλέπουμε μια οραματική απόδοση της πραγματικότητας, σε άλλους μια απλούστευση των εκφραστικών μέσων κατ' αντιστοιχία με τη λαϊκή τέχνη, αλλά ακόμη και κυβιστικές και σουρεαλιστικές απόπειρες³³».

Η πληθώρα αυτή των τεχνοτροπικών τάσεων χαρακτήριζε και την έκθεση της Στοκχόλμης, αφού στις αίθουσες της Βασιλικής Ακαδημίας συμμετείχαν οι θεωρούμενοι ήδη από τη δεκαετία του 1930, πρωτοπόροι ζωγράφοι Κωνσταντίνος Παρθένος, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας και Γιώργος Γουναρόπουλος· οι νεωτεριστές και ήδη γνωστοί στην ελληνική καλλιτεχνική δημόσια σφαίρα καλλιτέχνες, όπως οι Αγνήνωρ Αστεριάδης, Σπύρος Βασιλείου, Γιάννης Μπαράκης κ.ά· οι ακαδημαϊκών τάσεων ζωγράφοι, όπως οι Ανδρέας Γεωργιάδης ο Κρης, Επαμεινώνδας Θωμόπουλος, Ουμβέρτος Αργυρός κ.ά· αλλά και ο Φώτης Κόντογλου με το βυζαντινότροπο έργο του, ο Γιώργος Βακαλό με τις υπερρεαλιστικές επιρροές, ο Γιάννης Τσαρούχης κ.ά. Οι τοπιογραφίες κυριαρχούσαν αριθμητικά στην έκθεση, ενώ δεν έλειπαν και έργα με σκηνές από την Κατοχή. Στο τμήμα της γλυπτικής δεν υπήρχε αντίστοιχος αισθητικός πλουραλισμός, συμμετείχαν όμως οι σημαντικότεροι γλύπτες της εποχής με αξιόλογα έργα, κάτι που ίσχυε και για την περίπτωση της χαρακτικής.

³² Dimitrios Evangelides, "Några ord om...", σ. 11.

³³ Dimitrios Evangelides, "Några ord om...", σ. 11.

Η κριτική υποδοχή της έκθεσης και οι πωλήσεις έργων

Οι τρεις σημαντικότερες εφημερίδες της Σουηδίας δημοσίευσαν εκτός από το ρεπορτάζ για τα εγκαίνια, και σύντομα τεχνοκριτικά σημειώματα για την έκθεση³⁴.

Οι τεχνοκρίτες αναφέρθηκαν ιδιαίτερα στη δυσκολία τους να αξιολογήσουν τη σύγχρονη εικαστική παραγωγή της Ελλάδας, αφού στην έκθεση συμμετείχαν πολλοί καλλιτέχνες με λίγα έργα ο καθένας, ενώ ταυτόχρονα δεν είχαν και μια εκ των προτέρων καλή εικόνα της νεοελληνικής τέχνης και για τον λόγο αυτόν αναζήτησαν παραλληλισμούς με τη σουηδική τέχνη.

Ο Gotthard Johansson, για παράδειγμα, έγραψε ότι τα περισσότερα έργα θύμιζαν τον τρόπο που και οι Σουηδοί καλλιτέχνες μεταχειρίστηκαν τα γαλλικά διδάγματα, αν και στην περίπτωση των Ελλήνων, διέκρινε έναν πιο στενό δεσμό με τον ακαδημαϊσμό και μια τάση για λιγότερο ριζο-

σπαστισμό συγκριτικά με τους Σουηδούς γαλλοτραφείς καλλιτέχνες. Ο ίδιος σημείωσε ότι ο «κλασικίζων ρεαλισμός και η καφέ χρωματική κλίμακα» των Αγνήωρα Αστεριάδη και Πολύκλειτου Ρέγκου τού θύμισαν την εικαστική παραγωγή στη Σουηδία κατά τη δεκαετία του 1920, ενώ συνέδεσε τους πίνακες της Χαρίκλειας Αλεξανδρίδου-Στεφανοπούλου και του Νίκου Καρτσωνάκη (Νάκη) με την εργασία του Σουηδού ζωγράφου Hilding Lindqvist, ο οποίος είχε βρεθεί στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του 1930³⁵. Ο Yngve Berg παραλλήλισε, επίσης, τις ακουαρέλες του Γιώργου Βακαλό με τα έργα των Σουηδών σουρεαλιστών της Ομάδας του Halmstad³⁶. Ο πίνακας του Εμμανουήλ Ζαΐρη *Ψαράδες* (**εικ. 2**) προκάλεσε, πάντως, την πιο «δυνατή» εντύπωση και στους τρεις τεχνοκρίτες, ενώ θετικά σχολιάστηκε και το έργο του Φώτη Κόντογλου (**εικ. 3**), ο οποίος «με απροσδόκτα ικανοποιητικό αποτέλεσμα μεταφράζει τις βυζαντινές παραδόσεις σε ένα προσωπικό μοντέρνο στιλ³⁷». Ο Johansson σχολίασε και τους πίνακες του Επαμει-

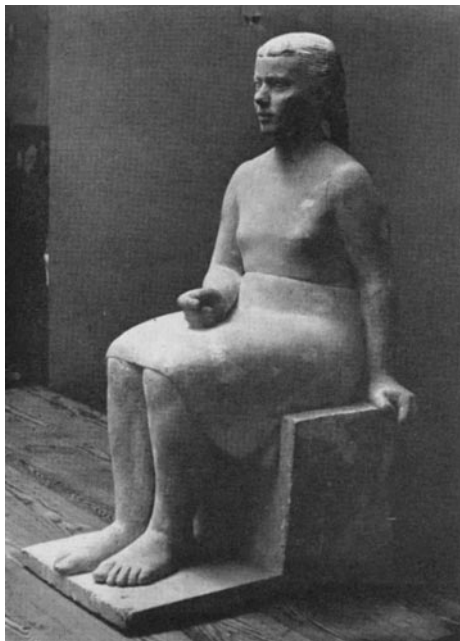


Εικ. 3 Φώτης Κόντογλου, *Πορταίτο της συζύγου του καλλιτέχνη*, 1928, ελαιογραφία, ιδιωτική συλλογή [αναπαραγωγή από τον κατάλογο της έκθεσης]

³⁴ Gotthard Johansson, "Grekisk bildkonst och svensk bokkonst", εφ. *Svenska Dagbladet*, 13 Απριλίου 1947, σ. 8. Yngve Berg, "Grekisk konst", εφ. *Dagens Nyheter*, 13 Απριλίου 1947, σ. 6. Nils Palmgren, "Grekiskt", εφ. *Aftonbladet*, 18 Απριλίου 1947, σ. 10.

³⁵ Gotthard Johansson, "Grekisk bildkonst...", σ. 8.

³⁶ Yngve Berg, "Grekisk konst", σ. 6.



Εικ. 4 Μέμος Μακρής, *Καθιστό κορίτσι*, 1943, πέτρα, [αναπαραγωγή από τον κατάλογο της έκθεσης]

νώνδα Θωμόπουλου, επισημαίνοντας τις επιδράσεις του ζωγράφου από την ιμπρεσιονιστική φωτεινή παλέτα, ενώ ειδική αναφορά έκανε και στην ασκητική χρωματική της νεκρής φύσης του Φραντζίσκάκη³⁸. Ο Berg θεώρησε λιγότερο επιτυχημένο τον συνδυασμό παλαιών και νέων στοιχείων στην *Υδρα* του Σπύρου Βασιλείου, όπου «φιγούρες με βυζαντινές αναλογίες κινούνται σε ένα τοπίο με μοντέρνα εφέ βάθους και φωτισμού»· ξεχώρισε, ωστόσο, τα τοπία από τη Λέσβο του Σπύρου Παπαλουκά για την «καλλιτεχνική [τους] ερμηνεία» της ελληνικής φύσης, επεσήμανε την επίδραση του Αντρέ Ντεράιν στο έργο του Αστεριάδη, και τόνισε ότι ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας «αναπτύσσει στα έργα του μια φαντασία που θυμίζει Πικάσο και ντε Κίρικο», αλλά ταυτόχρονα διαθέτει «μια ισχυρή ατομικότητα»³⁹. Ο Palmgren, τέλος, ξεχώρισε τα έργα των Ρέγκου, Παπαλουκά, Φραντζίσκάκη και Καρτσωνάκη (Νάκη)⁴⁰.

Ο ίδιος τεχνοκρίτης, σχολιάζοντας το τμήμα γλυπτικής της έκθεσης, τόνισε ότι δεν είχε αντίστοιχη πληθώρα τεχνοτροπιών, όπως το τμήμα της ζωγραφικής, γεγονός το οποίο απέδωσε στο ότι η «μεγάλη γλυπτική παράδοση, που είναι προσιτή στους Έλληνες καλλιτέχνες στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο και το Μουσείο της Ακρόπολης, παίζει ακόμη σημαντικό ρόλο και εμποδίζει τους ακραίους πειραματισμούς»⁴¹. Ο Berg από την πλευρά του, επεσήμανε ότι τα γλυπτά έδειχναν ότι το «αίσθημα της φόρμας» εξακολουθεί να ζει στην Ελλάδα και ξεχώρισε τα έργα «Καθιστό κορίτσι» του Μέμου Μακρή (**εικ. 4**), «Κεφάλι» της Τίτσας Χρυσοχοΐδου, «Η Κυρά Δέσποινα» του Αθανασίου Απάρτη, «Η μάνα μου» του Χρήστου Καπράλου, καθώς και το μικρό του ανάγλυφο «Όταν οι μακαρονάδες κήρυξαν τον πόλεμο», το οποίο και χαρακτήρισε ως μια «μο-

³⁷ Nils Palmgren, "Grekiskt", σ. 10. Βλ. και Yngve Berg, "Grekisk konst", σ. 6.

³⁸ Gotthard Johansson, "Grekisk bildkonst...", σ. 8.

³⁹ Yngve Berg, "Grekisk konst", σ. 6.

⁴⁰ Nils Palmgren, "Grekiskt", σ. 10.

⁴¹ Nils Palmgren, "Grekiskt", σ. 10. Βλ. επίσης Ανώνυμος, «Η ελληνική τέχνη στην έκθεση της Στοκχόλμης, Οι κρίσεις των ξένων», εφ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 10 Ιουνίου 1947.

ντέρνα παράφραση της ζωφόρου του Παρθενώνα⁴²». Τα χαρακτηριστικά και ιδιαίτερα οι ξυλογραφίες απέσπασαν, επίσης, τα σύντομα θετικά σχόλια των τεχνοκριτών, όπως επίσης και τα χειροτεχνήματα. Το τμήμα με τις μεταβυζαντινές εικόνες πάντως, ήταν εκείνο που προκάλεσε το μεγαλύτερο ενδιαφέρον των κριτικών (εικ. 5)⁴³.

Το Εθνικό Μουσείο (Nationalmuseum) αγόρασε τρία έργα από την έκθεση: την *Υδρα* του Περικλή Βυζάντιου,⁴⁴ το «Καθιστό Κορίτσι» του Μέμου Μακρή και την ξυλογραφία *Λυράρης* του Σπύρου Βασιλείου. Σε επιστολή του διευθυντή του μουσείου Bo Wennberg προς τον γλύπτη διαβάζουμε ότι το γλυπτό θα αποτελούσε ένα ιδανικό συμπλήρωμα στη συλλογή που ήδη είχαν με έργα αρχαίας τέχνης, αφού επρόκειτο για «μια γλυπτική μοντέρνα, στην οποία κανείς ανακαλύπτει μια αληθινή καλλιτεχνική πρωτοτυπία, που στηρίζεται πάνω σε παραδόσεις που είναι ακόμη ζωντανές, της εργασίας των μεγάλων σας προγόνων»⁴⁵.

Σύμφωνα με τον σουηδικό τύπο αγοράστηκαν, επίσης, τα εξής έργα: *Σκυριανοί στο καφενείο* της Χαρίκλειας Αλεξανδρίδου-Στεφανοπούλου, *Ζάππειο* της Μαρίας Αναγνωστοπούλου-Βρανίκα, *Παληά Αθήνα* της Ευθυμίας Δεληγάκη, *Τριαντάφυλλα* της Μαρίας Χαϊκάλη, *Χειμώνας στο χωριό* του Γιώργου Κοσμάδου, *Ποτάμι Λειβαδιάς* του Θεόδωρου Λαζαρή, *Από την Κύμη* του Νίκου Νικολάου, *Μάιος στην Ελλάδα* και *Ιούλιος στην Ελλάδα* του Επαμεινώνδα Θωμόπουλου, *Καθιστή κοπέλα* της Τίτσας Χρυσοχοΐδου, *Άλογο* του Γιάννη Κεφαλληνού, *Ταβέρνα* της Κούλας Μπεκιάρη, *Σαντορίνη* του Άγγελου Θεοδωρόπουλου και *Γάτος* του Δημήτριου Γιαννουκάκη⁴⁶.



Εικ. 5 Ένθρονη Παναγία με Χριστό. Αριστερά ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος και δεξιά ο Άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος. Άγγελοι άνω και εκατέρωθεν. Με υπογραφή: «Χειρ Μιχαήλ του Δαμασκηνού», π. 1580, 41 x 29 εκ., Συλλογή Κοργιαλένιου Βιβλιοθήκης Αργοστολίου [πηγή φωτογραφίας: Αρχείο Helge Kjellin, Στοκχόλμη, Nationalmuseum].

⁴² Yngve Berg, "Grekisk konst", σ. 6.

⁴³ Φωτογραφίες των εικόνων μαζί με τα αρνητικά τους, υπάρχουν στο αρχείο του Σουηδού ιστορικού τέχνης Helge Kjellin στο Nationalmuseum της Στοκχόλμης.

⁴⁴ <https://sis.modernamuseet.se/objects/2789/on-hydra> (πρόσβαση: 28/10/2021).

⁴⁵ Αρχείο Μέμου Μακρή.

⁴⁶ Ανώνυμος, "Nytt på grekiska utställningen", *Svenska Dagbladet*, 29 Απριλίου 1947, σ. 15.

Η έκθεση έκλεισε στις 4 Μαΐου 1947 και, σύμφωνα με δημοσιεύματα του αθηναϊκού τύπου, θα μεταφερόταν στη συνέχεια στην Κοπεγχάγη. Στην Αθήνα, πάντως, είχαν ήδη ξεκινήσει οι συζητήσεις σχετικά με την ανάγκη διεξαγωγής μιας Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης. Οι εντάσεις, ωστόσο, που είχαν προκληθεί κατά την προετοιμασία της έκθεσης της Στοκχόλμης και κυρίως οι αντιπαραθέσεις που προκλήθηκαν τόσο μέσα στους κόλπους των καλλιτεχνών, όσο και ανάμεσα στον επίσημο συνδικαλιστικό τους φορέα (ΚΕΕ) και τους κυβερνητικούς αξιωματούχους είχαν δείξει πως η διοργάνωση μιας Πανελλήνιας Έκθεσης δεν θα ήταν μια εύκολη υπόθεση.

Βλ. επίσης Ανώνυμος, «Η ελληνική έκθεση εις την Στοκχόλμην», εφ. *Ελευθερία*, 8 Μαΐου 1947. Ανώνυμος, «Καλλιτεχνική κίνηση», *Νέοι Καλλιτέχνες*, αρ. 1, Ιούνιος 1947, σ. 18.



Ο διορισμός και η θητεία του Γεώργιου Στρατηγού ως διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης

Γιάννης Καραδήμας

Στα τέλη Μαρτίου 1940 ο Γεώργιος Στρατηγός διορίζεται διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης¹. Έχουν περάσει περίπου δύο μήνες από το θάνατο του Ζαχαρία Παπαντωνίου, του προκατόχου της θέσης. Σε αντίθεση με τα ονόματα των δύο προηγούμενων διευθυντών της Πινακοθήκης, του Ιακωβίδη και του Παπαντωνίου, το όνομα του Στρατηγού παραμένει άγνωστο στους πολλούς. Ίσως, τούτο να οφείλεται στο ότι η δική του θητεία συνέπεσε με μια περίοδο πολύπαθη για τη χώρα, κατά τη διάρκεια της οποίας τα καλλιτεχνικά πράγματα μοιραία μπήκαν στο περιθώριο. Ποιος ήταν ο Γεώργιος Στρατηγός και, κυρίως, ποιες ήταν οι προϋποθέσεις ώστε να αναλάβει τα νήια της Πινακοθήκης σε μια τόσο κρίσιμη ιστορική συγκυρία; Αυτός είναι ο προβληματισμός που συνιστά τον πυρήνα της παρούσης ανακοίνωσης.

Βιογραφικά στοιχεία

Τι γνωρίζουμε για το νεοδιορισθέντα διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης επί κυβερνήσεως Μεταξά; Ο Γεώργιος Στρατηγός γεννήθηκε στην Κέρκυρα, το πιθανότερο το 1880².

¹ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας, 1934-1940, διδακτορική διατριβή* (δκτλ.), Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1996, 733. Ωστόσο, ο Καλλιγιάς αναφέρει ως σχετική ημερομηνία την 1.4.1940, βλ. Μαρίνος Γεωργ. Καλλιγιάς, *Η Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών επί τη πεντηκονταετία από της ιδρύσεως αυτής επί διευθύνσεως Μαρίνου Γεωργ. Καλλιγιά*, Αθήνα, 1951.

² Κι όχι το 1876, χρονολογία που αναφέρεται εξίσου συχνά. Επομένως, εμπιστευόμαστε την καταχώρηση 3386, βλ. "Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste München, 1809-1920"

Roth	Name	Geburts- Ort und Land der Eltern	Geb.	Kunstfach	Tag			Bemerkungen
					des Aufnahm. in die Akademie	der Aufnahme in die Akademie	der Aufnahme in die Akademie	
3381	Veninger Josef	Vörs, (unten) Nieder-Ober- Bay.	26	Zeichn. u. Kunstg.	1889	1890	1890	
3382	Kesselfeldt Joh.	Leinfelden Württemberg	21	" " " "	" " "	" " "	" " "	
3383	van Teek Gertjan	Amsterdam König. Niederlande	23	" " " "	" " "	" " "	" " "	
3384	Wicheler Leo	Amsterdam König. Niederlande	23	" " " "	" " "	" " "	" " "	
3385	Vaterk Georg	Amsterdam König. Niederlande	23	" " " "	" " "	" " "	" " "	
3386	Saakoes Georg	Amsterdam König. Niederlande	23	" " " "	" " "	" " "	" " "	
3387	Juchs Karl	Amsterdam König. Niederlande	11	" " " "	" " "	" " "	" " "	
3388	Antasch Heinrich	Amsterdam König. Niederlande	22	" " " "	" " "	" " "	" " "	
3389	Pittet Louis	Amsterdam König. Niederlande	20	" " " "	" " "	" " "	" " "	
3390	Broschky Georg	Amsterdam König. Niederlande	26	" " " "	" " "	" " "	" " "	

Εικ. 1 Αναπαραγωγή από τη σελίδα της εγγραφής (3386) του Γεώργιου Στρατηγού στη Σχολή του Μονάχου Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste München, 1809 – 1920
Πηγή: <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00004662/images/index.html?id=00004662&fp=217.237.113.238&no=&seite=341> (πρόσβαση: 27/4/2021)

Παρακολούθησε μαθήματα στην τοπική Καλλιτεχνική και Βιοτεχνική Σχολή³. Σειρά είχε η φοίτηση στο Σχολείο των Καλών Τεχνών, με την πρώτη του εγγραφή να καταχωρείται το έτος 1902-1903⁴. Τη συγκεκριμένη χρονιά φοίτησε στη Δ΄ τάξη και μάλιστα απέσπασε το Β΄ βραβείο στον Αβερύφειο Διαγωνισμό, του οποίου μέλη της επιτροπής κρίσεων ήταν οι Νικηφόρος Λύτρας και Γεώργιος Ροϊλός⁵. Τον Οκτώβριο του 1905 εγγράφηκε στη Ζ΄ τάξη⁶. Από το σύνολο των βαθμολογιών προκύπτει ότι ήταν ένας μέτριων επιδόσεων ζωγράφος⁷. Παραταύτα, το 1907 τον συναντάμε στη Γερμανία να εγγράφεται στη Σχολή του Μονάχου (**εικ. 1**). Την ίδια χρονιά είχαν κάνει την εγγραφή τους οι Νικόλαος Λύτρας, Παύλος Καλλιγιάς και Γεώργιος Μπουζιάνης⁸.

στο <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00004662/images/index.html?id=00004662&fp=217.237.113.238&no=&seite=341> (πρόσβαση: 26/7/2021).

³ Φ. Γιοφύλλης, *Ιστορία νεοελληνικής τέχνης*, τ. Α΄, Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1962, σ. 209.

⁴ «Ευρετήριο Γενικών Εγγραφέντων Σπουδαστών στην Α. Σχολή Καλών Τεχνών 1863-1930», Αρχείο ΑΣΚΤ.

⁵ «Καλλιτεχνική κίνησις», *Πινακοθήκη*, 25, Μάρτ. 1903, σ. 22.

⁶ «Βιβλίο εγγραφών και ανανεώσεων των σπουδαστών της ΑΣΚΤ 1905-6 έως 1928-9», Αρχείο ΑΣΚΤ.

⁷ Μαθητολόγιο ΑΣΚΤ (1863-1907), Αρχείο ΑΣΚΤ.

⁸ Βλ. "Matrikelbücher der Akademie..." και https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1884-1920/jahr_1907 (πρόσβαση: 27/4/2021).



Ο Στρατηγός επέστρεψε στην πατρίδα με αφορμή τους Βαλκανικούς. Ακολούθησε το στράτευμα, όπως συνέβη με αρκετούς ζωγράφους την περίοδο εκείνη. Αν, όπως εύστοχα έχει σημειωθεί, η πολεμική τέχνη στην Ελλάδα «γνώρισε πραγματική άνθηση μετά την εθνική ταπείνωση το 1897», έχοντας αναγνωρίσει στο πρόσωπο του Ροϊλού τον επιφανέστερο πολεμικό ζωγράφο του ατυχούς εκείνου πολέμου, το συγκεκριμένο ζωγραφικό είδος «καθιερώθηκε με τους Βαλκανικούς Πολέμους»⁹. Σκοπός, δεκαπέντε χρόνια μετά την πανωλεθρία του '97, ήταν οι ζωγράφοι να απεικονίσουν ανδραγαθήματα νικηφόρων πολεμιστών.

Με τα έργα που παρήγαγε από το μέτωπο, ο Στρατηγός πραγματοποίησε ατομική έκθεση το 1914 στο Ζάππειο (εικ. 2). Την περίοδο εκείνη βρισκόταν εγκατεστημένος στην Ελλάδα. Το 1915 έγινε μέλος της Επιμελητείας της Διαρκούς Καλλιτεχνικής Έκθεσης, πλάι στους Ιακωβίδη, Ροϊλό, Μαθιόπουλο, Ζευγώλη¹⁰. Τα πράγματα δείχνουν να κυλούν ομαλά. Την εποποιΐα, όμως, των Βαλκανικών διαδέχεται ο εθνικός διχασμός. Ο Στρατηγός ξαναφεύγει για τη Γερμανία, όπου κερδίζει έδαφος, καθώς εξειδικεύεται στη συντήρηση και την αποκατάσταση έργων τέχνης, αναλαμβάνει επαγγελματική δραστηριότητα με την ιδιότητα αυτή, όπως και με του διαφημιστή και, όπως μαρτυρείται, αναγνωρίζεται ευρέως¹¹. Η οριστική επιστροφή στην πατρίδα πραγματοποιήθηκε το 1936¹², σε μια συγκυρία που εγείρει ένα καίριο ερώτημα: Πώς, αναρρωτιόμαστε, σχετίζεται η απόφασή του να επιστρέψει στα πάτρια εδάφη, με τον πρωταγωνιστικό ρόλο που αναλαμβάνει τον καιρό εκείνο ο Μεταξάς; Για να είμαστε ακριβείς, το ερώτημα έχει τεθεί είκοσι πέντε χρόνια πριν από τον Ευγένιο Μαθιόπουλο¹³.

Πριν σκιαγραφήσουμε απαντήσεις θα σημειώσουμε κάποια ακόμη στοιχεία. Στην τρέχουσα βιβλιογραφία, ο Στρατηγός μνημονεύεται κυρίως ως τοπιογράφος και πολεμικός ζωγράφος¹⁴. Έργα του βρίσκονται στο Πολεμικό Μουσείο, στο Εθνικό και Ιστορικό Μουσείο και στην Πινακοθήκη της Λάρισας¹⁵. Όμως, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως ο

⁹ Θεοδώρα Φ. Μαρκάτου, «Πανελλήνιοι έρανοι και χρηματοδότηση της τέχνης» στο *Η Ελλάδα των βαλκανικών πολέμων 1910-14*, Αθήνα, ΕΛΙΑ, 1993, σ. 450-451.

¹⁰ «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη*, 168, Φεβρ. 1915, σ. 175.

¹¹ Βλ. Φιλότεχνος, «Δύο εκθέσεις. Έκθεσις Γ. Στρατηγού», *Πινακοθήκη*, 160-161, Ιούν.-Ιουλ. 1914, σ. 56 και Stelios Lydakis, *Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, München, Prestel, 1972, σ. 159.

¹² Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας...*, σ. 736. Σημειώνουμε, πάντως, ότι ο Στρατηγός εργαζόταν και διέμενε στο Μόναχο για μακρά διαστήματα και τα επόμενα χρόνια, βλ. Ανώνυμος, «Εις την Εθνικήν Πινακοθήκην. Πώς ήλθεν εις φως ένα έργον του Κορέτζιου. Η εργασία του κ. Γ. Στρατηγού», *Εστία*, 14 Φεβρουαρίου 1938.

¹³ Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας...*, σ. 734.

¹⁴ Α. Χ. Χ. [Αθανάσιος Χ. Χρήστου], «Στρατηγός Γεώργιος», στο Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ. Δ', Αθήνα, Μέλισσα, 2000, σ. 241. Ο Στρατηγός μνημονευόταν από τότε ως τοπιογράφος, βλ. Δ. Καλλονάς, *Σύγχρονοι Έλληνες ζωγράφοι και γλύπτες*, Αθήνα, 1944, σ. 26.

¹⁵ Βλ. τις αναπαραγωγές έργων του: α) Έλλην σκοπός στο <https://paletaart.wordpress.com/2013/04/17/%CF%83%CF%84%CF%81%CE%B1%CF%84%CE%B7%CE%B3%CF%8C%CF>



Εικ. 2 Έκθεσις εικόνων Γ. Στρατηγού. Αθήναι: Ζάππειο Μέγαρο, 1914 (αναπαραγωγή του εξώφυλλου του καταλόγου). Πηγή: Αρχείο Βιβλιοθήκης ΕΠΜΑΣ (ευγενική παραχώρηση)

σημερινός *online* κατάλογος των Συλλογών της Εθνικής Πινακοθήκης (ΕΠΜΑΣ) δεν εμφανίζει κανένα έργο του¹⁶. Η μοναδική, δε, αναφορά στο όνομά του στο διαδικτυακό τόπο της ΕΠΜΑΣ εντοπίζεται σε σύντομο κείμενο που συνοψίζει τις εξελίξεις της δεκαετίας του 1940¹⁷.

Ο Γεώργιος Στρατηγός πριν το διορισμό του στη διεύθυνση της Εθνικής Πινακοθήκης

Ο Στρατηγός κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου εμφανίζεται ενεργός στα καλλιτεχνικά πράγματα της χώρας, παρότι διέμενε στο εξωτερικό. Σε σειρά επιστολών που αντάλλαξε με τον Αντώνη Μπενάκη το 1926, ξεδιπλώνεται η προσπάθεια ενός ξενιτεμένου ζωγράφου να προωθήσει έργα νεοελληνικής τέχνης, σε έναν σημαντικό υποστηρικτή της εγχώριας παραγωγής. Στις επιστολές γίνεται λόγος για την Εαρινή συμφωνία του Γύζη, έναν πίνακα που ο συλλέκτης είχε αγοράσει λίγα χρόνια πριν και παρουσίαζε εκτενείς φθορές. Έτσι, ο Στρατηγός αφενός προσφέρεται να βοηθήσει τον Μπενάκη στη διεκδίκηση χρηματικής αποζημίωσης και αφετέρου προσπαθεί να του πουλήσει ζωγραφικούς πίνακες¹⁸. Σε μία

%82-%CE%B3%CE%B5%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CF%82-stratigos-georgios-1876-1944/#jp-carousel-20769 (πρόσβαση: 29/9/2021) και β) Η μάχη του Σαρανταπόρου το 1912 στο https://www.europeana.eu/en/item/2064920/https___www_searchculture_gr_aggregator_edm_EIM_000042_352758 (πρόσβαση: 29/9/2021) και γ) Στην εξοχή στο <http://www.larissa-katsigras-gallery.gr/gallery/el/work/stin-eksoxi/from/digitallibrary> (πρόσβαση: 2/8/2021).

¹⁶ Στο ευρετήριο καλλιτεχνών δεν υφίσταται το όνομά του, βλ. <https://www.nationalgallery.gr/el/sulloges.html#inner> (πρόσβαση: 2/4/2021).

¹⁷ «Η δεκαετία του 1940» στο <https://www.nationalgallery.gr/el/to-mouseio/istoriko/i-dekaetia-tou-1940.html> (πρόσβαση: 7/9/2021). Πάντως, στο Museum Plus της ΕΠΜΑΣ εντοπίζονται πέντε έργα του: α) *Κοπέλλα στο πρόγευμα*, β) *Πολεμιστής με ελληνική ενδυμασία*, γ) *Προσωπογραφία γυναίκας*, δ) *Σαρδελοκαΐκια στη Δανία* και ε) *Το πρόγευμα*.

¹⁸ Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου και η συμβολή της στη διαμόρφωση της Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900-1971*, Ρέθυμνο, 2017, σ. 748-750.

από τις επιστολές, ο Στρατηγός βρίσκει χώρο να εκφράσει αντισημιτικά αισθήματα, αποκαλύπτοντας σκέψεις που επαληθεύονται από τον Κώστα Ηλιάδη¹⁹. Σε κάθε περίπτωση, ήδη από το 1926, ο Στρατηγός ένωθε παλιός γνώριμος με τον Μπενάκη, καθώς ξέρουμε πως από τις ημέρες των Βαλκανικών είχε φιλοτεχνήσει έργα που τον προσωπογραφούσαν ως λοχία²⁰.

Ο Στρατηγός εργάστηκε για χρόνια στη Γερμανία ως συντηρητής. Στην Ελλάδα, με κάθε ευκαιρία διεκδικούσε τον τίτλο του ειδικού σε θέματα συντήρησης, αποκατάστασης και γνησιότητας. Το Φεβρουάριο του 1936, έδωσε διάλεξη στον Παρνασσό με θέμα την εξακρίβωση της γνησιότητας των έργων²¹. Σε άρθρο του 1939, ανέφερε τον Max Friedländer ως έναν εμπειρογνώμονα με τον οποίο βρισκόταν σε επαφή²². Όλα οδηγούν στο συμπέρασμα ότι με την επιστροφή του στην Ελλάδα προσπάθησε να αναλάβει εργασίες καθαρισμού, συντήρησης και αποκατάστασης έργων της Πινακοθήκης, κάτι που κατόρθωσε σε ό,τι αφορά ορισμένους πίνακες²³. Ένα έργο του οποίου ανέλαβε την εξακρίβωση της γνησιότητας ήταν Η ανατροφή του Έρωτα του Correggio²⁴. Μάλιστα, για περιπτώσεις όπως αυτή, φρόντιζε ώστε το αναγνωστικό κοινό της *Εστίας* να ενημερωθεί αναλυτικά²⁵.

Έχοντας μελετήσει τις μεθοδικές κινήσεις δραστηριοποίησης του Στρατηγού στα εγχώρια καλλιτεχνικά πράγματα, ο Λευτέρης Σπύρου συμπεραίνει πως ως συμβάντα ο θάνατος στις αρχές του 1935 του Γεώργιου Χατζόπουλου, του βασικού συντηρητή της Πινακοθήκης και η επιστροφή του Στρατηγού πιθανόν να συνδέονται με άλλα λόγια, ο Στρατηγός, σύμφωνα με τον Σπύρου, ενδεχομένως να εποφθαλμιούσε τη θέση. Ο Στρατηγός στα αμέσως επόμενα χρόνια, πράγματι, ανέλαβε εργασίες συντήρησης και τεχνικής εξέτασης για λογαριασμό της Πινακοθήκης, ωστόσο, δεν διορίστηκε ως συντηρητής. Όχι, όπως ξέρουμε οι συγκυρίες τον έφεραν σε θέση με περισσότερες ευθύνες και αρμοδιότητες. Σε ό,τι και να στόχευε, ο Ευγένιος Μαθιόπουλος υποθέτει ότι η επιστροφή του 1936 πραγματοποιήθηκε, αφού πρώτα είχε διαβλέψει δυνατότητες ανέλιξης στα καλλι-

¹⁹ Βλ. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής...*, σ. 750 και Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Πελασγός, 1978, σ. 254.

²⁰ Βλ. Κατάλογος Έκθεσης, «Έκθεσις Εικόνων Γ. Στρατηγού», Αθήναι, Ζάππειον, 1914 στο http://85.72.36.238/Pictures/S/STRATIGOS_GEORGIOS/379_1914.pdf (πρόσβαση: 7/9/2021), όπου διαβάζουμε τους τίτλους: α) *Οι λοχίοι κ.κ. Μπενάκης και Υψηλάντης προ του αντισκίηνου των* και β) *Εις «Σβέτι-Βρακ» οι κ.κ. Ι Ράλλης ανθυπίαρχος και Α. Μπενάκης λοχίας αναπαυόμενοι υπό σκηνήν*. Οι Μεταξάς και Μπενάκης, μάλιστα, αγόρασαν έργα από την έκθεση, βλ. Φιλότεχνος, «Δύο εκθέσεις...», σ. 57. Επίσης, σε επιστολή του Στρατηγού προς τον Μπενάκη (6 Φεβρουαρίου 1926), διαβάζουμε: «Προ καιρού όταν ανύποπτος έγραψα προς υμάς βασισθείς επί της παλαιάς γνωριμίας εν ημέραις δόξης και εθνικής ευτυχίας», βλ. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής...*, σ. 749.

²¹ Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής...*, σ. 751.

²² Γ. Στρατηγός, «Ένα καλλιτεχνικόν ζήτημα. Ο Ρέμπραντ της Εθνικής Πινακοθήκης. Αι διάφοροι εκδοχαί», *Εστία*, 4 Σεπτεμβρίου 1939.

²³ Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής...*, σ. 751.

²⁴ Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής...*, σ. 752.

²⁵ Ανώνυμος, «Εις την Εθνικήν Πινακοθήκην...

τεχνικά πράγματα της χώρας²⁶. Τα νέα δεδομένα, πράγματι, επέτρεπαν στον Στρατηγό τέτοιες σκέψεις: Αφενός η παλινόρθωση της Βασιλείας, δεδομένου ότι ανήκε σε οικογένεια στενά συνδεδεμένη με τη φιλομοναρχική παράταξη και αφετέρου η εντεινόμενη συμμετοχή του Μεταξά στο πολιτικό σκηνικό της χώρας, αποτελούσαν δύο ισχυρά πλεονεκτήματα²⁷.

Ο Γεώργιος Στρατηγός ως διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης (1940-1944)

Με τις ιδιότητες του ειδικού εμπειρογνώμονα και του διευθυντή, ο Στρατηγός συμμετείχε σε δημόσιες διενέξεις για ζητήματα γνησιότητας. Ωστόσο, του καταλογίζεται μια άστοχη εκτίμηση για έργο της Συλλογής Κουτλίδη. Το γεγονός συνέβη στην Κατοχή, όταν ο Στρατηγός ήταν διευθυντής. Ο αναγνώστης του αφηγήματος του Ηλιάδη είναι αδύνατο να ξεχάσει το εκτενές κεφάλαιο στο οποίο θίγεται το μείζον ζήτημα της παραγωγής πλήθους αντιγράφων έργων Ελλήνων ζωγράφων, κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου και της Κατοχής²⁸. Δεδομένης της αναφοράς του Ηλιάδη, η φήμη του Στρατηγού, με τον οποίο όπως σημειώνει διατηρούσε φιλικές σχέσεις, εξακολουθεί και σήμερα να αμαυρώνεται, παρότι ο συγγραφέας σπεύδει να τον αποκαταστήσει, αποκαλώντας τον ειδικό εμπειρογνώμονα και «εξαίρετο ρεστορατέρ»²⁹.

Ο Στρατηγός διορίστηκε στα τέλη Μαρτίου του 1940. Ελάχιστες ημέρες μετά, δημοσιεύτηκε άρθρο του Μιχαήλ Τόμπρου στο οποίο προειδοποιήθηκε για την ύπαρξη δύο βασικών κινδύνων κατά την εκτέλεση των νέων του καθηκόντων. Έτσι, γίνεται λόγος αφενός περί ενδεχομένου υιοθέτησης συντηρητικής και ανώφελης διαχείρισης και αφετέρου περί υπερβολικής δαπάνης· είναι δύο παγίδες τις οποίες δεν είχαν αποφύγει οι προηγούμενες διευθύνσεις. Ο Τόμπρος προχώρησε στις προειδοποιήσεις, αφού προηγουμένως είχε κατηγορήσει τον Ιακωβίδη για αμέλεια σε ό,τι αφορά τον εμπλουτισμό των Συλλογών. Κατά συνέπεια, ο Μιχαήλ Τόμπρος, ο επιφανής γλύπτης που πρόσφατα είχε διοριστεί καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών και που μελλοντικά, επί δοσιλογικής κυβέρνησης Ιωάννη Ράλλη, θα διοριζόταν επικεφαλής της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας³⁰, καλούσε το νέο διευθυντή να συμπληρώσει συν τω χρόνω τα υπάρχοντα κενά³¹.

²⁶ Ευγένιος Δ. Ματιθόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας...*, σ. 734.

²⁷ Υπόθεση με την οποία συμφωνεί ο Σπύρου, βλ. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής...*, σ. 751.

²⁸ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 233 κ.ε.

²⁹ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 252.

³⁰ Ευγένιος Δ. Ματιθόπουλος, «Εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιστ. επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ανασυγκρότηση - Εμφύλιος - Παλινόρθωση 1945-1952*, τ. Δ' - Μέρος 2ο, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009, σ. 213.

³¹ Μ. Τόμπρος, «Η Εθνική Πινακοθήκη και οι διευθυνταί της», *Νέα Εστία*, 1 Απριλίου 1940, σ. 405-406.



Ο Στρατηγός, ως διευθυντής εξακολούθησε να δημοσιοποιεί σκέψεις και ενέργειές του στον Τύπο. Σε άρθρα, λίγες ημέρες μετά το διορισμό, έσπευσε να κοινοποιήσει τους στόχους της θητείας του. Προτεραιότητα έθεσε την απόκτηση έργων νεότερων Ελλήνων ζωγράφων, ώστε η Πινακοθήκη να είναι πράγματι Εθνική κι όχι μόνο κατ' όνομα. Επίσης, διατύπωσε την πρόθεση να διοργανώσει ένα είδος μόνιμης έκθεσης με στόχο τη διαπαιδαγώγηση του κοινού³². Σε σειρά άρθρων, τον Απρίλιο του 1944, επέκρινε την προηγούμενη διεύθυνση αναφορικά με ελλείψεις σε έργα Ελλήνων καλλιτεχνών, ενώ παράλληλα εξακολουθούσε να διατυπώνει την πρόθεση να αγοράζει συστηματικά από τις ετήσιες Πανελλήνιες Εκθέσεις³³. Θα πρέπει να σημειωθεί, δε, ότι η απόδοση κατηγοριών έναντι του προκατόχου της θέσης αποτέλεσε μια προσφιλή πρακτική για τον Στρατηγό, η οποία είχε υιοθετηθεί από τα προηγούμενα χρόνια³⁴.

Το Αρχείο του Γεώργιου Στρατηγού στην ΕΠΜΑΣ

Στον φάκελο «Γεώργιος Στρατηγός» της ΕΠΜΑΣ φυλάσσονται καταστάσεις και πρωτόκολλα παραλαβής και παράδοσης έργων τέχνης και λοιπών αντικειμένων. Ανάμεσά τους, ξεχωρίζουν οι λίστες με τα έργα όπως συσκευάστηκαν για να μεταφερθούν σε μέρος ασφαλές κατά τη διάρκεια της Κατοχής (**εικ. 3**). Με την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου και κατόπιν εγκυκλίου του Υπουργείου Παιδείας, ο Στρατηγός παρέδωσε στην Τράπεζα της Ελλάδος (ΤτΕ) δύο κιβώτια με δεκαέξι πίνακες, τους πολυτιμότερους της Συλλογής. Επρόκειτο για έργα των Greco, Tiepolo, Correggio, μεταξύ άλλων. Τα υπόλοιπα 1306 παραδόθηκαν για φύλαξη στο Αρχαιολογικό Μουσείο, συσκευασμένα σε 108 δέματα και εννέα κιβώτια³⁵. Είναι σαφές ότι στις συγκεκριμένες ενέργειες οφείλουμε να αναγνωρίσουμε τη βασική προσφορά του Στρατηγού ως διευθυντή της Πινακοθήκης.

Παρότι διευθυντής, ο Στρατηγός δεν διέθετε ελευθερία κινήσεων, καθώς το έργο του εποπτευόταν από επιφανείς πολίτες της αθηναϊκής κοινωνίας. Ανάμεσα στα μέλη της Επιτροπής Επίβλεψης ή αλλιώς του Συμβουλίου της Πινακοθήκης, συναντάμε τον –από τις 4 Μαρτίου του 1941– προέδρο Αντώνη Μπενάκη, ο οποίος αντικατέστησε τον παραιτηθέντα Αλέξανδρο Διομήδη, πρώτο διοικητή της ΤτΕ. Στα χρόνια που εξετάζουμε, οι συνεδριάσεις της Επιτροπής έλαβαν χώρα στο Μουσείο Μπενάκη. Τα βασικά θέματα

³² Οι θέσεις του διατυπώνονται στα άρθρα: Α. Φραγκιάς, «Η Εθνική Πινακοθήκη κι ο νέος της Διευθυντής κ. Γ. Στρατηγός», *Τα Παρασκήνια*, 6, 13 και 20 Απριλίου 1940, βλ. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής...*, σ. 755.

³³ Αναφέρονται στα άρθρα: Γ. Στρατηγός, «Η Εθνική Πινακοθήκη», *Πρωία*, 6, 7, 8, 9 και 12 Απριλίου 1944, βλ. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής...*, σ. 756.

³⁴ Γ. Στρατηγός, «Τα βάσανα της Εθν. Πινακοθήκης επί 30 τόσα έτη», *Εστία*, 29 Ιανουαρίου 1938.

³⁵ Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής...*, σ. 758.

ΚΑΤΑΣΤΑΣΙΣ

Έργων, κειμένων και σκευών της Εθνικής Πανακτοθήκης
δίνοντάς παράδειγμα προς φύλαξιν ἐν τῇ ἐθνικῇ Ἀρ-
χαιολογικῇ Μουσείῳ.

Αριθμ. ἔργου	Καλλιτέχνης	Τίτλος ἔργου	Αριθμ.
640 ✓	Walters R.	Ἐκδοτικὸς δ. ἑστ. Ἀγγλίας	5000160
918 ✓	Κρομμύδης Ἀντ.	Ὁ Ἀδελφισμὸς πύρρονος	5000180
925 ✓	Ὀικονόμου Ἀρ.	Ἡ συνθετικὴ προσερχομένη	500020
970 ✓	Ἀγνωστος	Ἡρωίδες	500030
982 ✓	Καρναρόπουλος Φ.	Ὁ ἄγιος Σεβαστιανὸς	500074
978 ✓	Καρναρόπουλος Φ.	Ἡ ἑνότητα	500079
979 ✓	Colletti	Ἡρωίδες	500079
984 ✓	Ἀγνωστος	Ἡρωίδες	500074
1174 ✓	Ἀγνωστος	Ἡ προσηγορία τῶν ποιητῶν	7400114
906 ✓	Ἀγνωστος	Ἡ καλλιὰ τοῦ Τισιανῶ	5000207
911 ✓	Ἀγνωστος	Ἡ λαβία τοῦ Τισιανῶ	5000208
1039 ✓	Σελίας Π.	Ἀποκαθάρσις	5000301
919 ✓	Παυλίδης Π.	Ἡ μάχη τῆς	5000302
936 ✓	Κορβιδάκης	Ἡ ἑστία τοῦ Ἀβελίου	5000304
904 ✓	Ἀγνωστος	Ἡ Ἀρκαδία	5000307
946 ✓	Ἀγνωστος	Ἡ Ἡρωίδες	5000310
1110 ✓	Ἀγνωστος	Ἡ ἑστία καὶ λαβία	5000314
904 ✓	Ἀγνωστος	Ἡ ἑστία τοῦ Χριστοῦ	5000315
927 ✓	Παυλίδης Π.	Ἡ ἑστία τοῦ Χριστοῦ	5000317
947 ✓	Ἀγνωστος	Ἡ ἑστία τοῦ Χριστοῦ	5000318
980 ✓	Colletti	Ἡ ἑστία τοῦ Χριστοῦ	5000319

Εικ. 3 Αναπαραγωγή της πρώτης σελίδας του εγγράφου «Κατάστασις έργων προς φύλαξιν στο Αρχαιολογικό Μουσείο». Πηγή: Αρχείο Γ. Στρατηγού, Βιβλιοθήκη ΕΠΜΑΣ (ευγενική παραχώρηση)

αφορούσαν ζητήματα οικονομικής φύσης, διαχείρισης περιουσίας και αξιοποίησης κληροδοτημάτων, αντικατάστασης μελών, αποδοχής ή μη δωρεών, αγοράς έργων τέχνης, ανεύρεσης οικοπέδου για την εγκατάσταση των Συλλογών και, το κυριότερο, συσκευασίας και αποθήκευσης των έργων³⁶.

Από τα πρακτικά των συνεδριάσεων, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αποφάσεις του Δεκεμβρίου του 1941, σύμφωνα με τις οποίες: α) ένα έργο θα διερευνάται και θα αποκαθίσταται με εισήγηση του διευθυντή και μόνο μετά από έγκριση του Συμβουλίου και β) αποφασίζεται η άμεση μετάβαση μελών του Συμβουλίου στο εργαστήριο του Στρατηγού, «προς εξέτασιν των ήδη υπό διερεύνησιν, διόρθωσιν ή καθαρισμόν τελούντων έργων της Εθνικής Πανακτοθήκης»³⁷. Εδώ, διαφαίνεται μια δήλωση έλλειψης εμπιστοσύνης στις ικανότητες του Στρατηγού, που δεν μπορεί παρά να αφορά στις διαδικασίες που τήρησε κατά τη διόρθωση και τον καθαρισμό έργων της Συλλογής. Στην

επόμενη συνεδρίαση, αποφασίστηκε η περιγραφή των ενεργειών αποκατάστασης να είναι λεπτομερέστερη, να τηρείται φάκελος με τεχνική έκθεση και φωτογραφίες και να κατατεθεί αίτηση αποσφράγισης των συσκευασιών του Αρχαιολογικού Μουσείου, ώστε να διαπιστωθεί η κατάσταση των αποθηκευμένων έργων³⁸.

Είναι φανερό πως οι σχέσεις του διευθυντή με την Επιτροπή είχαν διαταραχτεί. Η αντιπαράθεση, όπως σημειώνει ο Λευτέρης Σπύρου, είχε ως βασική αιτία ζητήματα αρμοδιοτήτων³⁹. Ο Στρατηγός σε μακροσκελές υπόμνημα προς τον Μπενάκη, λίγους μήνες πριν, έθιγε προβλήματα δυσλειτουργίας και κατηγορούσε την προηγούμενη διεύθυνση για έλλειψη συστηματικότητας στον εμπλουτισμό των Συλλογών και για τη χαμηλή ποιότητα των έργων⁴⁰. Οι επικρίσεις του Στρατηγού έναντι των ισχυόντων κανονισμών και

³⁶ Φάκελος Υπόμνημα για ΕΠΜΑΣ, Αρχείο ΕΠΜΑΣ.

³⁷ «Συνεδρίασις της 8ης Δεκεμβρίου 1941» στον Φάκελο Πρακτικά Επιτροπής Επίβλεψης, Αρχείο ΕΠΜΑΣ.

³⁸ «Συνεδρίασις της 25ης Φεβρουαρίου 1942» στον Φάκελο Πρακτικά Επιτροπής Επίβλεψης...

³⁹ Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής...*, σ. 767.



αντιλήψεων αποτυπώνονταν τακτικά στα υπομνήματά του προς την Επιτροπή. Στα πρακτικά της συνεδρίασης της 25ης Ιουνίου του 1942, κατά την οποία ο Στρατηγός απουσίαζε, αναφέρεται η επίδοση μακροσκελούς υπομνήματος και δύο επιστολών του προς τον Μπενάκη, έγγραφα τα οποία, όπως σημειώνεται, ήταν «μη πρόποντος ύφους»⁴¹. Οι επικρίσεις του Στρατηγού είχαν ξεκινήσει ήδη από τον Οκτώβρη του 1936, με μια έκθεση στην οποία γινόταν λόγος για τα αρνητικά στοιχεία της Πινακοθήκης. Το υπόμνημα που προαναφέρθηκε είχε αντίστοιχο περιεχόμενο, όπως επίσης και τα άρθρα της *Πρωίας*, στις 6 και 8 Απριλίου του 1944⁴².

Τέλος, από τα πρακτικά της 3ης Απριλίου του 1944, πληροφορούμαστε πως η δίμηνη άδεια που αιτήθηκε ο Στρατηγός για να μεταβεί στη Γερμανία εγκρίθηκε και ως προσωρινός αντικαταστάτης ορίστηκε ο Οδυσσεάς Φωκάς⁴³. Ένα μήνα μετά, ο Στρατηγός απουσίαζε και συνεπώς θα ταξίδευε στη Γερμανία⁴⁴. Καθώς, δε, συμμετείχε στη συνεδρίαση της 21ης Αυγούστου του 1944, είχε πια επιστρέψει στα καθήκοντά του⁴⁵, τα οποία όμως θα εκτελούσε για λίγο καιρό ακόμη.

Γιατί ο Γεώργιος Στρατηγός;

Επιστρέφουμε στον προβληματισμό του Ευγένιου Μαθιόπουλου: «Πώς όμως και γιατί βρέθηκε ο Στρατηγός Διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, τη στιγμή που δεν ήταν λίγοι εκείνοι που θα εποφθαλμιούσαν αυτή την τόσο σημαντική θέση και οι οποίοι ήταν οπωσδήποτε περισσότερο κατάλληλοι από τον υπερήλικα συντηρητή-ζωγράφο; Σήμαινε άραγε αυτός ο διορισμός μια στροφή του Μέταξα υπέρ των συντηρητικών καλλιτεχνών ή μήπως ήταν μια κίνηση εξισορρόπησης των καταστάσεων;»⁴⁶. Όπως σημειώνει ο Μαθιόπουλος, είναι αδύνατο να απαντήσουμε. Ας κάνουμε, ωστόσο, μια προσπάθεια να δώσουμε πιθανές απαντήσεις, στη βάση που παρέχουν οι εργασίες τόσο του ίδιου όσο και του Λευτέρη Σπύρου.

Είναι γεγονός πως η δικτατορία του Μεταξά διέθετε και φιλολαϊκά στοιχεία. Η εφαρμογή κοινωνικής ασφάλισης και η προώθηση της δημοτικής γλώσσας, είναι τα πλέον χαρα-

⁴⁰ «Υπόμνημα Γ. Στρατηγού Διευθυντού της Εθνικής Πινακοθήκης προς τον κύριον Αντώνιον Μπενάκην», 7 Οκτωβρίου 1941, στον Φάκελο *Υπόμνημα για ΕΠΜΑΣ...*

⁴¹ «Συνεδρίασις της 25ης Ιουνίου 1942» στον Φάκελο *Πρακτικά Επιτροπής Επίβλεψης...*

⁴² Αντωνία Γιαννουδάκη, *Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου – Ίδρυμα Ευριπίδη Κουτλίδη. Η Συλλογή Νεοελληνικής Γλυπτικής και η ιστορία της 1900-2006*, Θεσσαλονίκη, 2009, σ. 118 και στον Φάκελο *Υπόμνημα Γ. Στρατηγού Διευθυντού...*

⁴³ «Συνεδρίασις της 3ης Απριλίου 1944» στον Φάκελο *Πρακτικά Επιτροπής Επίβλεψης...*

⁴⁴ «Συνεδρίασις της 10ης Μαΐου 1944» στον Φάκελο *Πρακτικά Επιτροπής Επίβλεψης...*

⁴⁵ «Συνεδρίασις της 21ης Αυγούστου 1944» στον Φάκελο *Πρακτικά Επιτροπής Επίβλεψης...*

⁴⁶ Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας...*, σ. 735.

κτηριστικά⁴⁷. Βεβαίως, οι προσεγγίσεις του δικτάτορα με τον αστικό κόσμο αποτέλεσε μια εξίσου προσφιλή πρακτική⁴⁸. Σε ό,τι αφορά την εγκαθίδρυση της δικτατορίας, η συγκατάβαση του συνόλου σχεδόν του πολιτικού κόσμου και τα ανοίγματα του καθεστώτος σε συνεργασίες με βενιζελιστές είναι ενδεικτικά⁴⁹. Σε σχέση με τα καλλιτεχνικά, η πολιτική που υιοθέτησε ο Μεταξάς έχει περιγραφεί ως φιλελεύθερη, αφού ο δικτάτορας κράτησε στάση αμερόληπτη και ιδιαίτερος ευνοϊκή έναντι των ανθρώπων της τέχνης⁵⁰. Ο Μεταξάς στο ημερολόγιό του φρόντισε, ήδη από τα νεανικά του χρόνια, να παρουσιαστεί ως φιλότεχνος⁵¹. Έτσι, δεδομένης μάλιστα της προπαγανδιστικής της ισχύος, ο δικτάτορας επέδειξε ιδιαίτερη μέριμνα για την τέχνη και συνεπώς ο διορισμός του Στρατηγού δεν θα μπορούσε να είναι μια απερίσκεπτη επιλογή.

Οι υποψίες περί φιλογερμανικής στάσης του Μεταξά, οι οποίες τον βάρυναν από τα πρώτα χρόνια της στρατιωτικής του καριέρας, εξακολουθούσαν να είναι επίκαιρες κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Οι εμπορικοί δεσμοί και η υιοθέτηση αντίστοιχων πρακτικών με τη Γερμανία «συνέτειναν στην υπόθεση ότι ακολουθούσε φιλογερμανική πολιτική και στις εξωτερικές σχέσεις της Ελλάδας»⁵². Η εισβολή των Γερμανών σε οικονομικό επίπεδο εντάθηκε τα χρόνια εκείνα, καθώς μάλιστα ο ίδιος, όπως σημειώνεται, «αποτελούσε μια ισχυρή εγγύηση και σαφή ένδειξη της πολιτικής διείσδυσής τους»⁵³. Φυσικά, η γερμανική επιρροή δεν θα περιοριζόταν σε αμιγώς οικονομικές συμφωνίες. Εξίσου ενισχυμένη υπήρξε επί κυβερνήσεως Μεταξά και η πολιτισμική διείσδυση. Η επανέναρξη των ανασκαφών του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου στην Ολυμπία, με χρηματοδότηση του Χίτλερ από τα συγγραφικά δικαιώματα του μανιφέστου *Ο αγών μου*⁵⁴, την ίδια χρονιά που οι Ολυμπιακοί Αγώνες έγιναν στο Βερολίνο, αποτελεί ένα μόνο παράδειγμα.

Η στρατιωτική εισβολή των Γερμανών έλαβε χώρα πέντε χρόνια μετά το Βερολίνο. Ωστόσο, η έκρυθμη διεθνής κατάσταση γινόταν αισθητή από τις πρώτες στιγμές της δικτατορίας. Όποιος διέθετε οξυδέρκεια, εμπειρία και έγκυρη πληροφόρηση αντιλαμβανόταν ποιες θα ήταν οι εξελίξεις. Όταν μια χώρα, δε, εισέρχεται σε επικίνδυνη τροχιά, οι

⁴⁷ Αντώνης Λιάκος, «Η “κοινωνική πολιτική” της 4ης Αυγούστου» στο <https://www.to-vima.gr/2008/11/25/opinions/i-koinwniki-politiki-tis-4is-aygoystoy/> (πρόσβαση: 13/9/2021) και Χάρης Αθανασιάδης, «“Από σήμερα είστε μικροί στρατιώτες”: ο Ιωάννης Μεταξάς και η δημοτική γλώσσα», Τα Ιστορικά, 68, Οκτ. 2018, σ. 187-210.

⁴⁸ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας...*, σ. 681.

⁴⁹ Νίκος Παπαναστασίου, «Η στρατηγική “συνεργασία” Ελλάδας – Γερμανίας (1936-1941)» στο Θάνος Βερέμης (επιμ.), *Ο Μεταξάς και η εποχή του*, Αθήνα, Ευρασία, 2009, σ. 220.

⁵⁰ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας...*, σ. 696.

⁵¹ Παναγιώτης Γ. Βατικιώτης, *Μια πολιτική βιογραφία του Ιωάννη Μεταξά. Φιλολαϊκή Απολυταρχία στην Ελλάδα 1936-1941*, Ευρασία, Αθήνα, 2005, σ. 99.

⁵² Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος, «Ο Μεταξάς και οι εξωτερικές σχέσεις της Ελλάδας (1936-1941)» στο Θάνος Βερέμης (επιμ.), *Ο Μεταξάς και...*, σ. 196.

⁵³ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας...*, σ. 929.

⁵⁴ Νίκος Παπαναστασίου, *Η στρατηγική “συνεργασία”...*, σ. 236.



Εικ. 4 Ευέλπιδες. Μεταξύ άλλων διακρίνονται οι Ιωάννης Μεταξάς και Ξενοφών Στρατηγός. Πηγή: *Νίκη*, 1 Φεβρουαρίου 1941, Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων (ευγενική παραχώρηση)

επικεφαλής προνοούν ο ενυπάρχων πλούτος να διαφυλαχθεί. Ο Μπενάκης, ήδη από το Μάιο του 1940, είχε ως έγνοια να μεταφέρει τα έργα «του Μουσείου εν περιπτώσει περιπλοκών⁵⁵». Και μπορεί ο Μπενάκης να αναφερόταν στο μουσείο που έφερε το όνομά του, κάλλιστα όμως μιαν ανάλογη έγνοια θα διατηρούσε και για την Πινακοθήκη, μια έγνοια που θα μοιραζόταν με το νεοδιορισθέντα διευθυντή, τον Γεώργιο Στρατηγό.

Ποιες, επομένως, ήταν οι προϋποθέσεις, ώστε να βρεθεί ο Στρατηγός στην επίμαχη θέση; Ο Στρατηγός, έχουμε ήδη πει, διατηρούσε στενές επαφές με τον καλλιτεχνικό κόσμο, ακόμη κι όταν ζούσε στο εξωτερικό· η περίπτωση του Μπενάκη είναι ενδεικτική. Επίσης, σημαντική ήταν και η αναγνώρισή του ως ειδικού σε θέματα συντήρησης. Όπως είδαμε, είχαν προϋπάρξει δεσμοί με την Πινακοθήκη διαμέσου των εργασιών που είχε αναλάβει. Επιπλέον, η μακροχρόνια διαμονή στη Γερμανία, η γνώση της γλώσσας, οι επαφές με καλλιτεχνικά δίκτυα κι όχι μόνο, ευνοούσαν την υποψηφιότητά του, πόσω μάλλον εν όψει μιας πιθανής γερμανικής επικράτησης. Ο Στρατηγός, πράγματι, ως γερμανοτραφής αποτελούσε ιδανική επιλογή για τον Μεταξά που διέβλεπε κυριαρχία της Γερμανίας⁵⁶. Όμως, η πράξη διορισμού του μπορεί να ερμηνευτεί και ως αντιστάθμισμα στη σταδιακή

⁵⁵ Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας...*, σ. 931.

⁵⁶ Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής...*, σ. 755.

άρση ουδετερότητας που κέρδιζε έδαφος εις βάρος των Γερμανών στις τότε επιλογές του δικτάτορα⁵⁷. Ίσως, με άλλα λόγια, ο διορισμός του Στρατηγού να εντάσσεται και σε έναν ευρύτερο σχεδιασμό διαμόρφωσης μιας εικόνας εξισορροπητικής εξωτερικής πολιτικής, προς όφελος του καθεστώτος του Μεταξά και της χώρας.

Οι σχέσεις του Ιωάννη Μεταξά με τον Ξενοφώντα Στρατηγό

Ο Ευγένιος Μαθιόπουλος εστιάζει στο εσωτερικό: «Ο διορισμός του Στρατηγού ήταν πέρα από οποιαδήποτε άλλη εξήγηση, η εξόφληση ενός παλιού χρέους τόσο του Μεταξά προσωπικά, όσο και γενικότερα του αντιβενιζελικού πολιτικού κόσμου προς μια οικογένεια που φορτώθηκε τα βάρη της πολιτικής της (sic)⁵⁸». Στη συνέχεια, εξηγεί εν συντομία ποιος ήταν ο Ξενοφών Στρατηγός, ο αδερφός του Γεώργιος και τι είδους σχέση διατηρούσε με τον Μεταξά. Ο Λευτέρης Σπύρου συμφωνεί, προσθέτοντας πως ο διορισμός αποφασίστηκε από τον ίδιο τον Μεταξά, που τη συγκεκριμένη περίοδο είχε αναλάβει και το Υπουργείο Παιδείας⁵⁹.

Δεν γνωρίζουμε πότε ξεκινούν οι σχέσεις της οικογένειας Μεταξά με εκείνης των Στρατηγών. Ωστόσο, γνωρίζουμε ότι οι Ξενοφών Στρατηγός και Ιωάννης Μεταξάς σπούδασαν μαζί στη Σχολή Ευελπίδων (**εικ. 4**). Γνωρίζουμε, επίσης, πως ήταν μέλη της Εθνικής Εταιρείας. Σχέσεις, όμως, με την Εθνική Εταιρεία διατηρούσε τόσο ο Νικηφόρος Λύτρας όσο και η οικογένεια Ροϊλού⁶⁰. Μετά τον πόλεμο του 1897, ο διάδοχος Κωνσταντίνος έστειλε στο Βερολίνο τους Μεταξά και Ξενοφώντα Στρατηγό, για μετεκπαίδευση στην Ακαδημία Πολέμου. Παρέα είχαν έναν τρίτο αξιωματικό, τον Ιηποκράτη Παπαβασιλείου, στον οποίο οφείλουμε πολύτιμα φωτογραφικά τεκμήρια. Βλέπουμε τη συντροφιά των τριών αξιωματικών να φωτογραφίζεται τα χρόνια εκείνα (**εικ. 5**), μέχρι πριν το ξέσπασμα των Βαλκανικών⁶¹. Επιπλέον, οι τρεις τους είχαν απεικονιστεί ως επιτελείς του διαδόχου στη *Μάχη των Φαρσάλων*, έναν επικών διαστάσεων πίνακα του Ροϊλού από τον πόλεμο του 1897⁶².

Στο δημοσιευμένο ημερολόγιο του Μεταξά, αποτυπώνεται η κατά κανόνα αρνητική στάση του δικτάτορα έναντι όσων συναναστρεφόταν. Ωστόσο, για την περίπτωση του

⁵⁷ Βλ. Νίκος Παπαναστασίου, *Η στρατηγική "συνεργασία"...*, σ. 242 κ.ε.

⁵⁸ Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας...*, σ. 735.

⁵⁹ Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής...*, σ. 754.

⁶⁰ Για τη σύνδεση των συγκεκριμένων ονομάτων με την Εθνική Εταιρεία, βλ. Ιωάννης Καραδήμας, *Ο ζωγραφικός πίνακας «Η μάχη των Φαρσάλων» του Γ. Ν. Ροϊλού ως τεκμήριο ιστορίας (διπλωματική διατριβή-ΑΣΚΤ)*, Αθήνα, 2019, σ. 110-111 και Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό του ημερολόγιο* (τ. Α'), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1951, σ. 109.

⁶¹ Βλ. <http://62.103.29.196:8080/eliasim/rec.aspx?id=421317> (πρόσβαση: 13/10/2021).

⁶² Ιωάννης Καραδήμας, *Ο ζωγραφικός πίνακας...*, σ. 148.



Εικ. 5 Ο Ιπποκράτης Παπαβασιλείου, ο Ξενοφών Στρατηγός και ο Ιωάννης Μεταξάς, μαθητές της Ακαδημίας Πολέμου του Βερολίνου, Βερολίνο, 1902, Αρχείο/Συλλογή: Παπαβασιλείου Ιπποκράτη. Λήψη σε στούντιο, Δημιουργός: Bieber, E. Βερολίνο / Αμβούργο. Κωδικός τεκμηρίου: 04.1.1.217. Πηγή: Φωτογραφικό Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α. (ευγενική παραχώρηση)

Ξενοφώντα φύλαγε μια εξαίρεση. Ήδη από τις ημέρες του '97 έγραφε: «Ο ανθυπολοχαγός Στρατηγός. Ευφυέστατος, με καλήν αντίληψιν και κρίσιν ορθότατην. Ειλικρινής [...] Αγαθός, και φίλος μου. Συμμαθητής μου. Αξιοπρεπής. Ολίγον άφροντις, ως Κερκυραίος⁶³». Από νωρίς, ο Μεταξάς γύρεψε χέρι βοήθειας από τον «Φώντα», δηλαδή τον Ξενοφώντα Στρατηγό, για να αποσπαστεί στο Επιτελείο του διαδόχου⁶⁴. Μεταξάς και Ξενοφών Στρατηγός δικάστηκαν το 1919, στη λεγόμενη «Δίκη του πρώην Επιτελείου». Από τους δυο τους, μόνο ο «Φώντας» αθωώθηκε⁶⁵, ο οποίος, όμως, δεν απέφυγε τα ισόβια δεσμά το 1922 στη δίκη των έξι, ως ένας από τους υπαίτιους της μικρασιατικής εκστρατείας: ωστόσο η ποινή δεν εκτίθηκε μέχρι τέλους, καθώς ο Ξενοφών Στρατηγός πέθανε το 1927 στο Νταβός της Ελβετίας⁶⁶. Ο Ιωάννης Μεταξάς πέθανε δεκατέσσερα χρόνια μετά, τον Ιανουάριο του 1941, πριν δει τη χώρα κατακτημένη από γερμανικά στρατεύματα. Η, δε, προσωπική του επιλογή για τη θέση του διευθυντή της Πινακοθήκης, ο Γεώργιος Στρατηγός, συνέχισε να υπηρετεί τον κόσμο της τέχνης της πατρίδας καθ' όλη τη διάρκεια της Κατοχής, καθώς η θητεία του δεν τερματίστηκε παρά μόνο με το θάνατό του, τον Νοέμβριο του 1944.

⁶³ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς...*, σ. 189-190.

⁶⁴ Παναγιώτης Γ. Βατικιώτης, *Μια πολιτική βιογραφία...*, σ. 60.

⁶⁵ Παναγιώτης Γ. Βατικιώτης, *Μια πολιτική βιογραφία...*, σ. 203.

⁶⁶ «Ξενοφών Στρατηγός» στο *Μεταπαιδεία*, https://el.metapedia.org/wiki/%CE%9E%CE%B5%CE%BD%CE%BF%CF%86%CF%8E%CE%BD_%CE%A3%CF%84%CF%81%CE%B1%CF%84%CE%B7%CE%B3%CF%8C%CF%82 (πρόσβαση: 11/9/2021).



Σπουδάζοντας την τέχνη χωρίς την ΑΣΚΤ: σπουδαστικός συνδικαλισμός και καλλιτεχνική αντίσταση στα χρόνια της Κατοχής*

Χριστίνα Δημακοπούλου

Η διάλυση των υλικών όρων

Στις 13 Μαΐου 1941, λίγες ημέρες μετά την νικηφόρα για το Ράιχ έκβαση του *Blitzkrieg* στην ηπειρωτική Ελλάδα και τον διορισμό της δωσίλογης κυβέρνησης Τσολάκογλου, ο Σύλλογος των καθηγητών της ΑΣΚΤ συνερχόταν ύστερα από εντολή της νέας ηγεσίας του Υπουργείου Παιδείας για να συσχεφθεί σχετικά με την άμεση επανέναρξη των μαθημάτων, τα οποία εκείνη την ακαδημαϊκή χρονιά του 1940-1941 δεν είχαν προλάβει καλά-καλά να ξεκινήσουν. Απευθυνόμενος στο μουδιασμένο καθηγητικό προσωπικό της Σχολής, ο διευθυντής της άνοιγε την συνεδρίαση ως εξής:

Πρέπει να μείνωμεν ψύχραιμοι και ανεπηρέαστοι από την διενεργούμενην νέαν κοσμογονίαν γύρω μας, αφοσιούμενοι αποκλειστικώς εις τα καθήκοντά μας και εις το συμφέρον της Σχολής μας και της Τέχνης μας¹.

* Η παρούσα έρευνα συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση Μεταδιδακτόρων ερευνητών/ερευνητριών – Β΄ Κύκλος» (MIS-5033021), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).

¹ Συνεδρίαση της 13ης Μαΐου 1941, *Πρακτικά Συνεδριάσεων Συλλόγου Καθηγητών*, τ. 2 (Νοέμβριος 1930 - Νοέμβριος 1944), αρχείο ΑΣΚΤ.

Δύο εβδομάδες αργότερα τα σχέδια για άμεση επαναλειτουργία της Σχολής είχαν ματαιωθεί και ο διευθυντής της προσπαθούσε να γλιτώσει από τις ληστρικές κατασχέσεις των γερμανικών δυνάμεων κατοχής ακόμα και το τραπέζι των συνεδριάσεων του Συλλόγου απ' όπου τον είχε προ ημερών καλέσει να παραμείνει στωικά αφοσιωμένος στο καλλιτεχνικό καθήκον. Παρά την διάθεση του Κώστα Δημητριάδη να κρατήσει την ΑΣΚΤ στο απυρόβλητο της καθαρής τέχνης, αυτή δεν εξαιρέθηκε από την συστηματική διαρπαγή παντός είδους αγαθών που ακολούθησε αμέσως μετά την άφιξη των πρώτων μηχανοκίνητων μονάδων της *Wehrmacht* στην Αθήνα. Το προσωπικό εργαστήριο του διευθυντή κι ένα δωμάτιο –αρκετό για να στοιβαχτεί ό,τι κινητό περιουσιακό στοιχείο δεν κρίθηκε άξιο κατάσχεσης– ήταν όλοι κι όλοι οι χώροι που απέμειναν στην διάθεση της Σχολής ύστερα από την επίταξη της βόρειας πτέρυγας του Πολυτεχνείου και τη μετατροπή της σε στρατιωτικό νοσοκομείο για τους τραυματίες του ιταλικού στρατού². Με την πλειονότητα των σπουδαστών της επιστρατευμένους και με τα εργαστήριά της, από τον επόμενο κιόλας μήνα κατειλημμένα από νοσοκομειακές κλίνες του στρατού κατοχής, το ακαδημαϊκό έτος 1940-1941 αναγνωρίστηκε και νομικά ως μη γενόμενο³. Τον Νοέμβριο του 1941 και παρά τη μερική άρση της επίταξης του κτιρίου, η έναρξη των μαθημάτων έμενε ακόμα μετέωρη⁴. Καθώς ο χειμώνας πλησίαζε γινόταν σαφές ότι η εκπαιδευτική λειτουργία της Σχολής δεν επρόκειτο να αποκατασταθεί σύντομα και ότι η έλλειψη χώρων διδασκαλίας δεν ήταν ούτε το μόνο μα ούτε και το πιο δυσεπίλυτο από τα προβλήματα που σταδιακά ανέκυπταν.

Μέσα σε λίγους μήνες, ο υπερπληθωρισμός οδήγησε νομοτελειακά και την ΑΣΚΤ σε οικονομική παραλυσία. Χωρίς αναπροσαρμογή της προπολεμικής κρατικής επιχορήγησης, οι τρεις κατηγορίες ανελαστικών κονδυλίων από τις οποίες εξαρτάτο η λειτουργία των εργαστηρίων, δηλαδή η ηλεκτροδότηση, η θέρμανση και οι αμοιβές των μοντέλων, ήταν αδύνατον να καλυφθούν από τον τρέχοντα προϋπολογισμό της Σχολής. Με τα σκληρά λογιστικά δεδομένα του Ιανουαρίου του 1942, προκειμένου να επαναλειτουργήσουν στοιχειωδώς τα εργαστήρια, η διεύθυνση είχε να σταθμίσει τις εξής δύο εξίσου κακές λύσεις. Θα έπρεπε είτε να θυσιάσει τη θέρμανση για να εξασφαλίσει μοντέλα, τα οποία ωστόσο θα ήταν ανθρωπίνως αδύνατο να ποζάρουν επί ώρες μέσα σε παγερά εργαστήρια, είτε να θυσιάσει τα μοντέλα χάριν της θέρμανσης, θυσιάζοντας μαζί μ' αυτά και το βασικό αντικείμενο της εργαστηριακής διδασκαλίας, δηλαδή την ακαδημαϊκή σπουδή του γυμνού «εκ ζώντος προτύπου». Ακόμα και με αυτούς τους συμβιβασμούς, το εξοικονομούμενο ποσό δεν θα επαρκούσε για να καλύψει τα έξοδα

² Περικλής Βυζάντιος, *Η ζωή ενός ζωγράφου: Αυτοβιογραφικές Σημειώσεις*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1994, σ. 168 και 171-172.

³ Μεταβατικά Διατάξεις (3), ΝΔ 519 «Περί ρυθμίσεως ζητημάτων σπουδαστών Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών παρελθόντων ετών και περί τροποποιήσεως του άρθρου μόνου του υπ' αριθ. 1214/1938 Αναγκαστικού Νόμου», Ε.τ.Κ., τχ. Α', φ. 324, 1η Οκτωβρίου 1941.

⁴ Νίκος Π. Πανάγος, «Η Σχολή Καλών Τεχνών», εφ. *Ελεύθερο Βήμα*, 16 Νοεμβρίου 1941.



λειτουργίας όλων των εργαστηρίων, παρά μόνον, στην καλύτερη περίπτωση, τριών – ενός από κάθε κατεύθυνση⁵.

Στο διάστημα 1941-1944, η ΑΣΚΤ πέτυχε, μετά κόπων και βασάνων και χάρη στις συνεχείς πιέσεις των σπουδαστών της, μια διαλείπουσα και ημι-βιώσιμη υπολειτουργία χωρίς να καταφέρει να συμπληρώσει ούτε ένα πλήρες ακαδημαϊκό έτος εκπαίδευσης. Το πρόβλημα της θέρμανσης αντιμετωπίστηκε με πρόχειρες λύσεις όπως η ατομική προαίρεση ορισμένων καθηγητών της που ανέλαβαν να καλύψουν από την τσέπη τους τις ανάγκες θέρμανσης του εργαστηρίου τους⁶ ή η μετάθεση της λειτουργίας των εργαστηρίων κατά τους εαρινούς και θερινούς μήνες⁷. Με ανάλογο τρόπο, το πρόβλημα της έλλειψης μοντέλων ανάγκασε τους διδάσκοντες να αρκεστούν σε μια διδασκαλία μετριασμένων ακαδημαϊκών αξιώσεων η οποία αντικατέστησε το ζωντανό μοντέλο με το γύψινο εκμαγείο⁸ και την ακαδημαϊκά απαιτητική σπουδή του ολόσωμου γυμνού με την τεχνικά και πρακτικά απλούστερη σπουδή του πορτραίτου. Εδώ ακριβώς, στην προσαρμογή της διδασκαλίας στη διαθεσιμότητα των υλικών μέσων και των ανθρωπινων πόρων, θα πρέπει μάλλον να αποδώσουμε και τον εξαιρετικά περιορισμένο αριθμό των σπουδών γυμνού κατ' αναλογία προς τις σπουδές κεφαλής, οι οποίες σώζονται σήμερα στην πινακοθήκη της ΑΣΚΤ και χρονολογούνται στην περίοδο της Κατοχής.

Τα προβλήματα της ανεπάρκειας των χώρων διδασκαλίας και της έλλειψης θέρμανσης και μοντέλων ήρθαν να προστεθούν σε αυτό της συρρίκνωσης του ήδη αποφιλωμένου διδακτικού προσωπικού, το οποίο όχι μόνο δεν επρόκειτο να ανανεωθεί νωρίτερα από το 1947 αλλά στο μεταξύ υπέστη και νέες απώλειες, κάποιες προσωρινές, όπως η απόλυση του καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης Παντελή Πρεβελάκη και κάποιες αμετάκλητες, όπως ο θάνατος του Κώστα Δημητριάδη τον Οκτώβριο του 1943. Στην πραγματικότητα, η συνταξιοδότηση του Βικάτου το 1939, η κλονισμένη υγεία του διευθυντή της Σχολής αρκετά πριν από τον θάνατό του η οποία τον υποχρέωνε σε μακρά διαστήματα απουσίας, αλλά και ο σιωπηρός αναχωρητισμός του Παρθένου που είχε αρχίσει να εκδηλώνεται ήδη από το 1939-1940, είχαν ούτως ή άλλως αφήσει τη Σχολή με τρία, μόλις, πλήρως λειτουργικά (από πλευράς διδασκόντων) εργαστήρια από τα έξι που κανονικά διέθετε η ΑΣΚΤ⁹.

⁵ Συνεδρίαση της 20ής Ιανουαρίου 1942, *Πρακτικά...*, τ. 2 (Νοέμβριος 1930 - Νοέμβριος 1944), αρχείο ΑΣΚΤ.

⁶ Συνεδρίαση της 14ης Απριλίου 1943, *Πρακτικά...*, τ. 2 (Νοέμβριος 1930 - Νοέμβριος 1944), αρχείο ΑΣΚΤ.

⁷ Συνεδρίαση της 11ης Ιουνίου 1942, *Πρακτικά...*, τ. 2 (Νοέμβριος 1930 - Νοέμβριος 1944), αρχείο ΑΣΚΤ.

⁸ Συνεδριάσεις της 26ης Μαρτίου 1942 και της 19ης Μαΐου 1944, *Πρακτικά...*, τ.2 (Νοέμβριος 1930 - Νοέμβριος 1944), αρχείο ΑΣΚΤ.

⁹ Ένα εργαστήριο ζωγραφικής (του Ουμβέρτου Αργυρού), ένα γλυπτικής (του Μιχάλη Τόμπρου) και ένα Χαρακτικής (του Γιάννη Κεφαλληνού).

Στα πέντε εργαστήρια και στο προκαταρκτικό τμήμα της ΑΣΚΤ φοιτούσε στα 1943 ένας πληθυσμός μεταξύ 80 και 100 σπουδαστών¹⁰, ο οποίος βγαίνοντας από τη δίνη της επιστράτευσης βρέθηκε στο μάτι της επισιτιστικής κρίσης. Μια ενδεικτική εικόνα για την κατάσταση των σπουδαστών της ΑΣΚΤ τον Δεκέμβριο του 1942 διασώζει ένα δακτυλογραφημένο υπόμνημά τους προς την Διεύθυνση από το αρχείο του Κεντρικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ:

Η κατά το τελευταίον διάστημα επιδεινωθείσα επισιτιστική κατάσταση και οι άθλιοι όροι της ζωής μεγάλου μέρους των σπουδαστών έφεραν εις όλους μας την ανάγκην της αντιμετώπισεως της ως άνω καταστάσεως. Ένας πρόχειρος κατάλογος, αν και αρκετά ελλιπής, δίδει την εξής εικόνα:

- Άρρωστοι: Φυματικοί 5, Προφυματικοί [λείπει τμήμα χαρτιού], [πάσχοντες] από διάφορους σοβαράς ασθενείας 15.
- Αδύνατοι (υποσιτισμένοι): Το 80% των σπουδαστών της Σχολής.
- Αποκλεισμένοι: 6, ούτοι στερούνται εντελώς μέσων συντηρήσεως και καθημερινώς εξαιρούνται [ενν. από το φοιτητικό συσσίτιο]¹¹.

Από τους φυματικούς σπουδαστές της Σχολής, τουλάχιστον τρεις φαίνεται να έχασαν την ζωή τους μέσα στο 1942¹². Αυτός ο σπουδαστικός πληθυσμός μπορούσε να ελπίζει σε κάποια ελάχιστη ανακούφιση της πείνας του μέσω του φοιτητικού συσσιτίου και από τον Απρίλιο του 1942 και μέσω του συσσιτίου της Εστίας Καλλιτεχνών που οργανωνόταν στις εκκενωμένες από εκθέματα αίθουσες του Αρχαιολογικού Μουσείου¹³. Σπανιότερα δε, μπορούσε να επωφεληθεί από κάποιες σποραδικές δωρεές Κοινωνικής Αλληλεγγύης «υπέρ των απόρων σπουδαστών της ΑΣΚΤ», οι οποίες προσφέρονταν ως μάννα εξ ουρανού στην μνήμη αποβιωσάντων καλλιτεχνών¹⁴. Όσο για τα απαραίτητα αναλώσιμα υλικά της καλλιτεχνικής του σπουδής, αυτά είχαν γίνει τόσο απρόσιτα ή δυσεύρετα ώστε, ακόμα και όταν κατέφθαναν ως δωρεές από το εξωτερικό, να υφαρπάζονται στο τελωνείο πριν φτάσουν στα δημιουργικά χέρια των δικαιούχων τους¹⁵. Αυτές

¹⁰ Ανώνυμος, «Ανταποκρίσεις», *Φλόγα*, 2^ο 15ημερό, φ. 5, 1943.

¹¹ Υπόμνημα των σπουδαστών προς την διεύθυνση της ΑΣΚΤ, Αθήνα, 14 Δεκεμβρίου 1942. Το υπογράφουν «οι αντιπρόσωποι των σπουδαστών της ΑΣΚΤ», Αρχείο ΕΠΟΝ, ΑΣΚΙ.

¹² Κ. Κρασσάς, «Οι σύγχρονες αντιλήψεις για την τέχνη και οι δημιουργικές τάσεις των νέων καλλιτεχνών. Η προσπάθεια στην Α.Σ. Καλών Τεχνών», *Η Φοιτητική*, τχ. 4, 6 Δεκεμβρίου 1943.

¹³ Ανώνυμος, «Η Εστία των Καλλιτεχνών», εφ. *Ελεύθερο Βήμα*, 19 Απριλίου 1942.

¹⁴ Βλ. για παράδειγμα δωρεές υπέρ των απόρων σπουδαστών της ΑΣΚΤ στη μνήμη του Κώστα Δημητριάδη, εφ. *Ελεύθερο Βήμα*, 30 Οκτωβρίου 1943, 31 Οκτωβρίου 1943, 13 Νοεμβρίου 1943, 1 Ιουλίου 1944.

¹⁵ Σχετικά με τις ελλείψεις σε αναλώσιμα είδη ζωγραφικής βλ. Ανώνυμος, «Οι Ελβετοί για τους νέους καλλιτέχνες μας», *Νέα Εστία*, έτος Κ', τ. 39, τχ. 448, 1 Μαρτίου 1946 και Ανώνυμος, «Τα υλικά από την Ελβετία», *Νέοι Καλλιτέχνες*, τχ. 1, Ιούνιος 1947, σ. 17. Τα δημοσιεύματα αναφέρονται στην περίοδο του Εμφυλίου αλλά η κατάσταση δεν ήταν καθόλου καλύτερη επί Κατοχής.



οι συνθήκες εξαθλίωσης των σπουδαστών και μαζί πλήρους αποδιάρθρωσης των υλικών όρων των σπουδών τους ενεργοποίησαν σχεδόν ακαριαία έναν σπουδαστικό συνδικαλισμό ο οποίος στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας είχε δια της καταστολής τεθεί εν υπνώσει και ο οποίος τώρα ξαναφύτρωνε από τον σπόρο του ΕΑΜ.

Σπουδαστική αυτό-οργάνωση

Η κινηματική δράση και η συλλογική διεκδίκηση των σπουδαστών της ΑΣΚΤ στα χρόνια της Κατοχής καρποφόρησε σ' ένα ήδη γόνιμο έδαφος, ιδεολογικά προετοιμασμένο από την αμέσως προηγούμενη φουρνιά των μεγαλύτερων συναδέλφων τους που φοίτησαν στην Σχολή στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930. Εκείνοι που το 1936 οργάνωναν στον Παρνασσό την πρώτη ιδρυτική έκθεση του Συλλόγου Σπουδαστών της ΑΣΚΤ (ανάμεσά τους, ο Τάσσος, ο Χρήστος Δαγκλής, η Βάσω Κατράκη, η Λουκία Μαγγιώρου, ο Γιώργος Μανουσάκης, ο Γιώργος Σικελιώτης, ο Πάνος Ευθυμιάδης, ο Μάνθος Κέτσης) και που το 1937 συστήνονταν ως οι πρωτοπόροι νεολαίοι-οπαδοί του Νέου Ρεαλισμού πρόλαβαν, προτού η δικτατορία σβήσει και την τελευταία ενεργή εστία φοιτητικού συνδικαλισμού, να εγκαινιάσουν μια διαδικασία σπουδαστικής αυτό-οργάνωσης, η οποία ώθησε προς την αριστερόστροφη ριζοσπαστικοποίηση του σπουδαστικού σώματος¹⁶. Κάποιους από τους Νέους Ρεαλιστές του 1937, η Κατοχή τους βρήκε στο τέλος των σπουδών τους και άλλους να έχουν μόλις αποφοιτήσει από την Σχολή μεταφέροντας την δράση τους στο ΕΑΜ Καλλιτεχνών και παραδίδοντας την σκυτάλη του σπουδαστικού συνδικαλισμού στους νεότερους συναδέλφους τους.

Παρά το κοινό πλαίσιο ιδεολογικής αναφοράς, ο σπουδαστικός συνδικαλισμός της Κατοχής σε ό,τι αφορά την ΑΣΚΤ, διαφέρει από αυτόν του μεσοπολέμου ως προς το ότι διαμόρφωσε τα αιτήματά του μέσα στις εντελώς ιδιόμορφες συνθήκες 1ον) αναγκαστικής εκπαιδευτικής αδρανοποίησης-υπολειτουργίας της ΑΣΚΤ και 2ον) δυναμικής ανόδου ενός φοιτητικού κινήματος με αντιφασιστικό και αντιστασιακό προσανατολισμό, του οποίου οι σπουδαστές της Σχολής έγιναν γρήγορα κομμάτι. Η μαζικότητα αυτού του κινήματος και η λίγο έως πολύ κοινή μοίρα ολόκληρου του φοιτητικού κόσμου καθόρισαν και την συλλογική διεκδίκηση των σπουδαστών της ΑΣΚΤ, επιβάλλοντας δύο πανσπουδαστικές προτεραιότητες, οι οποίες έθεσαν προς στιγμήν στο περιθώριο οποιοδήποτε αμιγώς καλλιτεχνικό ζήτημα είχε αναδείξει ο σπουδαστικός συνδικαλισμός του μεσοπολέμου. Η πρώτη εξ αυτών ήταν η ίδια η φυσική επιβίωση των σπουδαστών και η δεύτερη η επαναλειτουργία της Σχολής που, μαζί με όλα τα ανώτατα και μη εκ-

¹⁶ Χριστίνα Δημακοπούλου, «Ένας ρεαλισμός για την εκφραστική χειραφέτηση του καλλιτέχνη: Δύο ανεξάρτητες εκθέσεις του Σπουδαστικού Συλλόγου της ΑΣΚΤ (1936-1937)», *Εξαμηνιαία Επισημονική Επιθεώρηση Κρίση*, τχ. 6, 2019/2, σ. 7-44.



Εικ. 1 Γιάννης Στεφανίδης, *Αντιφασιστικό*, 1942, χαρακτηριστικό σε λινόλεουμ για τον αγώνα των φοιτητών στο Πανεπιστήμιο, δημοσιεύτηκε στην φοιτητική «Φλόγα» στις 29 Νοεμβρίου 1943.
© Copyright Φωτεινή Στεφανίδη.

παιδευτικά ιδρύματα της χώρας, είχε από τον Οκτώβριο του 1940 αναστείλει το εκπαιδευτικό της έργο¹⁷.

α) Η φυσική επιβίωση

Η πρώτη συλλογική κατάκτηση των σπουδαστών της ΑΣΚΤ στην Κατοχή είχε τόσο σχέση με την τέχνη, όσο μπορούν να έχουν 600 οκάδες κυριολεκτικά σωσίβιας μαύρης κορινθιακής σταφίδας. Το πολύτιμο τρόφιμο εξασφαλίστηκε για λογαριασμό των απόρων σπουδαστών της Σχολής χάρη στις επίμονες ενέργειες των εκπροσώπων τους προς το υπουργείο Επισιτισμού τον Νοέμβριο του 1941. Από το περίσσειμά του πρόλαβαν να «μεταλάβουν» τα μέλη του διδακτικού προσωπικού, παλαιοί απόφοιτοι και καθιερωμένοι μα εξίσου πεινασμένοι καλλιτέχνες όπως ο Τριανταφυλλίδης, ο Μηλιάδης και ο Μπουζιάνης, οι οποίοι συνέρρευσαν στο Πολυτεχνείο την ημέρα της διανομής

¹⁷ Για την αδράνεια του εκπαιδευτικού συστήματος της χώρας από τον Οκτώβριο του 1940 έως και την τυπική λήξη του Εμφυλίου βλ. Αλέξης Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Εκπαιδείσεως: Το «Ανακοπτόμενο Άλμα»*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2013, σ. 207-217.

του¹⁸. Αυτός ο εφήμερος σπουδαστικός θρίαμβος δεν έφερε παρά μια στιγμιαία ανακούφιση στο επισιτιστικό πρόβλημα των σπουδαστών, το οποίο μέσα στο επόμενο διάστημα επιδεινώθηκε περαιτέρω χωρίς να μπορεί να θεραπευτεί ούτε από έκτακτες «ενέσεις» οικονομικής βοήθειας αλλά ούτε και από το μαζικό φοιτητικό συσσίτιο. Η ανάγκη να αντιμετωπιστεί το πρόβλημα σε πιο οργανωμένη και συστηματική βάση ανά Σχολή ώθησε τους σπουδαστές να αναζητήσουν αποτελεσματικότερες λύσεις, οι οποίες προϋπέθεταν πιο επιτελικά σχήματα αυτό-οργάνωσης. Σε αυτό το σημείο η συγκατοίκηση με την Πολυτεχνική Σχολή στάθηκε ιδιαίτερος διδακτική φέρνοντας τους σπουδαστές της ΑΣΚΤ σε άμεση επαφή με ένα οργανωτικό παράδειγμα συνεργατικής προνοιακής δομής υπέρ των φοιτητών, το οποίο στην πράξη αποδεικνυόταν κάτι περισσότερο από επιτυχημένο. Ο λόγος για την Επιτροπή Πολυτεχνικής Πρόνοιας η οποία συγκροτήθηκε τον Νοέμβριο του 1942 ύστερα από εισήγηση του τότε αντιπρύτανη του ΕΜΠ Νίκου Κιτσίκη με την συμμετοχή καθηγητών, σπουδαστών αλλά και αποφοίτων του Ιδρύματος και με σκοπό την βελτίωση των βιοτικών συνθηκών των επίσης εξαθλιωμένων σπουδαστών του Πολυτεχνείου¹⁹.

Αυτό το μικτό συλλογικό όργανο φοιτητικής μέριμνας, εντεταλμένο να διασώσει τους φοιτητές του ΕΜΠ από την πείνα –τόσο εξαιρετικό όσο και οι περιστάσεις που κλήθηκε να αντιμετωπίσει– στάθηκε η αφορμή για να συσταθεί τον ίδιο κιόλας μήνα από τους σπουδαστές της καλλιτεχνικής σχολής μια παρόμοια Επιτροπή Σπουδαστικής Περιθάλψεως –σε αυτήν την περίπτωση ωστόσο χωρίς καμία συμμετοχή ή ανάμειξη των καθηγητών της ΑΣΚΤ (αρχικά τουλάχιστον). Παρά τις φιλότιμες προσπάθειες των ΕΠΟΝιτών σπουδαστών να δημιουργήσουν πόρους χρηματοδότησης εκ των ενόντων, το εγχείρημα αποδείχτηκε τιτάνιο χωρίς τον επίσημο θεσμικό εναγκαλισμό της ΑΣΚΤ. Κι έτσι, ύστερα από έναν περίπου μήνα δράσης στρέφονταν εγγράφως προς την Διεύθυνση ζητώντας την συνδρομή της. Το υπόμνημά τους αποτελεί μια ολοκληρωμένη πρόταση ανασύστασης της Επιτροπής κατά το μικτό οργανωτικό πρότυπο της επιτροπής του ΕΜΠ με την συμμετοχή τεσσάρων μελών του διδακτικού προσωπικού της ΑΣΚΤ (Πρεβελάκης, Τόμπρος, Τσιπούρας, Αργυρός) πρόθυμων να συνδράμουν το εγχείρημα²⁰. Μέσα στο επόμενο διάστημα φαίνεται ότι η παραπάνω πρωτοβουλία κατάφερε να παραγάγει κάποιο πλαίσιο κοινής δράσης καθηγητών-σπουδαστών υπέρ της ανακούφισης των δεύτερων²¹, χωρίς ωστόσο η σύμπραξη αυτή να λάβει ποτέ την οργανωμένη μορφή της Επιτροπής Πολυτεχνικής Πρόνοιας ή να μιμηθεί τις τυπικές της

¹⁸ Γιάννης Στεφανίδης, *Ζωγραφική, χαρακτηριστική, εικονογραφήσεις, εξώφυλλα, σχέδια σατιρικά, σκίτσα πολιτικά και άλλα...*, Αθήνα, Γιάννης Στεφανίδης, 2003, σ. 61-64. Περικλής Βυζάντιος, *Η ζωή ενός ζωγράφου...*, σ. 218-219.

¹⁹ Αναστασία Λυγούρα, *Πανεπιστημιακά Ιδρύματα και Φοιτητική Δράση κατά τα έτη 1940-1944*, διδακτορική διατριβή (δκτλ.), Αθήνα, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, 2010, σ. 252-254.

²⁰ Υπόμνημα των σπουδαστών...

²¹ Ανώνυμος, «Ανταποκρίσεις».



Εικ. 2 Γιάννης Στεφανίδης, *Αφίσα της ΕΠΟΝ*, 1944, χαρακτηριστικό σε λινόλεουμ. © Copyright Φωτεινή Στεφανίδη.

διαδικασίες και τον στρατηγικό της σχεδιασμό. Ως έναν βαθμό, αυτή η απουσία «σφιχτού» οργανωτικού πλαισίου αντανακλάται στα ποσά των χορηγιών και στο ισχύον πακέτο των 330.000 δραχμών από δωρεές που η επιτροπή της ΑΣΚΤ είχε διανείμει ως οικονομική ενίσχυση στους φοιτητές της ως το 1943 έναντι των 10.000.000 δραχμών που η Επιτροπή Πολυτεχνικής Πρόνοιας κατόρθωσε να συγκεντρώσει από τον πρώτο κιόλας μήνα της δράσης της υπέρ των φοιτητών του Πολυτεχνείου²².

β) Η επανεκκίνηση της σπουδαστικής ζωής

Αν μέσα στις συνθήκες βαθιάς κοινωνικής εξασθλίωσης και βαριάς πνευματικής άπνοιας που διαμόρφωσε η Κατοχή υπήρχε ένα αίτημα τόσο επείγον και ζωτικό όσο η εξασφάλιση της φυσικής επιβίωσης του φοιτητικού κόσμου, αυτό αφορούσε την άμεση αποκατάσταση της εκπαιδευτικής λειτουργίας των πανεπιστημιακών ιδρυμάτων (εικ. 1). Οι λόγοι που ανέδειξαν το παραπάνω αίτημα σε σημαία του φοιτητικού κινήματος έχουν πριν απ' όλα να κάνουν με τον ΕΑΜικό πολιτικό στόχο να ενεργοποιηθεί ένας μαζικός προοδευτικός χώρος ιδεολογικής ζύμωσης της νεολαίας, τον οποίο η δωσίλογη κυβέρνηση είχε συνειδητά επιλέξει να κρατήσει σε τεχνητό κώμα, άλλοτε υπό το πρόσχημα των αναγκαστικών επιτάξεων και της αδυναμίας ενίσχυσης των προϋπολογισμών των πανεπιστημιακών ιδρυμάτων και άλλοτε εντελώς απροσημάτιστα²³.

Στην περίπτωση της ΑΣΚΤ, για λόγους που αναφέρθηκαν ήδη και που είχαν κυρίως να κάνουν με τον ανελαστικό χαρακτήρα της εργαστηριακής διδασκαλίας και τη στενή εξάρτησή της από την σπουδή του γυμνού μοντέλου, η αποκατάσταση του προπολεμικού προγράμματος σπουδών στάθηκε ακατόρθωτη σε όλη την διάρκεια της Κατοχής και ως έναν βαθμό μέχρι και τα πρώτα χρόνια του Εμφυλίου. Μόλις τον Απρίλιο του 1943, ύστερα από δυόμιση περίπου ακαδημαϊκά έτη επί της συ-

²² Αναστασία Λυγούρα, *Πανεπιστημιακά Ιδρύματα...*, σ. 253, σημ. 64.

²³ Βλ. ενδεικτικά την επιστολή Λογοθετόπουλου προς την πρυτανεία του Πανεπιστημίου Αθηνών στις 15 Απριλίου 1942. Αναστασία Λυγούρα, *Πανεπιστημιακά Ιδρύματα...*, σ. 141.



σίας χαμένα και κάμποσα συνδυασμένα διαβήματα σπουδαστών και διεύθυνσης στο Υπουργείο²⁴, μια έκτακτη επιχορήγηση ύψους 7.000.000 δραχμών επέτρεψε μεν το προσωρινό άνοιγμα των εργαστηρίων, αλλά όχι την τακτική διεξαγωγή των θεωρητικών μαθημάτων και την επαναλειτουργία του γυμνού νυκτός²⁵.

Όπως ήταν φυσικό, στο διάστημα αυτού του νεκρού εκπαιδευτικού χρόνου, ο οποίος διακοπτόταν από σύντομα και άτακτα διαλείμματα πλημμελούς διδασκαλίας που δεν υπερέβαιναν συνολικά τους τέσσερις μήνες ανά ακαδημαϊκό έτος²⁶, δημιουργήθηκε ένα διπλό έλλειμμα. Αυτό αφορούσε πρώτα απ' όλα την τεχνική και θεωρητική κατάρτιση των σπουδαστών και σ' ένα δεύτερο επίπεδο, την εμπειρία μιας κοινής σπουδαστικής ζωής, η οποία προπολεμικά βασίλευε στα ανοιχτά εργαστήρια και τους διαδρόμους της Σχολής θρέφοντας την ιδεολογική διαμόρφωση των σπουδαστών. Και αν το πρώτο αμιγώς εκπαιδευτικό έλλειμμα παρέμεινε σε σημαντικό βαθμό αγιάτρευτο στερώντας από τους σπουδαστές της Κατοχής τη στιβαρή ακαδημαϊκή παιδεία των συναδέλφων τους του μεσοπολέμου, το δεύτερο επρόκειτο να υπεραναπληρωθεί μέσα από νέο-αναδυόμενους σπουδαστικούς θεσμούς και τους μηχανισμούς καλλιτεχνικής αντίστασης που στήθηκαν γύρω από αυτούς, κρατώντας τον ακαδημαϊκό χώρο της ΑΣΚΤ ζωντανό.

Εδώ οι σπουδαστικές εκθέσεις εκπληρώναν έναν διπλό ρόλο, λειτουργώντας την ίδια στιγμή ως συγκαλυμμένοι αναμεταδότες αντιστασιακών μηνυμάτων και ως μέσο συγκέντρωσης εσόδων υπέρ των απόρων σπουδαστών²⁷. Ήδη τον Οκτώβριο του 1942 και παρά το γεγονός ότι η ΑΣΚΤ είχε συμπληρώσει σχεδόν δύο ολόκληρα ακαδημαϊκά έτη σε πλήρη εκπαιδευτική αδράνεια, οι σπουδαστές της εξέθεσαν σε δύο αίθουσες του Πολυτεχνείου την πρόσφατη εργασία τους από 300 συνολικά έργα²⁸. Αν και δεν διαθέτουμε περισσότερες πληροφορίες ως προς το είδος των έργων που εκτέθηκαν, το καταγγελτικό-αντιστασιακό περιεχόμενό τους θα πρέπει να θεωρηθεί βέβαιο. Η έκθεση, η οποία είχε διοργανωθεί με πρωτοβουλία του ΕΑΜ Νέων, φαίνεται ότι είχε παρόμοια τύχη με την γειτονική Γ' Επαγγελματική Έκθεση των Καλλιτεχνών, προκαλώντας και αυτή την επέμβαση των Ιταλών καραμπινιέρων οι οποίοι και την έκλεισαν αφού προηγουμένως κατάσχεσαν τα έργα²⁹. Πέρα από αυτού του είδους τις

²⁴ Συνεδριάσεις της 29ης Σεπτεμβρίου 1942, 23ης Ιανουαρίου 1943 και 14ης Απριλίου 1943, *Πρακτικά...*, τ. 2 (Νοέμβριος 1930 - Νοέμβριος 1944), αρχείο ΑΣΚΤ.

²⁵ Ανώνυμος, «Ανταποκρίσεις».

²⁶ Ανώνυμος, «Τι εξέθεσαν με υπόμνημά τους οι σπουδασταί προς τον υπουργό της Παιδείας κ. Λούβαριν», εφ. *Η Φοιτητική*, φ. 11, 12 Φεβρουαρίου 1944.

²⁷ Γερ. Σταυρολέμης, «Η Σχολή Καλών Τεχνών», *Καλλιτεχνικά Νέα*, 26 Ιουνίου 1943. Ανμ. «Ολιγόστιχα», εφ. *Η Φοιτητική*, φ. 4, 6 Δεκεμβρίου 1943.

²⁸ Ανώνυμος, «Μία έκθεση», εφ. *Ελεύθερο Βήμα*, 4 Οκτωβρίου 1942.

²⁹ Αναστασία Λυγούρα, *Πανεπιστημιακά Ιδρύματα...*, σ. 283. Δήμητρα Τσούχλου, Ασσαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών. Χρονικό 1836-1984*, Αθήνα, Άποψη, 1984, σ. 108. Ανάλογη εκθεσιακή πρωτοβουλία φαίνεται ότι αναλήφθηκε και το 1943 για τον εορτασμό των



Εικ. 3 Vera Mukhina, *Εργάτης και αγρότισσα του Κολχόζ*, 1937, ατσάλι, ύψος 25 μέτρα.

σπουδαστικές πρωτοβουλίες των οποίων ο δημόσιος και καταγγελτικός χαρακτήρας τις καθιστούσε προφανείς στόχους για τους φρουρούς της κατοχικής τάξης, υπήρχε ένας τουλάχιστον κοινωνικός χώρος καθημερινής συνάντησης και ιδεολογικής ζύμωσης των σπουδαστών, ο οποίος κρατήθηκε στις παρυφές του πεδίου επιτήρησης της *Kommandatur*. Πρόκειται για την Λέσχη του Πολυτεχνείου³⁰, η οποία στα παρατεταμένα διαστήματα διακοπής των μαθημάτων αντικατέστησε για τους σπουδαστές της ΑΣΚΤ τον ζωντανό κοινωνικό χώρο των εργαστηρίων.

Κοινή για τους σπουδαστές και των δύο συστεγαζόμενων ιδρυμάτων, η Πολυτεχνική Λέσχη λειτούργησε από τον Νοέμβριο του 1941 ως οργανι-

σμός εξολοκλήρου αυτοδιοικούμενος από τους σπουδαστές, φιλοξενώντας τις ψυχαγωγικές και επιμορφωτικές δραστηριότητες του Εκπολιτιστικού Ομίλου Πολυτεχνείου (ΕΟΠ) καθώς και το συσσίτιο του Ταμείου Απόρων Σπουδαστών (ΤΑΣ) όπου σιτίζονταν καθημερινά 400 περίπου άποροι σπουδαστές του Πολυτεχνείου και άλλοι 60 (επί συνόλου 80 πάνω-κάτω) της ΑΣΚΤ. Εδώ, εκτός από την εξασφάλιση του επιούσιου, οι σπουδαστές των δύο ιδρυμάτων βρήκαν ένα καταφύγιο για τη ματαιωμένη τους φοιτητική ζωή και μαζί για την κυνηγημένη τους αντιστασιακή συσπείρωση και δράση. Έως και τον Νοέμβριο του 1943 αυτό το καταφύγιο κρατήθηκε υπό τον πλήρη έλεγχο της ΕΠΟΝ, ανοίγοντας κατά καιρούς τις πόρτες του σε ΕΑΜίτες διανοούμενους και καλλιτεχνικές ομάδες όπως το Θεατρικό Σπουδαστήριο του Βασίλη Ρώτα³¹.

Τον Μάιο του 1943, στο πλαίσιο αυτών των εκπολιτιστικών δράσεων που αναλήφθηκαν

100 χρόνων της ΑΣΚΤ με κύριο στόχο την συγκέντρωση χρημάτων υπέρ του Ταμείου Απόρων Σπουδαστών. Βλ. Ανώνυμος, «Ολιγόστιχα».

³⁰ Για την φοιτητική λέσχη του Πολυτεχνείου βλ. Δανάη Αντωνοπούλου-Ψιλοπούλου, *Τα κορίτσια του Πολυτεχνείου: Από τους αγώνες της Κατοχής στην αγωνία της φυλακής*, Αθήνα, Βιβλίοραμα, 2008, σ. 28-30.

³¹ Τον Ιούνιο του 1943 παρουσιάστηκε στην Πολυτεχνική Λέσχη από το Θεατρικό Σπουδαστήριο το αντιστασιακό έργο του Βασίλη Ρώτα «Το Πιάνο-Κωμωδία για κούκλες». Γερ. Σταυρολέμης, «Η Σχολή Καλών Τεχνών».

με πρωτοβουλία του ΕΟΠ, η μεγάλη αίθουσα του κτιρίου της Λέσχης απέκτησε και τον δικό της ζωγραφικό διάκοσμο. Συνεργατικό «μνημείο» με θέμα την κατοχική σπουδαστική ζωή και αντίσταση και ταυτοχρόνως σύμβολο της ιδεολογικής κυριαρχίας της ΕΠΟΝ στο Πολυτεχνείο, η περίφημη φρίζα³² της Πολυτεχνικής Λέσχης ζωγραφίστηκε από τον Γιώργο Βακιρτζή –εκλεγμένο μέλος του προεδρείου της ΕΠΟΝ Σπουδαστών³³– σύμφωνα με τα σχέδια μιας ομάδας σπουδαστών της ΑΣΚΤ, για να καταστραφεί μόλις λίγους μήνες αργότερα, όχι από τους κατακτητές, αλλά από μέλη του αντι-εαμικού Εθνικού Συνδέσμου Ανωτάτων Σχολών (ΕΣΑΣ) κατά τις βίαιες συμπλοκές που ακολούθησαν την εκλογική επικράτησή του στο Πολυτεχνείο τον Νοέμβριο του 1943³⁴.

γ) Τέχνη και σπουδαστική αντίσταση

Οι σπουδαστικές εκθέσεις υπέρ των απόρων σπουδαστών της ΑΣΚΤ και η διακοσμητική φρίζα της Πολυτεχνικής Λέσχης αποτελούν σημεία μιας σπουδαστικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας η οποία συνέβη μέσα στο εκπαιδευτικό κενό της άτακτης, υποτυπώδους ή ανύπαρκτης λειτουργίας των εργαστηρίων και σε συνθήκες ανόδου του σπουδαστικού κινήματος. Αν όχι για όλους, πάντως για κάποιους από τους σπουδαστές της Σχολής, η λογική προέκταση αυτής της, οριακά νόμιμης, καλλιτεχνικής εργασίας, η οποία αρχικά επιστρατεύτηκε για να θεραπεύσει άμεσες σπουδαστικές ανάγκες (βιοτικές ή εκπαιδευτικές) ήταν το ανεπιφύλακτο πέρασμα στην παρανομία και η καλλιτεχνική στράτευση στις υπηρεσίες της Αντίστασης. Τον Δεκέμβριο του 1943 αυτή η επιλογή είχε πια εμπεδωθεί σχεδόν ως καλλιτεχνική επιταγή, όταν μια αφανής ομάδα σπουδαστών της ΑΣΚΤ, ερωτώμενη από τον συντάκτη της *Φοιτητικής*, περί της αποστολής της τέχνης απαντούσε με νόημα:

Θεωρούμε την τέχνη σαν [*sic*] κοινωνική λειτουργία μεγάλης χρησιμότητας. Γι' αυτό πρέπει το έργο τέχνης να κλείνει μέσα του τον άνθρωπο, να μας γνωρίζει τις μορφές του ανθρώπινου αγώνα, του ανθρώπινου πόνου, τις χαρές και τις ελπίδες του. [...] Σε μας εδώ τους νέους, η τέχνη ξεφεύγοντας από τη στατική προσήλωση σε ακαδημαϊκά πλαίσια ξεπερασμένα ή αρνητικά, εξελίσσεται σε ρεαλιστικότερες μορφές που εκφράζουν με ζωτάνια, αίσθημα και έξαρση την πραγματικότητα και την αλήθεια. Και νομίζουμε πως ο δρόμος τούτος είναι ο σωστός γιατί κριτήριο του έργου τέχνης είναι η ανταπόκρισή του με την πραγματικότητα³⁵.

³² Για την φρίζα της Πολυτεχνικής Λέσχης βλ. Γ. Πετρή, «Οι καλλιτέχνες στην πάλη για τη λευτεριά», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 87-88 (Έτος Η', τόμος ΙΕ'), Μάρτιος-Απρίλιος 1962, σ. 386-401· Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1999, σ. 284-285· Γρηγόρης Φαράκος, *Μαρτυρίες και Στοχασμοί 1941-1991*, Αθήνα, Προσκήνιο, 1993, σ. 21· Δήμητρα Τσούχλου, Ασάντορ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών...*, σ. 108.

³³ Αναστασία Λυγούρα, *Πανεπιστημιακά Ιδρύματα...*, σ. 304.

³⁴ Αναστασία Λυγούρα, *Πανεπιστημιακά Ιδρύματα...*, σ. 435.

³⁵ Κ. Κρασσάς, «Οι σύγχρονες αντιλήψεις...».

Με γνώμονα την πραγματικότητα και ζητούμενο την κοινωνικά χρήσιμη τέχνη που την εκφράζει, το πρώτο παράνομο καλλιτεχνικό συνεργείο της νεολαίας στήθηκε εκ των ενόντων τον Μάρτιο του 1943 με βασικό πυρήνα του μια ομάδα σπουδαστών της ΑΣΚΤ από τους Γιάννη Στεφανίδη, Γιώργο Βακιρτζή, Απόστολο Μπάρμπογλου, Βασίλη Αρμάο, Γιώργο Βαρλάμο και Στάθη Ζυμαρίδη³⁶. Κύρια αποστολή του ήταν η εικονογράφηση των εφημερίδων της ΕΠΟΝ, ενώ πολύ γρήγορα επιφορτίστηκε με τον καλλιτεχνικό σχεδιασμό και την παραγωγή του συνόλου του προπαγανδιστικού υλικού της οργάνωσης από αφίσες τοίχου, τρυκ, προκηρύξεις και κουπόνια οικονομικής ενίσχυσης έως πανώ μεγάλων διαστάσεων ζωγραφισμένα στο χέρι και το ίδιο το σήμα της οργάνωσης δια χειρός Γιάννη Στεφανίδη (**εικ. 2**)³⁷. Σχέδια και ακουαρέλλες των μελών του συνεργείου χαράσσονταν σε λινόλεουμ από τον Στεφανίδη, ενώ για τις ανάγκες της μαζικής εκτύπωσης υλικού επινοήθηκε και κατασκευάστηκε από τον Ζυμαρίδη, σπουδαστή της γλυπτικής, ένα αυτοσχέδιο ταχυπαιστήριο από το οποίο βγήκαν στην διάρκεια της Κατοχής χιλιάδες παράνομες αφίσες. Δύο από αυτές [*Νεολαία στ' άρματα* (**εικ. 4**), *Το κάστρο του Υμηττού* (**εικ. 5**)] μπορούμε να τις ταυτίσουμε με σχετική ασφάλεια χάρη στις περιγραφές του Γιώργου Πετρή³⁸. Και οι δύο κυκλοφόρησαν ευρέως και μια παραβολή τους μπορεί να σταθεί αρκετά αποκαλυπτική ως προς τον τρόπο με τον οποίο εργαζόταν καλλιτεχνικά η ομάδα του Συνεργείου. Η ανάγκη της εντατικής παραγωγής σχεδίων εν κρυπτώ φαίνεται ότι δεν άφηνε πάντοτε πολλά περιθώρια πρωτοτυπίας ευνοώντας συνθέσεις που συχνά βασίζονταν σε παραλλαγές του ίδιου εικονογραφικού τύπου. Εδώ, της Επονίτισσας (ή του του Επονίτη) σε στάση προφίλ που επιτίθεται κρατώντας το τουφέκι στο αριστερό και την χαρακτηριστική γερμανική χειροβομβίδα στο ανασηκωμένο δεξί χέρι. Ωστόσο για τις ανάγκες της αντιστασιακής προπαγάνδας η πρωτοτυπία δεν ήταν το κύριο ζητούμενο. Η απομόνωση της κεντρικής μορφής της σύνθεσης από τα εικαστικά συμφραζόμενά της και η ερασιτεχνική αναπαραγωγή της ως κλισέ στο παράνομο υλικό των τοπικών οργανώσεων της ΕΠΟΝ ανά την Ελλάδα (**εικ. 6**) παραμένει η πιο ισχυρή ένδειξη της διάδοσης που γνώρισε η καλλιτεχνική δουλειά του Συνεργείου³⁹.

Την ίδια στιγμή, παράλληλα με αυτό το υλικό μαζικής απεύθυνσης που διαχεόταν καθημερινά στους δρόμους της Αθήνας τυπωμένο πρόχειρα σε χαρτί του μέτρου, από το καλλιτεχνικό Συνεργείο της νεολαίας παράχθηκαν στη διάρκεια της Κατοχής και σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων δύο μικρά πολυτελή λευκώματα της ΕΠΟΝ με πρωτό-

³⁶ Γ. Πετρή, «Οι καλλιτέχνες στην πάλη για τη λευτεριά», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 87-88, Μάρτιος-Απρίλιος 1962, σ. 386-401· Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, σ. 286, 289, 316-317, 338-339· Γιάννης Στεφανίδης, «Η ΕΠΟΝ και η Σχολή Καλών Τεχνών στα χρόνια της Κατοχής», εφ. *Ριζοσπάστης-Ενθετή έκδοση 7 Μέρες*: «60 χρόνια ΕΠΟΝ», 23 Φλεβάρη 2003.

³⁷ Γιάννης Στεφανίδης, *Ζωγραφική, χαρακτηριστική, εικονογραφήσεις...*, σ. 69.

³⁸ Γ. Πετρή, «Οι καλλιτέχνες στην πάλη...», σ. 393.

³⁹ Τάσος Α., «Η τέχνη στην υπηρεσία της εθνικής αντίστασης», *Αρχειό Εθνικής Αντίστασης*, Τόμος 1ος, τχ. Α', Απρίλης 1946, σ. 50-52.

τυπα χαρακτηριστικά, πλαισιωμένα από κείμενα αντιστασιακού περιεχομένου. Το πρώτο με τίτλο *Τα Νιάτα στον Αγώνα* κυκλοφόρησε το 1943 εικονογραφημένο με οκτώ χαρακτηριστικά, τέσσερα εκ των οποίων του Τάσσου, που αφηγούνταν επεισόδια της νεολαιίστικης αντίστασης⁴⁰. Διατίθετο υπέρ της ΕΠΟΝ προς 300.000 δραχμές το αντίτυπο, ήτοι προς 2 περίπου χρυσές λίρες Αγγλίας το καθένα. Το δεύτερο σε εικονογράφιση της Μαρίας Ράμφου αναπαράχθηκε τσιγκογραφικά και είναι σήμερα γνωστό μόνο μέσω μιας μαρτυρίας του Γιάννη Στεφανίδη.

Η καλλιτεχνική εργασία του Συνεργείου των σπουδαστών της ΑΣΚΤ μπορεί να ενταχθεί στην κατηγορία μιας ρεαλιστικής τάσης που ο Ευγένιος Ματθιόπουλος έχει σχηματικά περιγράψει ως «αγωνιστική, εξιδανικευτική, παραδειγματικού-κοινωνικού χαρακτήρα που έτεινε στο υψηλό»⁴¹. Αυτό το σπουδαστικό ρεαλιστικό ιδίωμα, το οποίο ενίοτε μοιάζει να παραπέμπει χωρίς περιστροφές σε μνημειώδη πρότυπα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού (**εικ. 3**), δεν ήταν παρά η αντιστασιακή μετεξέλιξη ενός μεσοπολεμικού σπουδαστικού κοινωνικού ρεαλισμού τον οποίο οι σπουδαστές της Κατοχής παρέλαβαν από τους Νέους Ρεαλιστές συναδέλφους τους του 1936-1937 μαζί με το σύστοιχο αριστερό ιδεολογικό του φορτίο αλλά και την πείρα της οργανωμένης συλλογικής διεκδίκησης. Αναζωογονημένος από τα ιδεολογικά προτάγματα της Αντίστασης, αυτός ο σπουδαστικός ρεαλισμός αναβίωνε τώρα σ' ένα καλλιτεχνικό περιβάλλον όπου οι αισθητικές διαμάχες του μεσοπολέμου είχαν κοπάσει, καταλαμβάνοντας



Εικ. 4 Άγνωστος, *Νεολαία στ' όπλα*, Αφίσα της Κατοχής, 34 x 22 εκ. © Copyright Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ)/Αρχείο ΕΠΟΝ.

⁴⁰ Το κατοχικό λεύκωμα της ΕΠΟΝ «Τα Νιάτα στον Αγώνα» ανατυπώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1977 σε έκδοση του Κεντρικού Συμβουλίου της ΚΝΕ.

⁴¹ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα την περίοδο 1940-1944» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ - Προκόπης Παπαστρατής (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος-Κατοχή-Αντίσταση 1940-1945*, Τόμος Γ2, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, σ. 293.



Εικ. 5 Άγνωστος, *Το κάστρο του Υμηττού*, Αφίσα της Κατοχής, κυκλοφόρησε το 1944. Η εικόνα έχει αντληθεί από την έκδοση *Οι αγώνες της ελληνικής νεολαίας 1941-1947*, Νέα Υόρκη: «έκδοση της Αμερικάνικης Νεολαίας για την Νεολαία της Ελλάδας», Γενάρης 1948. © Copyright Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ).

τον κενό αισθητικό χώρο που είχε αφήσει πίσω της η διάλυση της παραδοσιακής ακαδημαϊκής διδασκαλίας της ΑΣΚΤ. Η τελευταία, με το αυστηρό της *curriculum*, τις ειδικές τεχνικές απαιτήσεις της σε εργαστήρια, φωτισμό και μοντέλα και τους απαραίτους τεχνικούς της κανόνες, ήταν πλέον αδύνατον να επιβιώσει ως τέτοια. Αδύνατον όχι μόνο για λόγους που συνδέονταν με τον καλλιτεχνικά παρωχημένο της χαρακτήρα ή την καταστολή της καλλιτεχνικής ατομικότητας, αλλά εξαιτίας μιας άτεγκτης υλικής πραγματικότητας που την είχε ματαιώσει καθιστώντας την πρακτικά ανεφάρμοστη μέσα στο μισό-ερείπωμένο τοπίο των κατοχικών καλλιτεχνικών και εκπαιδευτικών θεσμών. Αντ' αυτής, η Αντίσταση είχε δημιουργήσει μια άμεση ζήτηση για μια τέχνη φτηνών υλικών, ταχείας και μαζικής παραγωγής μέσω απλών και μη εξειδικευμένων τεχνικών χάραξης όπως το λινόλεουμ, μα προπάντων αναγνώσιμη και καταληπτή ως προς το μήνυμά της από το σύνολο, όχι πια των φιλότεχνων, αλλά των κατακτημένων. Είναι αυτές ακριβώς οι διαθέσιμες υλικές δυνατότητες καλλιτεχνικής παραγωγής σε συνδυασμό με την υλική αδυναμία εκπαιδευτικής αναπαραγωγής του ακαδημαϊσμού που καθόρισαν τη νεανική καλλιτεχνική δημιουργία της Κατοχής στρέφοντάς την μακριά από την αισθητική κηδεμονία της ΑΣΚΤ, προς έναν

τεχνικά και μορφικά απλοποιημένο ρεαλισμό για τον οποίο οι σπουδαστές της Σχολής δήλωναν το 1943 στον συντάκτη της *Φοιτητικής*:

Οι νέες εκδηλώσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας προσαρμόζονται στη διαφοροποίηση των νέων κοινωνικών μορφών [...] Ο νέος καλλιτέχνης πασχίζει να δώσει με το έργο του το μήνυμα της πολυδοκιμασμένης ψυχής του που αντικαθρεφτίζει τους καύμούς και τις λαχτάρες στα προβλήματα και τα ιδανικά του λαού που ζη την πολυώδυνη δοκιμασία της ανθρωπότητας με τις αγωνίες και τους πόνους της, αλλά και τις ελπίδες και τα όνειρά της για ένα καλύτερο αύριο. Αυτό το πνεύμα το διάχυτο θέλουμε να εκφράσουμε που κινείται μες' την εποχή μας σαν μια υπερατομική, κι ακόμα πιο πέρα μιαν υπερεθνική συνείδηση γιατί έγινε μια κοινή η μοίρα όλων σχεδόν των ανθρώπων με τον κοινό πόνο που τους συνέχει και τους περιελίσσει σ' αυτόν τον πλανήτη, μα και την κοινή προσδοκία και τη λαχτάρα μιας πανοικουμενικής συναδέλφωσης⁴².



Εικ. 6 Άγνωστος, *Όλοι στ' άρματα*, Αφίσα του ΔΣΕ, x.x. © Copyright Ιστορικό Αρχείο της Κεντρικής Επιτροπής (ΚΕ) του ΚΚΕ.

Για τους πεινασμένους σπουδαστές Καλών Τεχνών, που μόλις και μετά βίας κατάφεραν να συμπληρώσουν ένα *minimum* χρονικό διάστημα ακαδημαϊκής εκπαίδευσης πριν να βρεθούν σε φυλακές και τόπους εξορίας, η καλλιτεχνική δυναμική αυτού του ρεαλιστικού ιδιώματος έμελλε μεταπολεμικά να χαθεί μαζί με την ματαιωμένη προσδοκία μιας «πανοικουμενικής συναδέλφωσης».

⁴² Κ. Κρασσάς, «Οι σύγχρονες αντιλήψεις...».





β. μέσα και πρακτικές

Τα χαρακτηριστικά της Αντίστασης

Γιάννης Μπόλης

Στα τέλη του 1940, οι Έλληνες βιώνουν μια νέα αδυσώπητη πραγματικότητα, τον πόλεμο, σ' έναν κόσμο που μοιάζει κυριολεκτικά να καταρρέει. Συγκλονιστικές εμπειρίες, οδυνηρές και ακραίες δοκιμασίες, ραγδαίες ανατροπές και πρωτόγνωρες καταστάσεις πυροδοτούν διεργασίες και ανακατατάξεις σε όλους τους τομείς της ζωής, ενεργοποιούν νέες δυνάμεις και συμπεριφορές και στις εικαστικές τέχνες. Με την κήρυξη του πολέμου και την επιστράτευση, πολλοί καλλιτέχνες βρίσκονται στο μέτωπο. Οι περισσότεροι από όσους μένουν πίσω, σε πνεύμα ενότητας και συλλογικότητας, μετέχουν στην πολεμική κινητοποίηση. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Εργαστηρίου Χαρακτικής του Γιάννη Κεφαλληνού στη Σχολή Καλών Τεχνών. Ύστερα από πρόταση του χαρακτή, ο σύλλογος των καθηγητών αποφασίζει τη δημιουργία σειράς προπαγανδιστικών αφισών, «διαφημιστικών πινάκων εθνικής σκοπιμότητας», με βασικό στόχο την εμψύχωση του φρονήματος του λαού, τη συμπαράσταση των μαχόμενων στα χιονισμένα βουνά της Αλβανίας, την προώθηση της κοινωνικής αλληλεγγύης για τους συγγενείς των στρατιωτών. Δεύτερος στόχος του εγχειρήματος είναι να παραμείνουν οι νέοι καλλιτέχνες μακριά από τους κινδύνους των πολεμικών επιχειρήσεων, επιτελώντας ταυτόχρονα και το χρέος τους προς την πατρίδα¹. Οι σπουδαστές του Εργαστηρίου αρχικά αντιδρούν. Η ατμόσφαιρα που επικρατεί στη Σχολή είναι εκρηκτική.

«Εμείς τότε», διηγείται η Βάσω Κατράκη, «είμασταν αντιμιλιταριστές, ακολουθώντας τη “γραμμή” του *Ριζοσπάστη*. Ο Κεφαλληνός τράβαγε τα μαλλιά του για να μας εξηγήσει πως ο τότε πόλεμος ήταν αμυντικός και όχι κατακτητικός κι ότι παίζαμε το παιχνίδι των φασιστών. Εμείς, επειδή ακολουθούσαμε λαθεμένη καθοδήγηση, τραβάγαμε στις αφίσες μια γραμμή την ημέρα. Ύστερα όμως μας μίλησαν πως κάναμε λάθος γιατί μας καθοδηγούσε ένας δεύτερος *Ριζοσπάστης* που έβγαζε η Ασφάλεια. Από τη μια μέρα στην άλλη αλλάξαμε τακτική, πέσαμε με τα μούτρα

¹ Για τις πολεμικές αφίσες βλ. Εμμανουήλ Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός, ο χαρακτής*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1991, σ. 346-350.



Εικ. 1 Τάσος (Αλεβίζος), *Έδωσες εσύ;*, 1940, έγχρωμη λιθογραφία (αφίσα), 100 × 70 εκ. (© Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α.Τάσος, ευγενική παραχώρηση)

στη δουλειά και σύντομα τελειώσαμε τις αφίσες².

Ο Κεφαλληνός τονίζει συνεχώς τον αντιφασιστικό χαρακτήρα της αναμέτρησης. Στη Σχολή που λειτουργεί σε κλίμα «πολιτικής επιστράτευσης», οι ρυθμοί είναι πυρετώδεις και ο ίδιος ο δικτάτορας Ιωάννης Μεταξάς την επισκέπτεται για να επιλέξει και για να εγκρίνει τα θέματα των αφισών. Από τις προτάσεις των σπουδαστών προκρίνονται τέσσερα θέματα που τυπώνονται σε χιλιάδες αντίτυπα και κατακλύζουν τους δρόμους της Αθήνας: ο στρατιώτης που δείχνει με το δάχτυλό του τον περαστικό ρωτώντας τον «έδωσες εσύ;» (για τον έρανο της Κοινωνικής Πρόνοιας) του Τάσος – θέμα που εντυπωσιάζει ιδιαίτερα τον Μεταξά απαιτώντας να συμπεριληφθεί οπωσδήποτε στις αφίσες που θα κυκλοφορήσουν (**εικ. 1**)· η νεαρή χωριατοπούλα που πλέκει «για τους στρατιώτες» της Κατράκη· οι γυναίκες της Πίνδου και ο οπλισμένος σε θέση μάχης στρατιώτης που προκαλεί τον εχθρό «ΕΛΑ ΝΑ ΤΑ ΠΑΡΗΣ» (ένα σύγχρονο Μολών Λαβέ) του Κώστα Γραμματόπουλου³.

Είτανε θυμάμαι Κυριακή πρωί», αφηγείται ο Τάσος, «Οι στρατώνες του Ρουφ είχανε αδειάσει γιατί απ' το Σαββατόβραδο κυκλοφορούσαν φήμες ότι εμείς θα παραδίναμε την πόλη στους Γερμανούς. [...] Τα πιο μαύρα συναισθήματα βαραίνανε την καρδιά μου καθώς ανηφόριζα την οδό Σταδίου πούταν έρμη. Σαν έφτασα στην πλατεία Συντάγματος, είδα μερικούς ανθρώπους εργατικούς πάνω στο πεζοδρόμιο να κυτάνε κατά την Ακρόπολη. Λίγο τους παρατήρησα και κατάλαβα πως κάτι το φοβερό αντικρύζανε. Κύτταξα κι' εγώ κατά κει κι' είδα πως στη γωνιά της Ακρόπολης πάνω σ' ένα ψηλό κοντάρι στην ίδια θέση που κυμάτιζε η σημαία μας, κρεμότανε η πολεμική σημαία του Χίτλερ με τον αγκυλωτό σταυρό⁴.

² Γιάννης Μπόλης, *Βάσω Κατράκη*, Αθήνα, εφ. *Τα Νέα* (Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί), 2009, σ. 29.

³ Εμμανουήλ Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός...*, σ. 346-350· Ασαντούρ Μπαχαριάν - Πέτρος Ανταίος, *Εικαστικές Μαρτυρίες. Ζωγραφική - Χαρακτική στον Πόλεμο, στην Κατοχή και την Αντίσταση*, Αθήνα, Οδυσσέας, ³1995, σ. 29-33· Γιάννης Μπόλης, *Α. Τάσος*, Αθήνα, εφ. *Τα Νέα* (Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί), 2009, σ. 31-32.

⁴ Μ.Α.Μ., «Η έρευνά μας. Η πνευματική Ελλάδα εμπρός στο δράμα της Κατοχής. Μιλά ο Α. Τάσος», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 7 (23 Ιουνίου 1945), σ. 6.

Με το ξεκίνημα της Κατοχής, η Αντίσταση αρχίζει να θεριεύει. Το φθινόπωρο του 1941 οργανώνεται το ΕΑΜ, ενώ έναν σχεδόν χρόνο μετά, τον Νοέμβριο του 1942, το ΕΑΜ Καλλιτεχνών, που μαζί με την ΕΠΟΝ (ιδρυμένη λίγο αργότερα, τον Φεβρουάριο του 1943), προσανατολίζονται δυναμικά στην αντιστασιακή δράση⁵. Στον πυρήνα του ΕΑΜ Καλλιτεχνών βρίσκονται καλλιτέχνες προερχόμενοι από τον χώρο της Αριστεράς – οι οποίοι προπολεμικά ήταν μέλη της ΟΚΝΕ και πολλοί από αυτούς ενεργοί στον κύκλο των *Πρωτοπόρων* και, εν συνεχεία, *Νέων Πρωτοπόρων*, περιοδικού που κυκλοφορείται τα χρόνια 1931-36⁶. Στις τάξεις του ΕΑΜ Καλλιτεχνών δεν συσπειρώνονται μόνον αριστεροί καλλιτέχνες αλλά και καλλιτέχνες πολιτικά ανένταχτοι ή προερχόμενοι από τον φιλελεύθερο χώρο. «Αν με ρωτήσετε», περιγράφει ο Τάσος, «ποιοι ήταν τα μέλη [...] θα πρέπει μάλλον να σκεφτώ ποιοι δεν ήταν⁷». Ο Μέμος Μακρής επιβεβαιώνει: «Στην αρχή βέβαια ήμασταν λίγοι, αλλά όσο περνούσε ο καιρός και άπλωνε τις ρίζες του το ΕΑΜ, δεν είχε μείνει σχεδόν καλλιτέχνης που να μη θεωρούσε χρέος πατριωτικό, αληθινή τιμή και περηφάνια του όχι μόνο να παίρνει μέρος στις συνεδριάσεις της εθνικοαπελευθερωτικής μας οργάνωσης, αλλά και να κάνει μια συγκεκριμένη πρακτική δουλειά⁸». Ο

⁵ Για το ΕΑΜ Καλλιτεχνών, την ΕΠΟΝ και την τέχνη της Αντίστασης στα χρόνια της Κατοχής βλ. Γιώργος Πετρή, «Οι καλλιτέχνες στην πάλη για τη λευτεριά», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 87-88 (Μάρτιος-Απρίλιος 1962), σ. 386-401· Ανώνυμος, «Μια συνέντευξη με τον Α. Τάσο: Οι εικαστικοί καλλιτέχνες στην Αντίσταση», *τέχνη - πολιτισμός*, τχ. 9 (1981), σ. 26-30· Νίκος Γρηγοράκης, *Χαρακτικά στον Πόλεμο του '40, στην Κατοχή και στην Αντίσταση*, Αθήνα 1987· Ασάντουρ Μπαχαριάν - Πέτρος Ανταίος, *Εικαστικές Μαρτυρίες*: Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998· Κώστας Μπαρούτας, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, Αθήνα, Τέχνης Οίστρος, 2006· Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1944», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστρατής (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Γ2: *Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή - Αντίσταση 1940-1945*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, σ. 262-301· Κατάλογος έκθεσης, *Χαρακτικά από τον Πόλεμο του '40, την Κατοχή και την Αντίσταση από τη Συλλογή Χαρακτικής της Πινακοθήκης Χρήστου και Πόλλυς Κολιαλή*, εισαγωγή: Νίκος Γρηγοράκης, Δήμος Μεσσηνίας, Μουσείο Χαρακτικής Τάκη Κατσουλίδη, Αθήνα 2008· Κατάλογος έκθεσης, *Εικαστικές τέχνες και Αντίσταση. Έκθεση / Εργαστήριο Ιστορίας της Τέχνης περιόδου: Δικτατορία του Μεταξά-Κατοχή-Αντίσταση-Εμφύλιος-Τόποι εξορίας ως το 1967*, Κέντρο Τεχνών-Πάρκο Ελευθερίας, Αθήνα, ΕΕΤΕ, 2014· Κατάλογος έκθεσης, *Χαράγματα Μνήμης 1941-1944 από τη Συλλογή Χρήστου Π. Μοσχανδρέου*, γενική ευθύνη: Έλλη Δρούλια - Τίνα Καφατσάκη, επιμέλεια-οργάνωση-τεκμηρίωση: Άντζελα Καραπάνου, Δήμος Ζωγράφου-Βίλα Ζωγράφου, Αθήνα, Βουλή των Ελλήνων (Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων), 2019· Κατάλογος έκθεσης, *Διαιρεμένες Μνήμες 1940-1950. Ανάμεσα στην Ιστορία & το Βίωμα*, επιμέλεια: Peter Panes - Ευάγγελος Χεκίμογλου - Ντέννης Ζαχαρόπουλος - Θούλη Μισιρλόγλου, Θεσσαλονίκη, MOMus-Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2021 [η έκθεση πραγματοποιήθηκε το 2016 στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Θεσσαλονίκης (οργάνωση: Goethe-Institut, Θεσσαλονίκη, συνδιοργανωτές: Εβραϊκό Μουσείο Θεσσαλονίκης, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Deutsches Historisches Museum-Βερολίνο)].

⁶ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα...», σ. 280.

⁷ Ανώνυμος, «Μια συνέντευξη με τον Α. Τάσο...».

⁸ Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, σ. 312.

Σπύρος Βασιλείου συνοψίζει: «Οί Έλληνες καλλιτέχνες στο σύνολό τους σχεδόν κρατήσανε ψηλά το κεφάλι. Πεινάσανε κι' αυτοί, ταλαιπωρηθήκανε, αρρωστήσανε, στερηθήκανε το ψωμί και τα χρώματα, μα δε λυγίσανε⁹». Οι καλλιτέχνες του ΕΑΜ και οι Νέοι Πρωτοπόροι –που αποτελούν τον καλλιτεχνικό βραχίονα της ΕΠΟΝ έχοντας στις τάξεις νεότερους καλλιτέχνες, κατά κύριο λόγο σπουδαστές της Σχολής Καλών Τεχνών– συμμετέχουν στις μαζικές διαδηλώσεις εναντίον των κατακτητών, οργανώνουν συσσίτια, συνυπογράφουν υπομνήματα προς τις αρχές Κατοχής, προβάλλουν ζωτικά λαϊκά αιτήματα, γνωρίζουν τη βίαιη καταστολή και την τρομοκρατία, αντιστέκονται με κάθε διαθέσιμο μέσο και τρόπο.

Η χαρακτηριστική αναδεικνύεται στην κατεξοχήν εμπυχωτική και αντιστασιακή τέχνη της περιόδου με τους προερχόμενους από το εργαστήριο του Κεφαλληνού καλλιτέχνες να βρίσκονται στην εμπροσθοφυλακή. Προπολεμικά, για το εργαστήριο του Κεφαλληνού, ένα περιβάλλον προοδευτικό και ελεύθερο στον διάλογο και στον προβληματισμό, διάχυτη είναι η φήμη ότι αποτελεί «φωλιά κομμουνιστών»¹⁰. Είναι χαρακτηριστικό, ότι όταν επιβάλλεται η δικτατορία της 4ης Αυγούστου, ο δάσκαλος ζητά από τους μαθητές του να έχουν λόγο στην επιλογή των νέων σπουδαστών, γιατί όπως τονίζει δεν θέλει «χαφιέδες» στο Εργαστήριό του¹¹. Ο Κεφαλληνός υπεραμύνεται, επίσης, του κοινωνικού ρόλου της χαρακτηριστικής για τη δυνατότητα πολλαπλής αναπαραγωγής του έργου τέχνης. Τη συγκεκριμένη λειτουργία ενστερνίζεται και η μαρξιστική ιδεολογία που συνηγορεί υπέρ μιας στρατευμένης-πολιτικής έκφρασης σε ευθεία αντιστοιχία με λαϊκούς αγώνες, εργατικές διεκδικήσεις, δικαιώματα του προλεταριάτου. Η ξυλογραφία, και γενικότερα η χαρακτηριστική, συνιστά για τους αριστερούς την «τέχνη των μαζών», αφού βγάζει το έργο τέχνης από τους αστικούς κύκλους κάνοντάς το προσιτό στα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα¹². Η ανάπτυξη της χαρακτηριστικής τέχνης και το προβάδισμά της έναντι της ζωγραφικής στα χρόνια της Κατοχής δεν είναι τυχαία και μη ερμηνεύσιμη, αν συνυπολογίσουμε την τρομακτική έλλειψη υλικών ζωγραφικής και τη χρήση του πολλαπλού αντιτύπου ως μνήματος. Το καλέμι του χαρακτή ιστορεί «τα πάθη του Λαού», γίνεται στα χέρια του «όπλο κοφτερό»¹³. Οι ανάγκες για αντιστασιακό υλικό διαρκώς αυξάνονται: «Ολόκληρα ξύλινα κεφαλαία αλφάβητα έπρεπε να σκαλιστούνε για να τυπώνουνται σε χειροκίνητες πρέσες τα συνθήματα της αντίστασης»¹⁴.

⁹ Σπύρος Βασιλείου, «Οι καλλιτέχνες στην κατοχή», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 1 (5 Μαΐου 1955), σ. 16.

¹⁰ Γιάννης Μπόλης, *Βάσω Κατράκη*, σ. 19.

¹¹ Γιάννης Μπόλης, *Βάσω Κατράκη*, σ. 19. Για τη διδασκαλία του Κεφαλληνού, βλ. Εμμανουήλ Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός...*, σ. 273-302.

¹² Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Εικαστικές Τέχνες», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ – Προκόπης Παπαστρατής (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Β2: *Ο Μεσοπόλεμος 1922 – 1940*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2003, σ. 433-434.

¹³ Σπύρος Βασιλείου, «Οι καλλιτέχνες στην κατοχή».

¹⁴ Σπύρος Βασιλείου, «Οι καλλιτέχνες στην κατοχή».



Από τα πρώτα παράνομα καλλιτεχνικά συνεργεία του ΕΑΜ είναι εκείνο που συγκροτείται με την καθοδήγηση μιας ηρωικής μορφής της Αντίστασης, της Ηλέκτρας Αποστόλου, η οποία λίγο πριν το τέλος της Κατοχής συλλαμβάνεται από του Γερμανούς, βασανίζεται απάνθρωπα και εκτελείται. Στο συνεργείο μετέχουν οι Α. Τάσος, Δημήτρης Σακελλαρίδης, Μέμος Μακρής, Κώστας Πλακωτάρης, Φώτης Ζαχαρίου, Βάσω Κατράκη και Λουκία Μαγγιώρου, οι οποίοι ξεκινούν μια δουλειά εντυπωσιακή σε όγκο. Ένα δεύτερο παράνομο συνεργείο με σημαντική δράση, στεγάζεται σε δωμάτιο στο κέντρο της Αθήνας, στον αριθμό 4 της οδού Καπλανών. Το δωμάτιο ανήκει στον Γιάννη Στεφανίδη, σπουδαστή της Σχολής Καλών Τεχνών, ο οποίος είναι αναγκασμένος να ζει έγκλειστος, τραυματισμένος σοβαρά από τις κατοχικές δυνάμεις σε φοιτητική διαδήλωση. Σ' αυτόν τον χώρο συγκεντρώνονται πολλοί σπουδαστές της Σχολής και χαράζουν τις εικόνες για τις αφίσες και τις προκηρύξεις, τις βινιέτες για τα πρωτοσέλιδα των τυπωμένων στον πολύγραφο νεολαϊστικών εφημερίδων και περιοδικών τους, τα χαρτάκια –τα πασίγνωστα τρικ– με τα λιγόλογα συνθήματα και παραστάσεις, αλλά δημιουργούν και μεγάλα πανό που πολλές φορές κρεμούν ακόμη και επάνω στα σύρματα που ενώνουν τα ηλεκτροφόρα καλώδια των τραμ. Καθώς τα τσιγκογραφεία είναι απροσπέλαστα, δουλεύουν σε λινόλεουμ και σε ξύλο, επινοούν πρωτότυπες μεθόδους, συχνά χρωματίζουν τις ασπρόμαυρες εικόνες, χρησιμοποιούν υλικά όπως το λάστιχο και το ύφασμα ή, σε κάποιες περιπτώσεις, συνδυάζουν νόμιμη και παράνομη τεχνική δουλειά, με κάποια τμήματα του υλικού να τυπώνονται στα τυπογραφεία που λειτουργούν¹⁵. Ο κίνδυνος είναι πάντα παρών: «Δεν είτανε δύσκολο κάθε φορά που έπεφτε στα χέρια του κατακτητή μια πλάκα ξύλο χαραγμένο –και τη λαχτάρα αυτή τη δοκιμάσανε κάμποσες φορές οι τεχνίτες μας– να θεωρηθούμε δράστες και να κινυνέψουμε οι 30-40 γνωστοί Έλληνες χαρακτές¹⁶».

Η πιο μεγάλη επίδοση των παράνομων συνεργείων είναι οι αφίσες τοίχου¹⁷, στις περισσότερες των οποίων εμφανής είναι η καλλιτεχνική αξία τους παρά το γρήγορο της παραγωγής του. Καθώς οι ανάγκες του Αγώνα γίνονται πιο επιτακτικές, στο συνεργείο της οδού Καπλανών ένας σπουδαστής, επιτήδειος στις μηχανικές κατασκευές, στήνει ένα πρόχειρο, αυτοσχέδιο κυλινδρικό πιεστήριο που δίνει τη δυνατότητα γρήγορης παραγωγής, αφού μπορεί να τυπώσει σε χαρτί του μέτρου έως και δύο χιλιάδες αφίσες την ημέρα διαστάσεων 25 × 35 εκ. η κάθε μία¹⁸. Τα λινόλεουμ που χρησιμοποιούνται σ' αυτό το πιεστήριο στέλνονται για εκτύπωση σε άλλα συνεργεία της πρωτεύουσας και σε οργανώσεις της επαρχίας. Όσο προχωράει η Αντίσταση, η εργασία εξειδικεύεται: άλλα συνεργεία σχεδιάζουν και χαράζουν, άλλα τυπώνουν, άλλα διακινούν το υλικό. Ο Δημήτρης Φερεντίνος περιγράφει την παράδοση ενός ρολού λινόλεουμ όπου έχει χαράξει έναν εξαγριωμένο Γερμανό με το μαχαίρι του να στάζει αίμα στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης

¹⁵ Γιώργος Πετρήs, «Οι καλλιτέχνες στην πάλη...»

¹⁶ Σπύρος Βασιλείου, «Οι καλλιτέχνες στην κατοχή».

¹⁷ Γιώργος Πετρήs, «Οι καλλιτέχνες στην πάλη...»

¹⁸ Γιώργος Πετρήs, «Οι καλλιτέχνες στην πάλη...»· Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, σ. 316-317.



Εικ. 2 Βάσω Κατράκη, *Η πείνα*, 1943, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο από το λεύκωμα «Από τους Αγώνες του Ελληνικού Λαού», έκδοση του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ (© Μαριάννα Κατράκη, ευγενική παραχώρηση)

στο γερμανικό Φρουραρχείο φορτωμένοι απ' την κορυφή ως τα νύχια με αντιστασιακό υλικό και μόνο από θαύμα δεν ερευνήθηκε και υπάρχει. Η Βάσω Κατράκη και η Λουκία Μαγγιώρου πέσαν σε μπλόκο Γερμανών και ταγματασφαλιτών. Ύστερα κάποιο πρωί βλέπαμε, ταυτόχρονα με τους άλλους Αθηναίους, το έργο μας κολλημένο παντού, στους τοίχους, τις μάντρες²⁰.

«Οι διαβάτες», συνεχίζει ο Στεφανίδης, «περνούν δήθεν αδιάφοροι. Χαμόγελα πλανιούνται από στόμα σε στόμα, τα μάτια επικοινωνούν, οι γροθιές σφίγγονται²¹». Ο ρόλος των αφισών είναι πολλαπλός και καίριας σημασίας. Εμπυκλώνουν, εκλαϊκεύουν τα αντιστασιακά συνθήματα, ενημερώνουν για τις νίκες των ανταρτών και των συμμαχικών δυνάμεων, καταγγέλλουν τη βία, την τρομοκρατία και τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης, κηρύττουν την αλληλεγγύη στους φυλακισμένους αγωνιστές, τονίζουν τη σημασία της λαϊκής ενότητας, λειτουργούν ως «οπτικό χωνί» που δίνει θάρρος, καλεί σε πάλη, μιλά για ανάσταση.

¹⁹ Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, σ. 314-316.

²⁰ Ανώνυμος, «Μια συνέντευξη με τον Α. Τάσσο...».

²¹ Γιάννης Στεφανίδης, *Πέτρα κυλισάμενη*, Αθήνα, Σίγμα, 1998, σ. 221.

και την εκτέλεση Ελλήνων πατριωτών στο βάθος· και «κάτω από αυτή τη βιαστική και κάπως πρωτόγονη εργασία μία φράση “Θάνατος στο Φασισμό!”¹⁹». Ο Φερεντίνος παραδίδει το ρολό στους Κώστα Κουλεντιανό και Γιώργη Δήμου, οι οποίοι αναλαμβάνουν την εκτύπωση, ενώ κάποιοι άλλοι τη διακίνηση και την τοικοκόλληση. Η μαρτυρία του Τάσσου είναι αποκαλυπτική:

Εμείς παίρναμε από την Κ.Ε. του ΕΑΜ το θέμα της δουλειάς και τα συνθήματα... Συχνά η δουλειά ήταν ομαδική. Πολλά από τα ξύλα χαραχτήκαν στο σπίτι του Σπύρου Βασιλείου, κάτω από την Ακρόπολη. Όταν τελειώναμε, παραδίδαμε τα χαραγμένα ξύλα στο καθορισμένο ραντεβού κι ύστερα χάναμε τα ίχνη τους. Ήταν μια δουλειά αρκετά παράτολμη και επικίνδυνη. Τσάντες, με προεξέχουσες τις ιστορικές λαχανίδες της Κατοχής, καμουφλάριζαν τα πιο φλογερά μηνύματα ελευθερίας. Διασχιζαμε την Αθήνα, τις μέρες ανάμεσα σε μπλόκα, τραμ, γκαζοζέν και τις νύχτες με την απόλυτη αντιαεροπορική συσκότιση, ανάμεσα σε χαφιέδες, τάγματα ασφαλείας και τους Γερμανούς. Ο Μέμος Μακρής οδηγήθηκε



Κατά τη διάρκεια της Κατοχής σχεδιάζονται και τυπώνονται παράνομα λευκώματα με χαρακτηριστικά. Το 1943 κυκλοφορείται από τον ΕΛΑΣ / ΕΑΜ το λεύκωμα *Από τους Αγώνες του Ελληνικού Λαού*. «Μερικά σχεδιάσματα και εικόνες από το ματωβαμένο δρόμο της Ελευθερίας [...]. Μερικά επεισόδια από την ηρωική πάλη του ελληνικού λαού για μια ελεύτερη και αξιοπρεπή ζωή». Αυτά επισημαίνονται στον πρόλογο της έκδοσης. Μέσα από το

«ματοβρεμένο [...] μνημόσυνο» των εικόνων υψώνεται «αυστηρό το κήρυγμα της Ιστορίας: “Οι ελευτερίες των λαών δεν κερδίζονται χωρίς αδιάκοπους αγώνες και ποταμούς αιμάτων. Και οι αγώνες αυτοί δεν τελειώσανε ακόμα. Μα σαν άσβυστες ηθικές και πνευματικές εστίες θα λάμπουν στο μέλλον οι πράξεις αυτές της θυσίας και θα εμπνέουν στο λαό ακαταδάμαστο θάρρος, ώσπου να κατακτήση και να εξασφαλίση πλήρη τις ελευθερίες του ενάντια σε κάθε οχτρό”²²».

Το λεύκωμα, το οποίο προετοιμάζεται στο εργαστήριο του Μέμου Μακρή και ένα μέρος της εργασίας γίνεται από το συνεργείο του Γιάννη Στεφανίδη, περιλαμβάνει οκτώ λυτά δίφυλλα με ασπρόμαυρες ξυλογραφίες των Α. Τάσσου, Λουκίας Μαγγιώρου, Βάσως Κατράκη και Γιώργου Βελισσαρίδη, η κάθε μία εκ των οποίων συνοδεύεται από το απόσπασμα ποιήματος ή πεζού κειμένου: Ρήγας Βελεστινλής, Διονύσιος Σολωμός, Κωστής Παλαμάς, δημοτικά και αντάρτικα τραγούδια, επιστολή μελλοθάνατου. Όπως στα περισσότερα χαρακτηριστικά της Αντίστασης, η εικόνα συνδέεται άμεσα με τον λόγο. Ο Βελισσαρίδης έχει επιλέξει τα κείμενα και έχει φιλοτεχνήσει τον τίτλο, τα πρωτογράμματα και τα κοσμήματα της έκδοσης, τυπωμένα με κόκκινο χρώμα.

Ο Ρήγας που ψάλλει τον Θούριο και η έξοδος των πολιορκημένων στο Μεσολόγγι συναντούν τους μαχητές της Αλβανίας, τις ζωσμένες στα όπλα γυναίκες της μάχης της Κρήτης, τον αντάρτη στα βουνά της Ρούμελης, την τραγική μάνα με τα εξαντλημένα από την πείνα παιδιά της (**εικ. 2**), τον λαό που ξεχύνεται διαδηλώνοντας στους δρόμους της Αθήνας, αλλά και τους μελλοθάνατους μπροστά στο εκτελεστικό απόσπασμα. Το λεύκωμα τυπώνεται στον απόηχο των μεγάλων απεργιών που οργανώνονται στις 24 Φεβρουαρίου και στις 5 Μαρτίου εκείνης της χρονιάς, των μαζικών διαδηλώσεων, κινητοποιημένων από το ΕΑΜ, για τη ματαίωση της επαπειλούμενης επιστράτευσης Ελλήνων ώστε να σταλούν εργάτες στη Γερμανία.

Αυτή η ενότητα των αγώνων του ελληνισμού που επιχειρείται και τονίζεται emphaticά, αποτελεί σημείο αναφοράς και πολιτική θέση του ΕΑΜ. Οι Ακρίτες του βυζαντινού κόσμου, οι κλέφτες, και οι αρματωλοί της Τουρκοκρατίας, οι αγωνιστές του '21, οι αντιστασιακοί των πόλεων στα χρόνια της Κατοχής και οι αντάρτες στα ελληνικά βουνά, ταυτίζονται απόλυτα, συνιστούν εκφάνσεις του ίδιου του λαού. Ο αγώνας του ΕΑΜ, μέσα από ένα ιδεολογικό σχήμα που προτάσσει την ιστορική συνέχεια, νομιμοποιείται απόλυτα όχι μόνο στα λαϊκά στρώματα αλλά και στους αστούς – ήδη στο πρώτο διάγγελμά του

²² Για το λεύκωμα βλ. Ασσαντούρ Μπαχαριάν - Πέτρος Ανταίος, *Εικαστικές Μαρτυρίες*, σ. 162-163. Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, σ. 292-296.

στις 10 Οκτωβρίου 1944, το ΕΑΜ καλεί σε άμεση κινητοποίηση όλους τους Έλληνες «πατριώτες και πατριώτισσες», «ολόκληρο το Λαό», ανάμεσά του και την αστική τάξη ώστε να συνδράμει οικονομικά και να συμμετέχει στον Εθνικό Απελευθερωτικό Αγώνα. Στο διάγγελμά του η οργανωτική δομή που προτείνεται για τις επιτροπές του ΕΑΜ σε «μυστικές τριάδες ή πεντάδες βάσης, γύρω από τις οποίες θα συγκεντρωθεί όλος ο Λαός» παραπέμπει σε μια μυστική εταιρεία, όπως η Φιλική, ενώ οι Έλληνες, σε όποια κοινωνική ή επαγγελματική ομάδα κι αν ανήκουν, πρέπει να έχουν ως οδηγό και παράδειγμα τους ήρωες του '21, να γίνουν οι «μαχητικοί αγωνιστές του αγώνα της Φυλής, για το ξεσκλάβωμά της²³».

Η Επανάσταση του '21 είναι μόνιμη επωδός: στους «καπεταναίους» του Δημοκρατικού Στρατού –πολλά από τα ψευδώνυμά τους είναι εμπνευσμένα από αγωνιστές της Επανάστασης–, στους στίχους των αντάρτικων τραγουδιών: «Ο Γοργοπόταμος στην Αλαμάνα στέλνει περήφανο χαιρετισμό», «Στου αιώνα μας το νέο αρματολίκι...». Ήδη, από το φθινόπωρο του 1940, ο Παλαμάς συνδέει τον Πόλεμο με το '21 δίνοντας έναν από τους κοινούς τόπους στα χρόνια που ακολουθούν: «Αυτό το λόγο θα σας πω, δεν έχω άλλο κανένα, μεθύστε με τ' αθάνατο κρασί του Εικοσιένα²⁴». Στις 25 Μαρτίου του 1942, σε μια από τις πρώτες παράνομες εφημερίδες που κυκλοφορούν, την *Ελευθερία*, δημοσιεύεται το επίγραμμα του Άγγελου Σικελιανού *Ανάσταση*, όπου ο ποιητής μιλάει για ένα νέο Εικοσιένα²⁵! Μέσα στην Κατοχή εκδίδεται λογοκριμένο το βιβλίο του Γιώργη Λαμπρινού *Μορφές του Εικοσιένα* με στόχο να δώσει μια «συνθετική εργασία, καθολική και ολοκληρωμένη, ένα είδος Εισαγωγής, για το Εικοσιένα» που θα «φώτιζε τον αγνό λαϊκισμό» και τη «δημοκρατική» του παράδοση, «αντίθετα με τις καθιερωμένες ερμηνείες της επίσημης καθηγητικής ιστορικής επιστήμης²⁶». Ο Λαμπρινός, στη νέα, «χωρίς λογοκρισία» έκδοση του βιβλίου αμέσως μετά την Απελευθέρωση εκτιμά, ότι αυτό προσέφερε «κάτι και όχι ασήμαντο, στον εθνικόν αγώνα του λαού μας²⁷», συσχετίζοντας ιστορικά τον

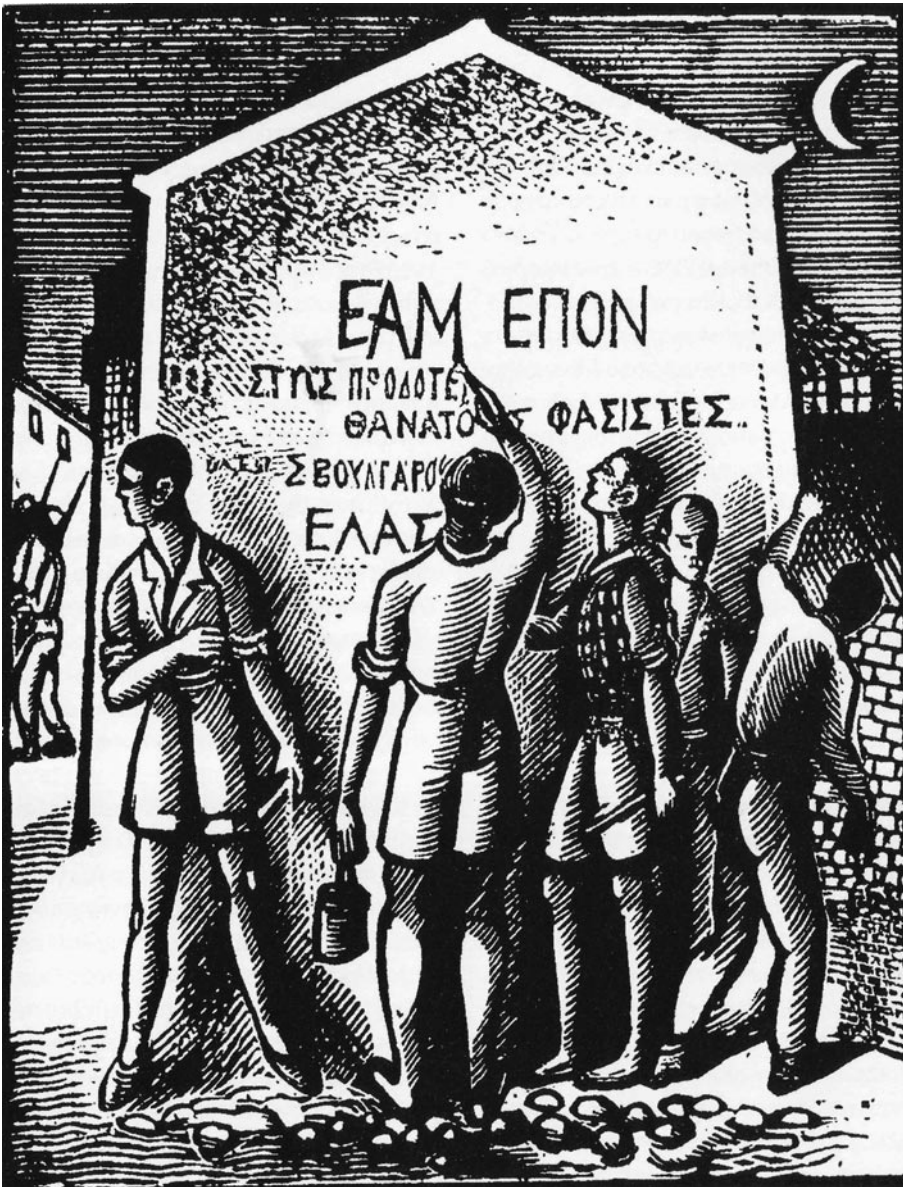
²³ «Διάγγελμα του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου», στο *Κείμενα της Εθνικής Αντίστασης*, τόμος πρώτος, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1981, σ. 20. Επίσης βλ. Μιχάλης Π. Λυμπεράτος, *Η Επανάσταση του 1821 και το ΕΑΜ. Η έμπνευση, οι επιδράσεις, οι αναλογίες*, Αθήνα, Εταιρεία Σύγχρονης Ιστορίας, 2021.

²⁴ Αγγέλα Καστρινάκη, «Η λογοτεχνία στην Κατοχή», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ - Προκόπης Παπαστρατής (επιστημονική επιμέλεια), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Γ'2, Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή - Αντίσταση 1940-1945, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, σ. 300-333.

²⁵ Αγγέλα Καστρινάκη, «Η λογοτεχνία στην Κατοχή», σ. 322.

²⁶ Γιώργης Λαμπρινός, *Μορφές του Εικοσιένα. Ιστορικές Μονογραφίες. Ξυλογραφίες Α. Τάσσου*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2002, σ. 12.

²⁷ Το βιβλίο γράφεται το 1939-40, τυπώνεται και κυκλοφορεί λογοκριμένο το 1942 από την Εκδοτική Εταιρεία Αετός και το 1943 από τις Εκδόσεις Μαρή & Κοροντζή. Η δεύτερη αυτή έκδοση έχει την αφιέρωση «Χαρισμένο στο Νίκο μας» εννοώντας τον Νίκο Ζαχαριάδη – η κάλυψη για την αφιέρωση είναι ότι ο Λαμπρινός έχει έναν αδελφό με το όνομα Νίκος. Βλ. Φώτος Λαμπρινός, «Γιώργης Λαμπρινός (1909-1949)», στο Γιώργης Λαμπρινός, *Μορφές του Εικοσιένα...*, σ. 267-270-του ίδιου, *Παλαμηδίου 10. Ντοκουμανταίρ*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2019, σ. 156-174.



Εικ. 3 Τάσος (Αλεβίζος), Από το λεύκωμα «Τα Νιάτα στον Αγώνα», έκδοση του ΕΑΜ-ΕΠΟΝ, 1943, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο (© Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α.Τάσος, ευγενική παραχώρηση)

λαϊκό χαρακτήρα της Επανάστασης του '21 και το αντιστασιακό κίνημα, το οποίο από την εκδήλωσή του όφειλε να προσλάβει κοινωνική και πολιτική διάσταση. Ο νέος απελευθερωτικός αγώνας πρέπει να αντλήσει θετικά συμπεράσματα από τον αντίστοιχο του '21 για να μην επαναληφθούν τα λάθη των λαϊκών ηγετών της Επανάστασης. Ο συγγραφέας απευθύνεται στον Τάσσο, συναγωνιστή του στο ΕΑΜ, για να αναλάβει την εικονογράφηση της έκδοσης.

Ιδιαίτερα η μορφή, οι ιδέες, η θυσία και το μαρτυρικό τέλος του Ρήγα εμπνέουν τους αγωνιστές και τους καλλιτέχνες της Εθνικής Αντίστασης. Στις 25 Μαρτίου 1942 οι φοιτητές της Αθήνας διαδηλώνουν και στεφανώνουν τον ανδριάντα του Ρήγα στα Προπύλαια του Πανεπιστημίου. Δεκάδες αγωνιστών στην πόλη και στο βουνό παίρνουν το ψευδώνυμο «Ρήγας». Παράνομα έντυπα ή εφημερίδες στην περιφέρεια (όπως η *Φωνή του Φεραίου* –αντιστασιακή εφημερίδα της νεολαίας της Ρούμελης– ή ο *Ρήγας* – αντιστασιακή εφημερίδα του ΕΑΜ Θεσσαλίας) χρησιμοποιούν το όνομα του Ρήγα. Ένα από τα πρώτα αντιστασιακά τραγούδια είναι ο *Θούριος*. Οι στίχοι «Καλύτερα μιας ώρας ελεύθερη ζωή / παρά σαράντα χρόνια σκλαβιά και φυλακή» γίνονται το προοίμιο σε παράνομα έντυπα και χαρακτηριστικά της εποχής.

Το δεύτερο λεύκωμα αυτής της περιόδου είναι έργο του συνεργείου της οδού Καπλανών 4 και περιέχει, σύμφωνα με μαρτυρίες, οκτώ ξυλογραφίες σε σχέδια της Μαρίας Ράμφου²⁸. Το τρίτο λεύκωμα είναι η έκδοση της ΕΠΟΝ *Τα νιάτα στον αγώνα* (1943): «Η Ελλάδα ένα μέτωπο. Αγωνιστής και φρουρός ο λαός. Οι νέοι μπροστά. Ένας ο εχθρός: ο φασισμός». Οι ξυλογραφίες των Α. Τάσσου, Βάσως Κατράκη, Λουκίας Μαγγιώρου και Γιώργου Βελισσαρίδη εικονοποιούν την προσφορά των νέων, την ελπίδα της νίκης που έρχεται με τους αγώνες και τις θυσίες τους: παιδιά γράφουν συνθήματα στους τοίχους (*ΕΑΜ-ΕΠΟΝ-ΕΛΑΣ-θάνατος στους προδότες, στους φασίστες και στους Βούλγαρους*) (εικ. 3), κρατούν λάβαρο με το σύνθημα *Ζήτω η Λευτεριά* ή σημαία της ΕΠΟΝ, ποδοπατούν Γερμανό στρατιώτη· συγκεντρωμένοι φοιτητές δέχονται τη μανιασμένη επίθεση αντρών των Ες-Ες· παιδιά χάνονται από την πείνα, «επουλώνουν» τις πληγές του πολέμου, υψώνουν ηρωικά τα χέρια τους μπροστά στο εκτελεστικό απόσπασμα²⁹. «Τα νιάτα πάνε πάντα μπροστά. Αγνά και αδιάφθορα με το ηρωικό στοιχείο που έχουν μέσα τους, σωστά φωτισμένο, κάνουν θαύματα»: είναι το μήνυμα που συνοδεύει ξυλογραφία του Τάσσου, ο οποίος συνεργάζεται και με το περιοδικό *Νεανική Φωνή* –έκδοση επίσης της ΕΠΟΝ– όπου χαράζει την εικόνα ενός «σποριά», μιας παρέας νέων που διαβάζουν το περιοδικό και κουβεντιάζουν τη «συνωμοσία της λευτεριάς».

Εκτός από τις αφίσες που τοιχοκολλούνται στο κέντρο αλλά κυρίως στις λαϊκές συνοικίες της Αθήνας, και τα λευκώματα, απευθυνόμενα πρωτίστως στο αστικό κοινό³⁰, μια μεγάλη

²⁸ Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, σ. 297.

²⁹ Για το λεύκωμα βλ. Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, σ. 296-297· «Για τη Χιλιόκριβη τη Λευτεριά», στο *Διαιρεμένες Μνήμες 1940-1950*, σ. 162-163.

³⁰ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα...», σ. 282-283.

σειρά αυτόνομων χαρακτηριστικών αποτυπώνουν την εμπειρία της Κατοχής και το πνεύμα της Αντίστασης. Φιλοτεχνημένα κατά τη διάρκεια της ή την αμέσως επόμενη περίοδο, μεταγράφουν τα ατομικά και τα συλλογικά βιώματα σε εικόνες με ένταση, αλήθεια και συγκίνηση, αποκτούν την αξία της ιστορικής μαρτυρίας και του ντοκουμέντου. «Πιστεύω ότι η Εθνική Αντίσταση με έβγαλε χαράκτρια³¹» εξομολογείται η Βάσω Κατράκη. Στα μαύρα μελάνια των τυπωμάτων τους, χαράκτες που δρουν στην Αθήνα, στην περιφέρεια ή στις τάξεις του Δημοκρατικού Στρατού στα



Εικ. 4 Βάσω Κατράκη, *Βασανιστήρια*, 1945, από το λεύκωμα «Το Θυσιαστήριο της Λευτεριάς», έκδοση Ο Ρήγας, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 24,5 × 18,8 εκ. (© Μαριάννα Κατράκη, ευγενική παραχώρηση)

βουνά της Ελεύθερης Ελλάδας, χαράκτες όπως οι Α. Τάσος, Βάσω Κατράκη, Άγγελος Θεοδωρόπουλος, Αντώνης Κανάς, Χρίστος Δαγκλής, Γιώργος Βελισσαρίδης, Γιώργος Μανουσάκης, Ευθύμης Παπαδημητρίου, Γιώργης Δήμου και Βάλιας Σεμερτζίδης (ανάμεσα σε πολλούς άλλους) αποδίδουν εικαστικά το χρονικό της εποχής. Στα χαρακτηριστικά τους οι σύγχρονες τραγικές συνθήκες συμβιώνουν με την προσπάθεια μνημόνευσης και μνημειοποίησης του θάρρους και της αντοχής, της ορμής και της μαχητικότητας του αγωνιζόμενου λαού, της εξύμνησης των επώνυμων και ανώνυμων αντιστασιακών ηρώων. Εικόνες πόνου και απόγνωσης, εικόνες που μεταφέρουν την ατμόσφαιρα του θανάτου και της φρίκης, το πνεύμα της εναντίωσης, την ελπίδα και την αξιοπρέπεια. Μια θεματική που εκτείνεται από την πείνα, τις φυλακίσεις, τα βασανιστήρια (**εικ. 4**), τις λεηλασίες, τις σφαγές και τις εκτελέσεις, τις κηδείες και τις τρομαγμένες μάνες με τα παιδιά τους, τους κρεμασμένους στους δρόμους, έως τα σημαντικά γεγονότα, τις μορφές και τα ηρωικά κατορθώματα των ανταρτών. Ο ρεαλισμός είναι η πιο ιδανική, καίρια και πολιτική επιλογή για την απόδοση των θεμάτων. Με σαφείς επιρροές από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό αλλά και τον εξπρεσιονισμό –συνθέσεις που διακρίνονται για τις παραμορφώσεις, τα σκληρά περιγράμματα και τις έντονες φωτοσκιάσεις τους–, με χρήση αλληγορικών στοιχείων ή με παραπομπές στη λαϊκή και στη θρησκευτική τέχνη, τα χαρακτηριστικά της Αντίστασης κινούνται στο πλαίσιο μιας τέχνης στρατευμένης όπου το μήνυμα διεκδικεί πρωταγωνιστικό ρόλο έναντι των μορφοπλαστικών αναζητήσεων.

Μερικές φορές, χαρακτηριστικές συνθέσεις με καταγγελτικό περιεχόμενο εμφανίζονται δη-

³¹ Γιάννης Μπόλης, *Βάσω Κατράκη*, σ. 36.



Εικ. 5 Τάσσος (Αλεβίζος), *Ο τρελλός*, 1939/1942, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 47 × 67 εκ. (© Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α.Τάσσο, ευγενική παραχώρηση)

μόσια, με όποιες συνέπειες αυτό μπορεί να επιφέρει. Στη δεύτερη περίοδο της Επαγγελματικής Καλλιτεχνικής Έκθεσης, που πραγματοποιείται στις ερειπωμένες αίθουσες του Αρχαιολογικού Μουσείου της Αθήνας, οι Γιάννης Κεφαλληνός, Α. Τάσσος, Αντώνης Κανάς και Αλέξανδρος Κορογιαννάκης παρουσιάζουν συνθέσεις που αναφέρονται στη φρικτή πραγματικότητα, αναδεικνύονται σε αλγεινά σύμβολα. Το σχέδιο του Κεφαλληνού με το κουφάρι ζώου περιτριγυρισμένο από όρνεα και ύαινες σε ένα άξενο τοπίο υπό τη σκιά της Ακρόπολης, ο *Τρελός με το κόκκινο γαρίφαλο* του Α. Τάσσου (**εικ. 5**), τα έργα του Κορογιαννάκη και οι, σαν από επιιάλη βγαλμένες, εικόνες του Κανά προκαλούν τη βίαιη αντίδραση των δυνάμεων Κατοχής, οδηγούν στη σύλληψη των τεσσάρων καλλιτεχνών και στη διαταγή καταστροφής των έργων τους³². Και αν ένα χαρακτηριστικό του Α. Τάσσου με την εικόνα ενός άντρα σκελετωμένου από την

πείνα είναι καταδικασμένο να παραμένει στην αφάνεια, οι ξυλογραφίες του Σπύρου Βασιλείου στη *Νέα Εστία* –η οποία κυκλοφορεί σε καθεστώς αυστηρής λογοκρισίας– μεταφέρουν το κρυμμένο μήνυμά τους σε εκείνους που καταλαβαίνουν. Όπως και στα εικονογραφημένα χειρόγρατά του, ο Βασιλείου επιλέγει την αλληγορία, αξιοποιεί τις αρχές της λαϊκής τέχνης και της αγιογραφίας, ανατρέχει στην ιστορία του ελληνισμού, κυρίως την περίοδο της τουρκοκρατίας, και στη θρησκευτική εικονογραφία την οποία, κάποιες φορές συνδυάζει, με πραγματικά γεγονότα. Εικόνες με θέματα όπως ο νεαρός μπιστικός που αποφασίζει να ανέβει στο βουνό, η πάνδημη κηδεία του Παλαμά, οι *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* ή ο θάνατος του Καραϊσκάκη κάνουν τις αναγωγές στο δραματικό παρόν ανακαλώντας το παρελθόν³³. Στο ίδιο πνεύμα, σε παράνομες εκδόσεις που διακινούνται

³² Για την Επαγγελματική Καλλιτεχνική Έκθεση βλ. Εμμανουήλ Χ. Κάσδαγλης, *Γιάννης Κεφαλληνός...*, σ. 361–392· Γιάννης Μπόλης, *Α. Τάσσος*, σ. 36–37. «Η αντίσταση των καλλιτεχνών: οι επαγγελματικές εκθέσεις στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο», στο *Διαιρεμένες Μνήμες 1940–1950*, σ. 178–189.

³³ Δημήτρης Παυλόπουλος, «Σπύρος Βασιλείου. Ιστορημένα χειρόγραφα και ξυλογραφίες», στο Σπύρος Βασιλείου – Α. Τάσος. Άλλη πάλη για τη λευτεριά, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια: Γιάννης Μπόλης – Δημήτρης Παυλόπουλος, Λάρισα, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας-Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα, 2021, σ. 10–47.



μυστικά από χέρι σε χέρι, καλλιτέχνες, όπως ο Αγήςωρ Αστεριάδης, καταφεύγουν σε δημοτικά τραγούδια που υμνούν την κλεφτουριά – πολλά από τα οποία κυκλοφορούνται και σε χαρακτηριστικά. Οι καλλιτέχνες καλούνται επίσης να σχεδιάσουν τα σύμβολα και τα έντυπα του Αγώνα και της Ελεύθερης Ελλάδας. Ο Γιάννης Στεφανίδης φιλοτεχνεί το έμβλημα της ΕΠΟΝ και τα κουπόνια για την οικονομική της ενίσχυσης. «Το βουνό ζητούσε σφραγίδες, σήματα, ένσημα», αναφέρει ο Σπύρος Βασιλείου³⁴. Τις παραμονές της ίδρυσης της Πολιτικής Επιτροπής Εθνικής Απελευθέρωσης, το ΕΑΜ αναθέτει στον Μέμο Μακρή να σχεδιάσει τα ομόλογα για τις ανάγκες του Αγώνα³⁵. Στην ορεινή περιοχή της Καρδίτσας οργανώνεται τυπογραφείο όπου καλλιτέχνες χαράζουν και τυπώνουν χαρτονομίσματα, γραμματόσημα, χαρτόσημα και κάθε είδους έντυπο υλικό.

Λίγο πριν την Απελευθέρωση, η ξυλογραφία του Τάσσου και της Λουκίας Μαγγιώρου με την ελληνική σημαία γιγαντιαία να κυματίζει στον βράχο της Ακρόπολης και τον ήλιο να ανατέλλει επιβάλλεται με το σύνθημα «ΕΘΝΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ-ΕΑΜ-ΟΛΟΙ ΕΠΙ ΠΟΔΟΣ ΠΟΛΕΜΟΥ», ενώ στο χαρακτηριστικό του Κώστα Γραμματόπουλου ο γεροδεμένος νέος αντάρτης προσωποποίηση του ΕΛΑΣ σπάει τις αλυσίδες της σκλαβιάς. Η ευφρόσυνη ατμόσφαιρα της Απελευθέρωσης της Αθήνας με τη συμμετοχή του λαού να πανηγυρίζει ενωμένος, τις σημαίες και τα πανό με τα συνθήματα (Θάνατος στον φασισμό, Λαοκρατία) στην έγχρωμη ξυλογραφία του Α. Τάσσου ή στην αντίστοιχη ασπρόμαυρη της Βάσως Κατράκη, αντιπαρατίθεται στο μισοτελειωμένο σχέδιο του Α. Τάσσου με τα τάγματα ασφαλείας να δολοφονούν εν ψυχρώ και να διαλύουν την ειρηνική πορεία στις 3 Δεκεμβρίου στην Πλατεία Συντάγματος και στην ξυλογραφία (επίσης του Τάσσου) με τη νεκρική Πομπή του λαού της Αθήνας που κηδεύει τους 26 δολοφονημένους ΕΑΜΙΤΕΣ στις 4 Δεκεμβρίου 1944 (εικ. 6). Και δίπλα τους, το ξεκίνημα μιας εποχής ακόμη πιο τρομακτικής. Η ξυλογραφία της Βάσως Κατράκη *Οδόφραγμα* (εικ. 7) παρουσιάζει τους μαχητές του ΕΛΑΣ και της ΕΠΟΝ να μάχονται στου Μακρυγιάννη, τα νεοκλασικά να καίγονται, τα αγγλικά αεροπλάνα να σαρώνουν τον ουρανό και να θερίζουν τους άμαχους. «Με τον Δεκέμβρη, βάλαμε γερή άγκυρα στην Αντίσταση» σημειώνει η χαράκτρια³⁶. Στις φλόγες των Δεκεμβριανών χάνεται ένα μεγάλο μέρος εικαστικού αντιστασιακού υλικού. Ανάμεσά τους η σειρά ζωγραφικών συνθέσεων του Γιώργου Μανουσάκη και του Κώστα Γραμματόπουλου που απεικονίζουν τις μάχες του ΕΛΑΣ εκκινώντας από τον Γοργοπόταμο και φτάνοντας έως την Απελευθέρωση. Στόχος είναι η μεταφορά τους σε έγχρωμες λιθογραφίες και η διακίνησή τους σε ένα μεγάλο κοινό, όπως οι λιθογραφίες για τους Βαλκανικούς Πολέμους.

Τον Μάρτιο του 1945 από τον εκδοτικό οργανισμό Ο Ρήγας κυκλοφορείται το λεύκωμα *Για τη χιλιόκριβη τη Λευτεριά*. «Η ομάδα των καλλιτεχνών και λογοτεχνών που πάλεψαν κι αυτοί για τη λευτεριά της πατρίδας, δίνουμε σήμερα, 25 του Μάρτη 1945, μερικές σε-

³⁴ Σπύρος Βασιλείου, «Οι καλλιτέχνες στην κατοχή».

³⁵ Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, σ. 314.

³⁶ Γιάννης Μπόλης, *Βάσω Κατράκη*, σ. 36.



Εικ. 6 Τάσσος (Αλεβίζος), *Η πομπή του λαού της Αθήνας που κηδεύει τους 26 δολοφονημένους Εαμίτες στις 4 του Δεκέμβρη του 1944*, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 47 × 67 εκ. (© Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α.Τάσος, ευγενική παραχώρηση)

λίδες απ' αυτήν την επική ιστορία και τον ηρωικό αγώνα του λαού μας»: αυτές οι λιτές, επεξηγηματικές φράσεις συνοδεύουν την έκδοση στο εξώφυλλο της οποίας υπάρχουν στίχοι από τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* του Σολωμού. Το λεύκωμα περιλαμβάνει επτά ξυλογραφίες: τις πέντε έχει χαράξει ο Τάσος και από μία η Λουκία Μαγγιώρου και ο Γιώργος Βελισσαρίδης. Η ξυλογραφία της Μαγγιώρου 1821-1945. *Χαίρε, ω χαίρε Λευτεριά* προτάσσεται (**εικ. 8**). Το θέμα της είναι η συνάντηση δύο ηρώων με την Αθήνα, τον βράχο της Ακρόπολης και τον Παρθενώνα να δεσπόζουν στο βάθος. Ο φουστανελοφόρος αγωνιστής του 1821 σφίγγει το χέρι του οπλισμένου αντάρτη του Δημοκρατικού Στρατού, ενώ με το άλλο του χέρι τον αγκαλιάζει δημιουργώντας την αίσθηση της ισχυρής ένωσης και του αδιατάραχτου ιστορικού δεσμού, ενός νοητού κύκλου που περικλείει δύο μεγάλες και κρίσιμες στιγμές του ελληνισμού, την ενότητα της πάλης για τα ίδια ιδανικά, την πίστη και τη δύναμη της αντίστασης. Οι δύο μορφές μεταφέρουν και συμπυκνώνουν την εικόνα που έχει καταχωρήσει στη συνειδήσή του για αυτούς ο απλός λαός. Οι υπόλοιπες ξυλογραφίες της έκδοσης εικονοποιούν τη σύγχρονη ιστορία: από την Αλβανία, τους πρώτους αντάρτες, τους αγώνες ενάντια στους Βούλγαρους εισβολείς και τον Γοργοπόταμο έως τη δράση του ΕΛΑΝ και τη μάχη μεταξύ 11 Ελασιτών και πολυάριθμου τμήματος Γερμανών στρατιωτών και ταγματασφαλιτών στο σπίτι της οδού Μπι-

ζανίου στην Καλλιθέα. Στίχοι δημοτικών τραγουδιών και ποιημάτων των Νίκου Καρβούνη, Σοφίας Μαυροειδή-Παπαδάκη, Διονύσιου Σολωμού και Κωστή Παλαμά συνοδεύουν τις εικόνες³⁷. Την ίδια μέρα στους δρόμους της Αθήνας τοιχοκολλείται αφίσα με θέμα αντίστοιχο με εκείνο της σύνθεσης της Μαγγιώρου. Ο φουστανελοφόρος και ο αντάρτης είναι τώρα δύο επιβλητικές όρθιες μορφές σε εγρήγορση, ορμητικές και πανέτοιμες για νέες μάχες και προκλήσεις. Στην αφίσα διαβάζουμε: 25 ΜΑΡΤΙΟΥ / 1821-1827 / ΦΙΛΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ / ΕΑΜ, ενώ στίχοι δημοτικών τραγουδιών και του Ύμνου του ΕΛΑΣ δίνουν την αγωνιστική πνοή: «Με χίλια ονόματα μια χάρη, ακρίτας είτ' αρματωλός, αντάρτης, κλέφτης, παλληκάρι, πάντα είν' ο ίδιος ο λαός». Στίχοι που συνοδεύουν, έναν χρόνο μετά, μια ακόμη αφίσα του ΕΑΜ με παρόμοιο θέμα: 1821-25 ΜΑΡΤΙΟΥ-1946, Για λευτεριά και ανεξαρτησία. Δίπλα-δίπλα στα χαρακώματα μάχονται ενωμένοι ο αντάρτης, ο στρατιώτης του Αλβανικού μετώπου, οι αγωνιστές του '21.



Εικ. 7 Βάσω Κατράκη, *Οδόφραγμα* – Δεκέμβρης 1944, 1944, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 39,7 × 29,7 εκ., ιδιωτική συλλογή (© Μαριάννα Κατράκη, ευγενική παραχώρηση)

Την Πρωτομαγιά του 1945, με τη συμπλήρωση ενός χρόνου από τον τουφεκισμό 200 Ελλήνων από τους Γερμανούς στην Καισαριανή και πάλι από τον εκδοτικό οργανισμό Ο Ρήγας κυκλοφορείται το λεύκωμα *Το θυσιαστήριο της λευτεριάς*, αφιερωμένο στους «αγωνιστές που πέσαν τον καιρό της σκλαβιάς» με ξυλογραφίες των Α. Τάσσου, Βάσως Κατράκη, Γιώργου Μανουσάκη, Αλέξανδρου Κορογιαννάκη, Γιώργου Βελισσαρίδη και Λουκίας Μαγγιώρου. Η σύλληψη και το μαρτύριο του Αθανασίου Διάκου, η πρώτη εικόνα του λευκώματος, χαραγμένη από τη Μαγγιώρου και συνοδευμένη από το πασίγνωστο δημοτικό τραγούδι, είναι ο αναπόφευκτος ιστορικός πρόλογος πριν την παράθεση του μαρτυρολόγιου των χρόνων της Κατοχής. Η θυσία του Διάκου εξισώνεται με τις θυσίες των σύγχρονων αγωνιστών, των αθώνων θυμάτων που το αίμα τους γίνεται υπόμνηση χρέους. Εικόνες σκληρές, δυνατές και αιχμηρές, δραματικές και αποκαλυπτικές που περιγράφουν τα βασανιστήρια και τους κρεμασμένους στους δρόμους της Αθήνας, τους

³⁷ Για το λεύκωμα βλ. Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, σ. 297-302· *Χαράγματα μνήμης 1941-1944*, σ. 114-127· «Για τη Χιλιόκριβη τη Λευτεριά», στο *Διαιρεμένες Μνήμες 1940-1950*, σ. 159-161.



Εικ. 8 Μαγγιώρου, *Χαίρε ω Χαίρε Λευτεριά*, 1945, από το λεύκωμα «Για τη χιλιόκριβη τη Λευτεριά», έκδοση Ο Ρήγας, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 24,5 × 19 εκ. (© Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α.Τάσσο, ευγενική παραχώρηση)

«εθνομάρτυρες» ανάπηρους, τους τόπους των εκτελέσεων και των μαζικών σφαγών: Καισαριανή, Κοκκινιά, Κρήτη, Δοξάτο, Δίστομο, Καλάβρυτα. Τα κείμενα που πλαισιώνουν τις εικόνες ενέχουν τώρα την αξία της ιστορικής μαρτυρίας, της αντικειμενικής καταγραφής των γεγονότων, έρχονται να αναδείξουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο, τη συμβολή της Αριστεράς στην απελευθέρωση, να απαιτήσουν απόδοση δικαιοσύνης και καταδίκη όσων συνεργάστηκαν με τους κατακτητές –δωσίλογους, «τσολιάδες, χωροφύλακες, χαφιέδες»–, να καλέσουν σε συστράτευση, ενότητα και λαϊκή κινητοποίηση ενάντια στη ζοφερή πραγματικότητα που διαμορφώνεται μετά τα Δεκεμβριανά³⁸.

Οι προσπάθειες των καλλιτεχνών για συσπείρωση στα δύσκολα χρόνια της Κατοχής κορυφώνονται με την ίδρυση του Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου το οποίο συστήνεται με τον νόμο 1863 στις 25 Σεπτεμβρίου 1944. Παράλληλα, τα βιώματα πολλών καλλιτεχνών που πήραν μέρος στην Αντίσταση αναδύονται στην εξέλιξη της δουλειά τους. Η

Βάσω Κατράκη συνοψίζει μοναδικά όχι μόνο το όνειρο αλλά και τη διάψευσή του στα πέτρινα χρόνια του Εμφυλίου και της μετεμφυλιακής περιόδου:

Στην πάλη αυτή για την κοινωνική δικαιοσύνη και την ελευθερία, η γενιά μου δεν έδωσε μόνο τον καλύτερο εαυτό της, αλλά ό,τι είχε και δεν είχε. Κι όχι μονάχα τη ζωή της κι όχι μονάχα το αίμα της – αλλά και το όνειρο και την ύπαρξή της. Η “επανάστασή” της όμως εκείνη σκεπάστηκε ξαφνικά από νεκρούς και ερείπια. Και μαζί από την απογοήτευση ότι οδηγηθήκαμε λάθος... Και στο τέλος μας είπαν και προδότες και μας ρίξαν στη χάψη³⁹.

Η τραγική εικόνα της μαυροφορεμένης μάνας της ανάμεσα στους σταυρούς των τάφων, σαν εικόνα της Παναγίας, εικονογραφεί μοναδικά το δίστιχο *Θε μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντιρωμένοι* – συντριβή, κραυγή και μοιρολόγι συνάμα.

³⁸ Για το λεύκωμα βλ. Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, σ. 302-307· *Χαράγματα μνήμης 1941-1944*, σ. 128-139.

³⁹ Γιάννης Μπόλης, *Βάσω Κατράκη*, σ. 42-43.



Κοινωνία, πολιτική και τέχνη: Η δεκαετία του 1940 στο έργο του Α. Τάσσου

Ηρώ Μανδηλαρά - Σπύρος Ποταμιάς

Οι αισθητικές κατηγορίες και τα είδη του ρεαλισμού

Ο Georg Lukács δεν αντιμετωπίζει τον ρεαλισμό ως ένα ακόμη καλλιτεχνικό ρεύμα ή τάση, αλλά ως μια αισθητικο-φιλοσοφική μέθοδο προσέγγισης και κατανόησης της ουσίας της κοινωνικής πραγματικότητας. Υπό αυτό το πρίσμα, αναδεικνύει το ιδιαίτερο και το τυπικό ως τις πιο κρίσιμες κατηγορίες της αισθητικής του ρεαλισμού, ενώ, ταυτόχρονα, αντιμετωπίζει την κατηγορία της ολότητας ως εκείνη την κατηγορία που συνδιαλέγεται άμεσα μαζί τους, συνιστώντας, επί της ουσίας, τον θεμέλιο λίθο τους.

Σύμφωνα με τον Georg Lukács, ένα έργο τέχνης είναι ρεαλιστικό όταν κατορθώνει να δημιουργήσει μια αληθινή καλλιτεχνική «αντικείμενα» της κοινωνικής πραγματικότητας μιας δοσμένης εποχής ή, αλλιώς, όταν δημιουργεί μια καλλιτεχνική «αντικείμενα» της ουσίας της πραγματικότητας, της πραγματικότητας ως μιας συγκεκριμένης ολότητας, ως μιας συγκεκριμένης διαλεκτικής ενότητας υποκειμένου-αντικειμένου. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της διαλεκτικής συνύφανσης της καθολικής ενότητας υποκειμένου-αντικειμένου με την ατομική, ενική ενότητα υποκειμένου-αντικειμένου. Με άλλα λόγια, η απόδοση της πραγματικότητας ως ενός συγκεκριμένου όλου επιτυγχάνεται μέσω της δυναμικο-διαλεκτικής συνύφανσης της σύνολης, σε μια δοσμένη εποχή, κοινωνικής πραγματικότητας ως προϊόντος της ανθρωπότητας, ως ενός, δημιουργημένου από τους ίδιους τους ανθρώπους και τις κοινωνικές τους σχέσεις, συμπλέγματος αλληλοπροϋποτιθέμενων και, ταυτόχρονα, αλληλοαποκλειόμενων επιμέρους υποσυνόλων (οικονομία, πολιτική, ιδεολογία, δίκαιο, ηθική κ.ο.κ.), με την καθημερινή –προσωπική και κοινωνική– ζωή των ξεχωριστών ανθρώπων αυτής της εποχής, δηλαδή με τις πράξεις

αυτών των ξεχωριστών ανθρώπων, τις συνήθειες τους, τις πρωτοβουλίες τους, τις κοινωνικές τους σχέσεις, τις, αναδυόμενες εκ της αλληλεπίδρασής τους με το καθημερινό τους περιβάλλον, πεποιθήσεις, αποφάσεις, σκέψεις και συναισθήματά τους.

Αυτή η συνύφανση της καθολικής και της ατομικής διάστασης της ενότητας υποκειμένου-αντικειμένου συντελείται στο ιδιαίτερο. Οπότε, η αισθητική κατηγορία του ιδιαίτερου συνιστά ένα «μεσάζον κέντρο¹», ένα «διαμεσολαβούν μέσο (vermittelnde Mitte)²», μια ενδιάμεση περιοχή που συνδυάζει, χωρίς ουδέποτε να ταυτιστεί μαζί τους, το καθολικό με το ατομικό με έναν διαλεκτικό τρόπο· διαμορφώνοντας, δηλαδή, τη μεταξύ τους συνύπαρξη ως μια σχέση ελεύθερης αντίστιξης και όχι ως μια σχέση αντιστοίχισης σημείου προς σημείο, καθώς το καθολικό ποτέ δεν καθορίζει άμεσα, μονοσήμαντα ή μονοδιάστατα το ατομικό, αλλά, αντιθέτως, το καθορίζει με έναν πολλαπλώς διαμεσολαβημένο, διαιδαλώδη και αντιφατικό τρόπο.

Από την πλευρά του, το τυπικό είναι αυτό που αποδίδει ανθρώπινη υπόσταση στη, συγκροτημένη δια της κατηγορίας του ιδιαίτερου, διαλεκτική ενότητα καθολικού-ατομικού, είναι αυτό που αποδίδει στη διαλεκτική ενότητα καθολικού-ατομικού ανθρωπόμορφο και ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα, τοποθετώντας την στο έδαφος της ατομικής ζωής, των μοναδικών εμπειριών, των αποφάσεων, των πράξεων, των κοινωνικών σχέσεων, των ιδεών, των εσωτερικών παρορμήσεων και καταναγκασμών, των επιθυμιών και των συναισθημάτων των εμφανιζόμενων, στο εκάστοτε καλλιτεχνικό έργο, προσώπων. Με άλλα λόγια, το τυπικό εγκαθιστά τη διαλεκτική ενότητα καθολικού-ατομικού (ιδιαίτερο) στο πεδίο της καθημερινής ατομικής ζωής μιας ξεχωριστής, καλλιτεχνικά δημιουργημένης, φιγούρας (τυπικός χαρακτήρας), προκειμένου να αποδώσει ανθρωπόμορφα τη σχέση καθολικού-ατομικού, προκειμένου, δηλαδή, να την αποδώσει μέσα από οικεία, συνηθισμένα πρόσωπα, γεγονότα, πράξεις και καταστάσεις. Αυτό σημαίνει ότι το τυπικό συνιστά μια εξατομίκευση της κατηγορίας του ιδιαίτερου, μια καλλιτεχνική απόδοση του ιδιαίτερου με τη μορφή «ανθρώπινης πράξης ή αισθήματος, σκοπού ή πάθους, ως κάτι που ανήκει στο πνεύμα, στον ψυχισμό, στη βούληση συγκεκριμένων ατόμων³». Ως εκ τούτου, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το τυπικό αποτελεί τη διαλεκτική ενότητα καθολικού-ατομικού, όπως αυτή παράγεται μέσω της κατηγορίας του ιδιαίτερου, στο πλαίσιο του ατομικού.

Στη βάση, λοιπόν, των κατηγοριών του ιδιαίτερου και του τυπικού, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τέσσερις τύπους ρεαλισμού: α) τον κλασικό ή κριτικό ρεαλισμό, β) τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό ως καλλιτεχνική μέθοδο, γ) τον θεσμοθετημένο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό ως επίσημο κρατικό ή κομματικό δόγμα και δ) τον νατουραλισμό. Στην πρώτη περίπτωση, η σύλληψη του ιδιαίτερου επιτυγχάνεται με έναν

¹ Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, B.II, Aufbau Verlag, Βερολίνο 1981, σ. 240.

² Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, σ. 240.

³ G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen ueber die Aesthetik*, redigiert von H. G. Hotho 1839, Reclam 1995, Γκέοργκ Χέγκελ, μτφρ. Σταμάτης Γιακουμής, *Αισθητική*, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2009, σ. 460.



αυθόρμητο και, συχνά, ιδιαίτερα αντιφατικό τρόπο. Εδώ, ο καλλιτέχνης κατορθώνει αυθόρμητα, διαισθητικά και, πολλές φορές, σε σύγκρουση με τις πολιτικο-ιδεολογικο-φιλοσοφικές πεποιθήσεις του, εξαιτίας της αγάπης του για τη ζωή και τους ανθρώπους ή, όπως γράφει ο Georg Lukács, εξαιτίας «της δίψας του για την αλήθεια [...] της ειλικρίνειας και της ηθικής ακεραιότητάς του»⁴, να συλλάβει τον πραγματικό τρόπο, με τον οποίο διαμορφώνεται η ενότητα καθολικού-ατομικού σε μια δεδομένη εποχή, εντάσσοντας, έπειτα, αυτή τη σχέση στο έδαφος της καθημερινής ζωής των καλλιτεχνικών φιγούρων του. Στη δεύτερη περίπτωση, η σύλληψη του ιδιαίτερου διαμεσολαβείται από τη μαρξική κοσμοθεωρία, από την ιστορικο-διαλεκτική ανάγνωση του πραγματικού. Ο καλλιτέχνης κατανοεί, καταρχάς, τον αντικειμενικό τρόπο διάρθρωσης του καθολικού με το ατομικό σε μια συγκεκριμένη εποχή δια των κατάλληλων μαρξικών και μαρξιστικών επεξεργασιών και, εν συνεχεία, βασιζόμενος στην υποκειμενική του ευαισθησία και την πνευματική του καλλιέργεια, καταφεύγει στα μέσα, τις μεθόδους, τις μορφές και τις πρακτικές της τέχνης, προκειμένου να αποδώσει στην, κατανοηθείσα δια του μαρξισμού, σχέση καθολικού-ατομικού ανθρωπόμορφο χαρακτήρα, προκειμένου να την εξατομικεύσει. Στην τρίτη περίπτωση, η οποία αφορά, κυρίως, την τέχνη της Σοβιετικής Ένωσης μετά το 1934, το ιδιαίτερο ορίζεται αποκλειστικά στη βάση των άμεσων πολιτικών αναγκών και σκοπιμοτήτων του Κόμματος, στη βάση των συγκυριακών οικονομικο-πολιτικών καθηκόντων και τακτικών ελιγμών του. Ο καλλιτέχνης, λοιπόν, καλείται να εξατομικεύσει ένα ιδιαίτερο που πηγάζει από τις τρέχουσες υποκειμενικές ανάγκες της πολιτικής τακτικής του Κόμματος και όχι από την καθαυτή πραγματικότητα, από τον αντικειμενικό τρόπο ύπαρξης αυτής της σχέσης. Ως εκ τούτου, ο καλλιτέχνης εξατομικεύει ένα ιδιαίτερο απόλυτα προσαρμοσμένο στις άμεσες οικονομικο-πολιτικές απαιτήσεις, τις ιδεολογικές ανάγκες και τη συνθηματολογία του Κόμματος. Τέλος, ο νατουραλισμός αποτελεί έναν *εκφυλισμένο*, έναν επιδερμικό ρεαλισμό, λόγω του γεγονότος ότι αδυνατεί έναν *εκφυλισμένο*, έναν επιδερμικό ρεαλισμό, λόγω του γεγονότος ότι αδυνατεί να κατανοήσει την κοινωνική πραγματικότητα ως ένα συγκεκριμένο όλον, ως μια διαλεκτική σχέση καθολικού-ατομικού, με συνέπεια το καθολικό και το ατομικό να εκτίθενται ως δυο ανεξάρτητες και εσωτερικά ασύνδετες οντότητες, ως δύο οντότητες που αναπτύσσουν μεταξύ τους μόνο εξωτερικές και τυχαίες σχέσεις.

Το αισθητικό και το πολιτικό στο έργο του Α. Τάσσου

I. Στο έργο του Α. Τάσσου που αναφέρεται στη δεκαετία του 1940 μπορούμε να αναγνωρίσουμε δύο ενότητες. Στην πρώτη ενότητα, εντάσσουμε τα έργα που φιλοτεχνήθηκαν κατά την περίοδο 1941-1945, με κύριο θέμα την κατοχή και την αντίσταση, όπως και εκείνα που δημιουργήθηκαν κατά τη δεκαετία του 1960, με τη θεματική τους να άπτεται

⁴ Georg Lukács, μτφρ. Τίτος Πατρίκιος, *Μελέτες για τον Ευρωπαϊκό Ρεαλισμό*, Εκδοτικός Ινστιτούτον Αθηνών, Αθήνα 1957, σ. 25.

όχι μόνο της κατοχής και της αντίστασης αλλά και του εμφυλίου πολέμου. Στη δεύτερη ενότητα, τοποθετούμε τα έργα που έχουν δημιουργηθεί κατά την περίοδο 1946-1952: έργα, τα οποία δεν επιδιώκουν να συλλάβουν το ιδιαίτερο της εποχής και, κατ' επέκταση, να το εξατομικεύσουν.

Το έργο της πρώτης ενότητας διέπεται από το γεγονός ότι ο Τάσος συλλαμβάνει ως το ιδιαίτερο της ιστορικής περιόδου 1941-1949 το Δράμα της Κατοχής και το Έπος της Αντίστασης, τον ναζιστικό ζυγό και τον αντιφασιστικό αγώνα του ελληνικού λαού, αρχικά, εναντίον του ξένου δυνάστη και, εν συνεχεία, εναντίον του «ντόπιου μοναρχοφασισμού και της αμερικανοκρατίας⁵». Με άλλα λόγια, ο Τάσος θεωρεί ότι το Δράμα της Κατοχής και το Έπος της Αντίστασης συνιστούν την ενδιάμεση εκείνη περιοχή, όπου ενοποιούνται οργανικά το καθολικό, ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος στις συνολικές του διαστάσεις, με το ατομικό, τη μορφή που ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος έλαβε στον ελλαδικό χώρο. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Μεσσήνιος χαρακτήρας προβαίνει, καταρχάς, στη δημιουργία εικαστικών έργων που προβάλλουν τη ζοφερή καθημερινότητα των κατοίκων της κατοχικής Αθήνας ή, ορθότερα, που εξατομικεύουν το ιδιαίτερο του Δράματος της Κατοχής μέσω της απεικόνισης των δεινών που αυτή η συνθήκη προκάλεσε στη ζωή των ανθρώπων. Επομένως, η εξατομίκευση συντελείται μέσω της παρουσίασης καθημερινών ανθρώπινων φιγούρων που η καθεμία «διαφέρει έστω και λίγο από τις υπόλοιπες⁶», που η καθεμία χαρακτηρίζεται από την ατομική της αύρα, και που υφίστανται, όπως σχεδόν ολόκληρος ο πληθυσμός της Αθήνας, τις κακουχίες της κατοχής, που υφίστανται, δηλαδή, σε καθημερινή βάση την πείνα σε βαθμό λιμοκτονίας, τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης, τη βία, την καταπίεση, τον εξευτελισμό της προσωπικότητάς τους, τα οδυνηρά συναισθήματα του φόβου, του πένθους, της αγωνίας και της απόγνωσης. Καθεμία από αυτές τις απεικονιζόμενες φιγούρες συνιστά ένα ξεχωριστό, διαφορετικό από όλα τα άλλα άτομο, ένα άτομο που βιώνει με τον δικό του, μοναδικό, μέχρις έναν βαθμό, τρόπο ορισμένες από τις επώδυνες συνέπειες της κατοχής. Επειδή, όμως, η ουσία του τρόπου ύπαρξης και του συναισθηματικού κόσμου κάθε ανθρώπου που έζησε αυτή την εποχή καθορίζεται από το ίδιο ιδιαίτερο, από τη ναζιστική Κατοχή, αυτή η ξεχωριστή καλλιτεχνική φιγούρα αποτελεί, ταυτόχρονα, ένα περίβλημα, κάτω από το οποίο συνενώνονται πολλά άτομα, όλα εκείνα τα άτομα που βιώνουν ως προς την ουσία της παρόμοια την κατοχή. Οπότε, κάθε τέτοια φιγούρα συνιστά, από τη μία, ένα αυτούσιο, διακριτό πρόσωπο, που βιώνει με τον δικό του ιδιόζοντα τρόπο κάποιες πτυχές της κατοχής, και, από την άλλη, μια αντιπροσωπευτική έκφραση της ουσίας του τρόπου ύπαρξης μιας ευρύτερης κοινωνικής ομάδας, εν προκειμένω του πάσχοντος από τις κακουχίες της κατοχής αθηναϊκού λαού (**εικ. 1**).

Λόγου χάριν, στην ξυλογραφία *Η πείνα* (1942) (**εικ. 2**) το ιδιαίτερο του Δράματος της Κα-

⁵ Απόφαση 4ης Ολομέλειας της Κ.Ε. του ΚΚΕ, 28-29 Ιουλίου 1948 στο *Το ΚΚΕ. Επίσημα Κείμενα 1945-1949*, τ. 6, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1987, σ. 268.

⁶ Georg Grosz., *Ein Kleines Ja und ein großes Nein, Sein Leben von ihm selbst erzählt*, Rowohlt, Αμβούργο 1974, σ. 65.



Εικ. 1 Τάσσος (Αλεβίζος), *Η πείνα*, 1943, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 32 × 50 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (αρ. έργου Π.7222· © Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α.Τάσος, ευγενική παραχώρηση).

τοχής εξατομικεύεται μέσω της ακραίας πείνας που έπληξε την ελληνική κοινωνία και, ιδίως, την Αθήνα, τον χειμώνα του 1941-1942. Εδώ, απεικονίζονται, σε πρώτο πλάνο, τέσσερις σκελετωμένες, άρρωστες, απελπισμένες, φοβισμένες, καθηλωμένες σε απραγία φιγούρες, οι οποίες περιμένουν κάποιον να τις ελεήσει. Από τη μία, αυτές οι τέσσερις φιγούρες είναι διαφορετικές μεταξύ τους, αφού καθεμία φέρει τα δικά της χαρακτηριστικά, τη δική της σωματική στάση, τον δικό της τρόπο εξωτερίκευσης των αισθημάτων της απόγνωσης και του φόβου, αισθήματα που από κοινού τις διαπερνούν, αλλά και τα δικά της σημάδια των θανατηφόρων, σχετιζόμενων με την πείνα, ασθενειών της εποχής (η δεύτερη από τα αριστερά φιγούρα φαίνεται να πάσχει από εξανθηματικό τύφο και από κάποια ασθένεια των πνευμόνων, ενώ η τρίτη από τα αριστερά φαίνεται να πάσχει και αυτή από κάποια πνευμονική νόσο). Από την άλλη, αυτές οι φιγούρες συνιστούν μια αντιπροσωπευτική και συμπυκνωμένη εκδήλωση του φαινομένου της πείνας. Αντιπροσωπευτική, διότι η πείνα, τον χειμώνα του 1941-1942, διαπέρασε και καθόρισε, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, τη ζωή χιλιάδων ανθρώπων, και συμπυκνωμένη, διότι η πείνα παρουσιάζεται εδώ στην καθαρή, στην πλήρως αναπτυγμένη μορφή της. Οι τέσσερις πεινασμένες φιγούρες προβάλλονται σε αντίστιξη με ορισμένες άλλες φιγούρες, οι οποίες τοποθετούνται στο βάθος της παράστασης, στο πάνω δεξιά μέρος του έργου, και εμφανίζονται να μην αντιμετωπίζουν το πρόβλημα της πείνας. Ωστόσο, το γεγονός ότι οι τέσσερις σκελετωμένες φιγούρες κατακλύζουν τον χώρο της απεικόνισης καταδεικνύει την αντιπροσωπευτικότητα



Εικ. 2 Τάσσος (Αλεβίζος), *Η πείνα*, 1942, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 29 × 42 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (αρ. έργου Π.7220· © Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α.Τάσος, ευγενική παραχώρηση).

του φαινομένου της πείνας για τη συγκεκριμένη εποχή. Εν γένει, σε αυτή την ξυλογραφία, ο Τάσος τοποθετεί, μέσω της πείνας, το ιδιαίτερο του Δράματος της Κατοχής στο έδαφος της καθημερινής ζωής τεσσάρων ξεχωριστών ανθρώπων. Απεικονίζει, δηλαδή, το ιδιαίτερο του Δράματος της Κατοχής μέσα από συγκεκριμένα, καθημερινά και συνηθισμένα πρόσωπα, γεγονότα, πράξεις και καταστάσεις. Ως εκ τούτου, κατορθώνει να εξατομικεύσει, να αποδώσει ανθρωπόμορφα το ιδιαίτερο του Δράματος της Κατοχής.

Ωστόσο, τα χαρακτηριστικά του Τάσσου αυτής της ενότητας δεν «σταματούν σε μορφικές εκφράσεις πένθους, πείνας και μιζέριας, αλλά ζητούν κάτι παραπάνω: προχωρούν πέρα απ' αυτές και δίνουν το βήμα στα παιδιά του λαού που μπαίνουν στην αντίσταση⁷». Έτσι, δίπλα στα έργα του Τάσσου που απεικονίζουν «ανθρώπινα κουφάρια, σκελετωμένα από την πείνα και τις κακουχίες⁸» της κατοχής, στέκεται μια σειρά από εικαστικά έργα που αποδίδουν την ηρωική πάλη του ελληνικού λαού για εθνική ανεξαρτησία, ισότητα, δικαιοσύνη και για μια κοινωνία σοσιαλιστικής προοπτικής. Η γεμάτη αυταπάρνηση, ηρωισμό και αυτοθυσία αντιστασιακή δράση των νεολαίων της ΕΠΟΝ, οι επιβλητικοί, ένοπλοι αντάρτες του ΕΛΑΣ και οι στρατιωτικές επιτυχίες τους, τα ναζιστικά βασανιστήρια και οι

⁷ Δημήτρης Παπαστάμος «Η Εθνική Αντίσταση. Μνήμες της Κατοχής» στο Ειρήνη Ορατή (επιμ.), *Τάσος: Χαρακτική 1932-1985*, Μέλισσα, Αθήνα 1998, σ. 12.

⁸ Γιάννης Μπόλης, Α. Τάσος, Αθήνα, εφ. *Τα Νέα* (Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί), 2009, σ. 38.



μαζικές εκτελέσεις, οι πένθιμες νεκρικές πομπές και οι μαχητικές διαδηλώσεις του ελληνικού λαού, η πανηγυρική απελευθέρωση της Αθήνας και η έναρξη των Δεκεμβριανών, αποτελούν τις τυπικές καταστάσεις, τα τυπικά «επεισόδια από την πάλη του ελληνικού λαού για μια ελεύθερη και αξιοπρεπή ζωή⁹», που επιλέγει ο Τάσος να απεικονίσει, προκειμένου να εξατομικεύσει το ιδιαίτερο του Έπους της Αντίστασης (**εικ. 3**). Όλες οι εμπνευσμένες από την παλλαϊκή αντιφασιστική πάλη φιγούρες συνιστούν, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, ξεχωριστές ατομικές υπάρξεις, υπάρξεις που διακρίνονται από τις άλλες μέσω των διαφορετικών κινήσεων, χειρονομιών και στάσεων του σώματός τους αλλά και της διαφορετικής ενδυμασίας τους. Την ίδια στιγμή, αυτές οι φιγούρες συνιστούν ένα σημείο διασταύρωσης του ιδιάζοντος προσωπικού κόσμου τους με το κοινωνικό είναι ως ενότητας καθολικού-ατομικού· ενότητα, η οποία αποτυπώνεται, σύμφωνα με το πνεύμα του Τάσου, στο ιδιαίτερο του Έπους της Αντίστασης. Με άλλα λόγια, αυτές οι φιγούρες συνιστούν ανθρώπινες υπάρξεις, των οποίων οι πράξεις, οι σκέψεις και τα συναισθήματα προκαλούνται όχι μόνο από τις υποκειμενικές ανάγκες και επιθυμίες τους, αλλά και από το ιδιαίτερο του Έπους της Αντίστασης. Συνιστούν, δηλαδή, υπάρξεις που είναι τόσο καθημερινές και τυχαίες όσο και αντιπροσωπευτικές του ιδιαίτερου του Έπους της Αντίστασης. Συνεπώς, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι το εν λόγω έργο του Τάσου συνιστά έναν μετασχηματιστή που μετατρέπει το ιδιαίτερο του Έπους της Αντίστασης σε προσωπικό και ζωτικής σημασίας ζήτημα για την ατομική και κοινωνική υπόσταση της εκάστοτε απεικονιζόμενης φιγούρας.

Τα έργα της δεκαετίας του 1960 (**εικ. 4**) με θέμα τους αγώνες του ελληνικού λαού για εθνική και κοινωνική απελευθέρωση συνεχίζουν να διέπονται από την απόπειρα εξατομίκευσης του ιδιαίτερου του Έπους της Αντίστασης, με τη διαφορά, όμως, ότι στη θεματολογία τους προστίθενται τα γεγονότα του εμφυλίου πολέμου. Αυτά τα έργα φέρουν, κατά την εκτίμησή μας, δύο βασικά χαρακτηριστικά στοιχεία: α) την εκλέπτυνση των φιγούρων, την πιο λεπτεπίλεπτη καλλιτεχνική επεξεργασία τους, με συνέπεια οι μεταξύ τους διαφορές να είναι πιο συγκεκριμένα προσδιορισμένες και, κατ' επέκταση, η διακρίτότητά τους, η εξατομίκευσή τους να καθίσταται ολοένα και πιο εμφανής, και β) την εξατομίκευση του ιδιαίτερου του Έπους της Αντίστασης αποκλειστικά μέσω θεμάτων που απεικονίζουν βασανιστήρια, εκτελέσεις και νεκρούς αγωνιστές και όχι μέσω θεμάτων που αναφέρονται στις μαχητικές δράσεις του αγωνιζόμενου ελληνικού λαού.

Τούτων δοθέντων, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το εικαστικό έργο του Τάσου αυτής της ενότητας επιτυγχάνει να δημιουργήσει μια ρεαλιστική αλλά και άμεση, ανθρωπόμορφη, καλλιτεχνική «αντιεικόνα» της ελληνικής κοινωνίας κατά τη δεκαετία του 1940· «αντιεικόνα», εντός της οποίας ενοποιείται διαλεκτικά, με έναν υποκειμενικά βιωμένο τρόπο, το καθολικό με το ατομικό. Με άλλα λόγια, ο Τάσος, ενοποιώντας το καθολικό με το ατομικό στο ιδιαίτερο του Δράματος της Κατοχής και στο ιδιαίτερο του Έπους

⁹ Από το λεύκωμα *Από τους Αγώνες του Ελληνικού Λαού* όπως αναφέρεται στο Γιάνης Μπόλης, Α. Τάσος, σ. 37.



Εικ. 3 Τάσος (Αλεβίζος), *Η απελευθέρωση της Αθήνας*, 1945, έγχρωμη ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 45 × 77 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (αρ. έργου Π.7263· © Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α.Τάσος, ευγενική παραχώρηση).

της Αντίστασης και, κατ' επέκταση, συλλαμβάνοντας τη δεδομένη πραγματικότητα ως μια συγκεκριμένη ολότητα, κατορθώνει να δημιουργήσει ένα ρεαλιστικό εικαστικό πανόραμα της κατοχικής Ελλάδας και των λαϊκών αγώνων για εθνική ανεξαρτησία και λαοκρατία ή, όπως γράφει ο Γιάννης Ρίτσος, κατορθώνει «να δώσει, όσο ίσως κανένας άλλος καλλιτέχνης, την ιστορική πραγματικότητα της σύγχρονης Ελλάδας¹⁰». Αυτό σημαίνει ότι ο Τάσος δεν εγκλωβίζεται στα «κοινά εξωτερικά χαρακτηριστικά της αντικειμενικής πραγματικότητας, αλλά προχωρά μακρύτερα [...] στο εσωτερικό της περιεχόμενο¹¹», στη βαθύτερη ουσία της, προχωρά στην αποτύπωση της ουσίας «της πραγματικότητας και του χαρακτήρα της ζωής του τόπου¹²», προχωρά στην αποτύπωση της ουσίας της ιστορικής πορείας και περιπέτειας του ελληνικού λαού κατά τα χρόνια της θύελλας.

¹⁰ Γιάννης Ρίτσος όπως αναφέρεται στο Α. Πρ., «Α. Τάσος: "Το δικό μου χέρι ξεκινά από την καρδιά"», εφ. *Ριζοσπάστης*, 15 Μαρτίου 2015, σ. 20.

¹¹ Χρύσανθος Χρήστου, *Νεοελληνική Χαράκτική*, Έκδοση της Ιονικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα 1989, σ. 20.

¹² Τάσος όπως αναφέρεται στο Γιάννης Μπόλης, «Καλλιτεχνική πορεία: Ο Α. Τάσος, με διαρκή παρουσία πάνω από πενήντα χρόνια, σφράγισε την ελληνική χαρακτική» στο Κώστας Λιόντης (επιμ.), «Ο χαράκτης Τάσος», *Καθημερινή [Επτά Ημέρες]*, 20 Ιουνίου 1998, σ. 27.



II. Ο Τάσος δεν συλλαμβάνει αυθόρμητα, διαισθητικά το Δράμα της Κατοχής και το Έπος της Αντίστασης ως τα ουσιαστικά εκείνα πεδία της δεκαετίας του 1940, στο πλαίσιο των οποίων ενοποιούνται διαλεκτικά το καθολικό με το ατομικό, και, ως εκ τούτου, δεν δύναται να ενταχθεί στο ρεύμα του κριτικού ρεαλισμού. Αντιθέτως, συλλαμβάνει το ιδιαίτερο της εποχής μέσω των θεωρητικών επεξεργασιών του ΚΚΕ, των οποίων το πνεύμα συμπυκνώνεται τόσο στην *Απόφαση της όγης Ολομέλειας της Κεντρικής Επιτροπής* του 1934 όσο και στην μπροσούρα του Δ.Γληνού *Τι είναι και τι θέλει το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο*. Από τη μία, το δεύτερο κείμενο είναι αυτό που αναδεικνύει ως κυρίαρχη αντίθεση της εποχής τη σύγκρουση ανάμεσα στον ξένο κατακτητή, «τα λυσσασμένα εθνικοφασιστικά θηρία της Ευρώπης¹³», και τον ελληνικό λαό, είναι αυτό, δηλαδή, που αναδεικνύει τη σύγκρουση ανάμεσα στις ναζιστικές δυνάμεις κατοχής και τον ελληνικό λαό ως το ουσιαστικό συγκροτητικό στοιχείο της ελληνικής κοινωνίας κατά τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Από την άλλη, αμφότερα τα κείμενα υποστηρίζουν ότι το κοινωνικό υποκείμενο, στο πρώτο κείμενο, της επερχόμενης αστικοδημοκρατικής επανάστασης και, στο δεύτερο, της αντίστασης στον ξένο δυνάστη και, εν συνεχεία, της αστικοδημοκρατικής επανάστασης είναι ο ελληνικός λαός και όχι η εργατική τάξη.¹⁴ Στη βάση, λοιπόν, αυτών των δύο κειμένων, κομβικών για τον προσδιορισμό του χαρακτήρα της εποχής, ο Τάσος συλλαμβάνει ως σημείο ενοποίησης του καθολικού με το ατομικό το ιδιαίτερο του Δράματος της Κατοχής και το ιδιαίτερο του Έπους της Αντίστασης και εκθέτει στο έργο του τον τρόπο, με τον οποίο αυτά αλληλεπιδρούν με την καθημερινή ζωή και το πεπρωμένο των ανθρώπων. Το γεγονός της υποκατάστασης της πάλης της εργατικής τάξης από την πάλη του, αταξικού υποκειμένου, λαού, της «υποκατάστασης της πάλης των τάξεων από το αντιθετικό σχήμα λαϊκός/αντιλαϊκός¹⁵», δεν εμποδίζει, κατά την εκτίμησή μας, τον Τάσο να συλλάβει ορθά το ιδιαίτερο της εποχής, αφού η ταξική σύγκρουση, κατά τη διάρκεια της κατοχής, συνιστούσε μια δευτερεύουσα αντίθεση.

Τα έργα του Τάσου που αναφέρονται στον εμφύλιο πόλεμο, περίοδο, κατά την οποία η πάλη των τάξεων μετατρέπεται από δευτερεύουσα σε κυρίαρχη αντίθεση, κάτι, βέβαια, που δεν αναγνωρίζεται από τις θεωρητικές αναλύσεις του Κόμματος, απεικονίζουν μόνο τα μαρτύρια και τη θυσία των μελών του Δημοκρατικού Στρατού και του ΚΚΕ. Αποφεύγουν, δηλαδή, να καταδείξουν με ακρίβεια το κοινωνικό υποκείμενο της επανάστασης κατά την περίοδο της εμφύλιας σύρραξης, παρουσιάζοντας μόνο το πολιτικό υποκείμενο. Κατά συνέπεια, σε αυτά τα έργα συναντάμε θέματα που εξ αντικειμένου δεν θα μπορούσαν να παραμορφώνουν την ουσία της πραγματικότητας. Σε περίπτωση, δηλαδή,

¹³ Δημήτρης Γληνός, *Τι είναι και τι θέλει το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο*, Ο Ρήγας, Αθήνα 1944, σ. 21.

¹⁴ Εδώ, η έννοια λαός αναφέρεται στη συμμαχία της εργατικής τάξης με τα μικροαστικά στρώματα της πόλης και τη *φτωχομεσαία* αγροτιά της υπαίθρου στη βάση μιας ελάχιστης δημοκρατικής-αντιφασιστικής συμφωνίας.

¹⁵ Φίλιππος Ηλιού, «Η ιδεολογική χρήση της ιστορίας. Σχόλιο στη συζήτηση Κορδάτου και Ζέβγου», *Αντί*, 46 (29 Μαΐου 1976), σ. 34.



Εικ. 4 Τάσος (Αλεβίζος), *Εμφύλιος Πόλεμος* (λεπτομέρεια: *Οι γυναίκες*), 1961, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 79,2 × 59 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (αρ. έργου Π.3080/α. © Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α.Τάσος, ευγενική παραχώρηση).

που ο Τάσος απεικόνιζε ως υποκείμενο της κοινωνικής επανάστασης τον ελληνικό λαό και όχι την εργατική τάξη, όπως εξακολουθούσαν να διατείνονται οι θεωρητικές επεξεργασίες του ΚΚΕ, η απεικόνιση της εποχής θα έχανε τον ρεαλιστικό της χαρακτήρα. Διαφορετικά ειπωμένο, ο Τάσος συλλαμβάνει τον Εμφύλιο Πόλεμο ως το ιδιαίτερο αυτής της εποχής. Το γεγονός ότι το ιδιαίτερο του Εμφυλίου Πολέμου εξατομικεύεται μέσω του μαρτυρίου, της θυσίας και του ψυχικού πόνου των μελών του ΔΣΕ (**εικ. 5**) και όχι μέσω εικόνων που δείχνουν τις συγκρουόμενες κοινωνικές δυνάμεις, έχει ως συνέπεια η λάθος εκτίμηση του ΚΚΕ περί του κοινωνικού υποκειμένου της επανάστασης να μην παραμορφώνει την, εκ μέρους του Τάσσου, ρεαλιστική απόδοση της εν λόγω εποχής.

Ωστόσο, αυτή η υποτίμηση της ταξικής πάλης, η υποτίμηση της σχέσης και, κατ' επέκταση, της σύγκρουσης κεφαλαίου-εργασίας, επηρεάζει δομικά το εικαστικό

έργο του Τάσσου που ακολουθεί τη δεκαετία του 1940. Καθώς κατά τη δεκαετία του 1950, ο τρόπος συγκρότησης της σχέσης κεφαλαίου-εργασίας και η ταξική σύγκρουση συνιστούν το καθολικό της εποχής, η υποτίμησή τους εκ μέρους του Τάσσου, δεν του επιτρέπει να συλλάβει το ιδιαίτερο αυτής της ιστορικής περιόδου. Έτσι, τα έργα της δεκαετίας του 1950 με θέμα τη ζωή των αγροτών, εκθέτουν, μεν, τις αντίξοες και σκληρές συνθήκες εργασίας, τον σωματικό κάματο και μόχθο, τη συλλογική προσπάθεια των αγροτών, αλλά δεν περιέχουν καμία αναφορά στο καθολικό, στον τρόπο συνάρθρωσης της σχέσης κεφαλαίου-εργασίας, από τον οποίο διαμεσολαβείται ο καθημερινός βίος αυτών των αγροτών. Παραδείγματος χάριν, στις ξυλογραφίες *Ιούλιος* (1957), *Βροχή στον κάμπο* (1953), *Τρύγος* (1953), *Αγρότισσες* (1958) (**εικ. 6**), ο κόπος των αγροτών να δαμάσουν τη φύση, «η πανάρχαια πάλη τους ενάντια στους φυσικούς καταναγκασμούς¹⁶», παρουσιάζεται σαν κάτι το εντελώς αυτόνομο, το εντελώς αδιαμεσολάβητο από το καθολικό, τη συγκεκριμένη σχέση κεφαλαίου-εργασίας, εντός της οποίας συντελείται αυτή η πάλη, σαν κάτι που λαμβάνει χώρα σε μια κοινωνικά απροσδιόριστη εποχή. Αυτή η

¹⁶ Ελένη Μηλιαρονικολάκη, «Α. Τάσος. Χάραξε τις μεγάλες στιγμές της ταξικής πάλης», εφ. *Ριζοσπάστης*, 29 Μαρτίου 2015, σ. 21.

αδυναμία του Τάσσου να συλλάβει το καθολικό της εποχής, αδυναμία που χαρακτηρίζει εξίσου τις θεωρητικές αναλύσεις του ΚΚΕ, αποτρέπει την ανακάλυψη του ιδιαίτερου αυτής της εποχής, αποτρέπει, δηλαδή, τη διαλεκτική ενοποίηση του καθολικού με το ατομικό. Ως εκ τούτου, στα έργα του Τάσσου της δεκαετίας του 1950, το ατομικό παρουσιάζεται ως κάτι το ανεξάρτητο από το καθολικό· γεγονός που καθιστά αυτά τα έργα νατουραλιστικές δημιουργίες.

Επίσης, το έργο του Τάσσου της δεκαετίας του 1940 δεν μπορεί, κατά την εκτίμησή μας, να καταταχθεί στο καλλιτεχνικό ρεύμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ως επίσημου κομματικού δόγματος, διότι δεν συνιστά ένα «προπαγανδιστικό μέσο κινητοποίησης των μαζών»¹⁷ στη βάση της πολιτικής γραμμής και της συνθηματολογίας του Κόμματος. Από τη μία, αυτό τεκμηριώνεται δια της ανυπαρξίας θετικών ηρώων, οι οποίοι αποτελούσαν την αιχμή του δόρατος του θεσμοθετημένου σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Τεκμηριώνεται, δηλαδή, δια της ανυπαρξίας ανθρώπινων μορφών που διέπονται από ακλόνητη αισιοδοξία και εμπιστοσύνη στο Κόμμα και τις αποφάσεις του, που αποτελούν, επί της ουσίας, την, εκ μέρους της ηγεσίας του Κόμματος, εξιδανικευμένη εικόνα του απόλυτα συνεπούς και απόλυτα ηθικού κομματικού μέλους ή λαϊκού αγωνιστή· εικόνα, η οποία καλεί τον ελληνικό λαό να υιοθετήσει μια αντίστοιχη στάση έναντι των επιταγών του Κόμματος και να «προβεί σε ανάλογες [με τις ορισμένες από το Κόμμα] ηρωικές ενέργειες»¹⁸, ή, αλλιώς, εικόνα, η οποία ενδιαφέρεται να διαδώσει στον ελληνικό λαό πρότυπα αγωνιστικής συμπεριφοράς. Με άλλα λόγια, οι φιγούρες του Τάσσου δεν είναι εξιδανικευμένες και, κατ' επέκταση, το έργο του δεν χαρακτηρίζεται από πεζό διδακτισμό, στομφώδες ύφος και ρητορεία. Γι' αυτό, άλλωστε, τον λόγο, για τον λόγο ότι δεν δημιουργεί θετικούς ήρωες, δεν απεικονίζει «τη θριαμβική πλευρά του αγώνα, την ψυχική πληρότητα, τη δυναμική ενέργεια και αισιοδοξία που νιώθει ο μαχητής για ανθρώπινα ιδεώδη»¹⁹



Εικ. 5 Τάσσος (Αλεβίζος), *Εμφύλιος Πόλεμος* (λεπτομέρεια: *Οι άντρες*), 1961, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 77,5 × 59,5 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (αρ. έργου Π.3080/γ· © Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α.Τάσσος, ευγενική παραχώρηση).

¹⁷ Boris Arvatov, *Kunst und Produktion*, Hanser Verlag, Μόναχο 1972, σ. 34.

¹⁸ Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Πρίνστον 1988, σ. 67.



Εικ. 6 Τάσσος (Αλεβίζος), *Ιούλιος*, 1957, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 34 × 80 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (αρ. έργου Π.7267· © Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών Α.Τάσσος, ευγενική παραχώρηση).

δέχεται, το 1976, κριτική από τον, επίσημο τεχνοκρίτη του Ριζοσπάστη, Νίκο Αλεξίου. Από την άλλη, καθώς, όπως επισημαίνει ο Ευγένιος Μαθιόπουλος, τα πολυτελή λευκώματα του Τάσσου δεν απευθυνόταν στους πεινασμένους κατοίκους των εργατικών φτωχογειτονιών της Αθήνας²⁰, αυτά εκ φύσεως δεν φέρουν έναν προπαγανδιστικό χαρακτήρα. Στον θεσμοθετημένο σοσιαλιστικό ρεαλισμό θα μπορούσαμε να εντάξουμε μόνο τις αφίσες που φιλοτέχνησε ο Τάσσος κατά τη δεκαετία του 1940, αφού αυτές γίνονταν, συνήθως, κατά παραγγελία της ηγεσίας του Κόμματος και των αντιστασιακών οργανώσεων, αποσκοπώντας αποκλειστικά στην προπαγάνδη, την εκλαΐκευση των πολιτικών θέσεων τους και την τόνωση του ηθικού και της αντιστασιακής διάθεσης του ελληνικού λαού.

Η δυνατότητα του Τάσσου ως μέλους του ΚΚΕ να αποφύγει τον θεσμοθετημένο σοσιαλιστικό ρεαλισμό οφείλεται, κατά την εκτίμησή μας, σε δύο βασικούς παράγοντες. Ο πρώτος αφορά το γεγονός ότι ο θεσμοθετημένος σοσιαλιστικός ρεαλισμός, ο οποίος θεμελιώθηκε στη βάση της θεωρίας για την ύπαρξη δύο αντίπαλων, εξολοκλήρου διακριτών και απολύτως εχθρικών, πολιτικό-κοινωνικών στρατοπέδων, του σοσιαλιστικού και του καπιταλιστικού-ιμπεριαλιστικού, δεν ήταν εφικτό να εφαρμοστεί στο πλαίσιο των λαϊκών, αντιφασιστικών μετώπων, όπου η θεωρία των δύο κόσμων είχε αντικατασταθεί από εκείνη της συμμαχίας του σοσιαλιστικού στρατοπέδου με τους προοδευτικούς ανθρώπους των αστικών κοινωνιών. Έτσι, στο πλαίσιο των λαϊκών μετώπων, επικράτησε μια πολύ πλατιά αντίληψη για την τέχνη, σύμφωνα με την οποία όλα τα καλλιτεχνικά ρεύματα είναι αποδεκτά, με την

¹⁹ Κώστα Μπαρούτας, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, Οίστρος, Αθήνα 2006, σ. 137-138.

²⁰ Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα την περίοδο 1940-1944» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ - Προκόπης Παπαστρατής (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος-Κατοχή-Αντίσταση 1940-1945*, Τόμος Γ2, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007, σ. 283.



προϋπόθεση ότι τα έργα τους θα διαπνέονταν από ένα *αίσθημα ελευθερίας*: ένα αίσθημα, το οποίο θα λειτουργεί «σαν μια δύναμη παρορμητική, σαν έμπνευση και σαν γενική ιδέα²¹». Ως εκ τούτου, ο θεσμοθετημένος σοσιαλιστικός ρεαλισμός, παρόλο που έγινε το επίσημο καλλιτεχνικό δόγμα της ΕΣΣΔ και των καθοδηγούμενων από αυτή κομμουνιστικών κομμάτων το 1934, εφαρμόστηκε με απόλυτη αυστηρότητα μόνο μετά το τέλος του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, την εποχή της έναρξης του Ψυχρού Πολέμου, με την περιβόητη έκθεση του Ζντάνοφ (1946). Ο δεύτερος παράγοντας σχετίζεται με την πρόσληψη του θεσμοθετημένου σοσιαλιστικού ρεαλισμού στην Ελλάδα. Ο θεσμοθετημένος σοσιαλιστικός ρεαλισμός χρησιμοποιεί εξαρχής μια διττή γλώσσα²². Συνεχίζει, δηλαδή, να χρησιμοποιεί τη γλώσσα, τις αισθητικές κατηγορίες, του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ως καλλιτεχνικής τάσης (τυπικό, ιδιαίτερο, ποιητική επιλογή κ.ο.κ.), αποδίδοντας, ωστόσο, σε αυτές ένα εντελώς αντίθετο νόημα σε σχέση με το αρχικό τους. Οι εισηγητές του θεσμοθετημένου σοσιαλιστικού ρεαλισμού στην Ελλάδα, ο Κώστας Βάρναλης, ο Δημήτρης Γληνός και η Συντακτική Επιτροπή του περιοδικού *Νέοι Πρωτοπόροι* φαίνεται να μην έχουν επίγνωση αυτής της διττής γλώσσας, με συνέπεια να ερμηνεύουν συχνά τις αποφάσεις του Πρώτου Πανενωσιακού Συνεδρίου των Σοβιετικών Συγγραφέων από τη σκοπιά του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ως καλλιτεχνικής τάσης, ο οποίος είχε τα προηγούμενα χρόνια αναπτυχθεί στην ΕΣΣΔ και είχε εισαχθεί μέσω του κομματικού Τύπου στην Ελλάδα.

III. Τα έργα του Τάσου της δεύτερης ενότητας, της περιόδου 1946-1952, δεν επιδιώκουν να αναδείξουν την κοινωνική πραγματικότητα ως μια συγκεκριμένη ολότητα και, κατ' επέκταση, δεν κάνουν καμία αναφορά στα πολιτικο-κοινωνικά δρώμενα της εποχής. Αντιθέτως, η θεματική τους περιλαμβάνει νεκρές φύσεις, αντικείμενα, γυμνά, τοπία και πορτρέτα. Αυτή η απομάκρυνση του Μεσσήνιου χαρακτήρα από την προσπάθεια απεικόνισης της κοινωνικής πραγματικότητας ως όλου, εδράζεται, κατά την εκτίμησή μας, σε δύο αιτίες. Από τη μία, οφείλεται στο γεγονός ότι η παρακρατική τρομοκρατία, «η λογοκρισία και η αυτολογοκρισία αποθάρρυναν ή συγκρατούσαν το άμεσα πολιτικοποιημένο έργο στο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας²³». Από την άλλη, οφείλεται στη σκλήρυνση της στάσης του Κόμματος έναντι των καλλιτεχνών. Αυτό σημαίνει ότι το Κόμμα, στο πλαίσιο της όξυνσης της κοινωνικής σύγκρουσης, απαιτούσε τώρα από τους καλλιτέχνες να δημιουργήσουν άμεσα προπαγανδιστικά έργα, έργα που να εκλαϊκεύουν τις πολιτικές θέσεις του και να προβάλλουν αποκλειστικά τον ηρωισμό και την αυταπάρνηση των μα-

²¹ Διακήρυξη του λογοτεχνικού ΕΑΜ όπως αναφέρεται στο Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην παραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Πόλις, Αθήνα 2005, σ. 190.

²² Για τη διττή γλώσσα του μαρξισμού της ΕΣΣΔ βλέπε σχετικά στο Herbert Marcuse, *Soviet marxism*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη, 1958, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, *Σοβιετικός Μαρξισμός*, Καστανιώτης, Αθήνα 1983, σελ. 32.

²³ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: Ελληνοκεντρισμός, Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός, Μοντερνισμός» στο Επιστημονικό Συμπόσιο, *1949-1967: Η ελληνική εικαστική*, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ. 365.

ηκών του ΔΣΕ. Απαιτούσε, δηλαδή, οι προσκείμενοι στο Κόμμα καλλιτέχνες να υιοθετήσουν πλήρως και να εφαρμόσουν αυστηρά τις αρχές του θεσμοθετημένου σοσιαλιστικού ρεαλισμού· κατάσταση, στην οποία συνέβαλε αναμφισβήτητα τόσο το Δόγμα Ζντάνοφ όσο και η ελληνική εκδοχή του δόγματος, ο λόγος του Νίκου Ζαχαριάδη προς τα κομματικά στελέχη της Αθήνας στις 19 Οκτωβρίου 1947²⁴. Από το πνεύμα, όμως, του έργου του Τάσσου προκύπτει, κατά τη γνώμη μας, ότι ο χαρακτήρας δεν αποδεχόταν μια τέτοια εξέλιξη, δεν ενστερνιζόταν τις αισθητικές απόψεις του Ζντάνοφ²⁵, δεν επιθυμούσε τη μετατροπή του καλλιτεχνικού έργου του σε μέσο άμεσης πολιτικής παρέμβασης και προπαγάνδας, γεγονός που συνέτεινε, πιθανώς, στη μερική ρήξη του με το ΚΚΕ το 1948.

Αντί επιλόγου: Η σημασία του έργου του Α. Τάσσου

Η σημασία της πρώτης, σύμφωνα με την ταξινόμησή μας, ενότητας του έργου του Τάσσου έγκειται στο γεγονός ότι επιτυγχάνει να ενοποιήσει οργανικά τον κλασικό ρεαλισμό με τη μαρξική κοσμοθεωρία, επιτυγχάνει να συνυφάνει οργανικά την ικανότητα του κλασικού ρεαλισμού να εξατομικεύει ανάγλυφα και ζωντανά το ιδιαίτερο μιας εποχής, ένα ιδιαίτερο, βέβαια, που το έχει συλλάβει διαισθητικά, με την ικανότητα της μαρξικής κοσμοθεωρίας να αναγιγνώσκει συνειδητά και εις βάθος –συγκεκριμένα, σφαιρικά και διαλεκτικά– αυτό το ιδιαίτερο. Έγκειται, δηλαδή, στο γεγονός της διαλεκτικής σύζευξης της δυνατότητας των μεγάλων αριστουργημάτων του κλασικού ρεαλισμού να πλάθουν τυπικούς χαρακτήρες και τυπικές καταστάσεις, στη βάση, ωστόσο, ενός αυθόρμητα προσδιορισμένου ιδιαίτερου, με την ικανότητα της μαρξικής κοσμοθεωρίας να εντοπίζει συνειδητά το ιδιαίτερο της εκάστοτε εποχής. Με άλλα λόγια, στο έργο του Τάσσου υλοποιείται το λουκασιανό αισθητικό πρόταγμα της διαλεκτικής «σύζευξης του βαθιά ποιητικού πλασίματος του πλούσιου περιεχομένου της ζωής με την πλατιά και ουσιαστική γνώση του κόσμου²⁶». Η δε υλοποίηση αυτής της σύζευξης σημαίνει ότι το έργο του Τάσσου δημιουργεί μια αληθινή και, ταυτόχρονα, ανθρωπόμορφη καλλιτεχνική «αντιεικόνα» της δεκαετίας του 1940.

²⁴ Νίκος Ζαχαριάδης, «Η Ελλάδα δύο χρόνια κάτω από τη νέα κατοχή: Η σημερινή κατάσταση και τα προβλήματα της», εφ. *Ριζοσπάστης*, 22 Ιανουαρίου 1947, σ. 3. Παρόμοιες με τον Ζαχαριάδη απόψεις για τον ρόλο της τέχνης κατά την περίοδο του εμφυλίου πολέμου, απόψεις που υποστήριζαν την ελληνική εκδοχή του Δόγματος Ζντάνοφ, εξέφρασε ο Κώστας Βάρναλης τόσο στο άρθρο «Η ελευθερία της τέχνης» (εφ. *Ο Ρίζος της Δευτέρας*, 21 Οκτωβρίου 1946, σ. 2) όσο και στο άρθρο «Φορμαλισμός και παρακμή» (εφ. *Ριζοσπάστης*, 02 Οκτωβρίου 1947, σ. 2).

²⁵ Τον Νοέμβριο του 1947, ο Τάσσος, με το άρθρο του «Η σχολή του Παρισιού», εναντιώνεται στη σοβιετική αισθητική και καλλιτεχνική κριτική και, πιο συγκεκριμένα, εναντιώνεται στην εκ μέρους της απόρριψη του συνόλου της μοντέρνας τέχνης της Δυτικής Ευρώπης (βλέπε σχετικά στο Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην παραγμένη...*, σ. 285-286).

²⁶ Georg Lukács, *Μελέτες...*, σ. 290.

Σπύρος Βασιλείου. Ιστορημένα χειρόγραφα και ξυλογραφίες*

Δημήτρης Παυλόπουλος

Μνήμη Νίκου Γρηγοράκη (1944-2022)
και Χάρη Καμπουρίδη (1950-2022)

Από τον Ιανουάριο έως τον Μάρτιο του 1941 ο Σπύρος Βασιλείου (1902-1985) βρίσκεται επίστρατος στο αλβανικό μέτωπο, όπου δεν σταμάτησε καταγράφει σε σχέδια διάφορες εικόνες¹. Τον Απρίλιο του 1941 εισβάλλουν οι Γερμανοί στην Αθήνα και τότε αρχίζει να

* Το κείμενο συμπληρώνει το ομόθεμο/ομότιτλο για τον κατάλογο της μόνιμης έκθεσης *Σπύρος Βασιλείου - Α. Τάσος. Άλλη πάλη για τη Λευτεριά* στη Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα: Δημήτρης Παυλόπουλος, «Σπύρου Βασιλείου, Ιστορημένα χειρόγραφα και ξυλογραφίες», *Άλλη πάλη για τη Λευτεριά*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια-κείμενα Δημήτρης Παυλόπουλος - Γιάννης Μπόλης, Λάρισα, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα, 2021, σ. 11-25.

¹ Νίκος Γρηγοράκης, *Χαρακτικά στον Πόλεμο του '40, στην Κατοχή και στην Αντίσταση*, Αθήνα, 1987, σ. 43 [*Τέχνη & Ιστορία. 35 Χρόνια [1975-2010]. Κείμενα - Καταγραφές. Αρχιτεκτονική - Γλυπτική - Ζωγραφική - Θέατρο - Καραγκιόζης - Χαρακτική*, τ. Α', Αθήνα 2018, σ. 159]· του ίδιου, «Η χαρακτηριστική στον πόλεμο του '40. Ηγετική εικαστική έκφραση, με σημαντικό κοινωνικό ρόλο στον αγώνα κατά των Ιταλών», *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, επιμέλεια Κωστής Λιόντης, 26 Οκτωβρίου 1997 [*Τέχνη & Ιστορία...*, σ. 156]· *Χαρακτικά από τον Πόλεμο του '40, την Κατοχή και την Αντίσταση από τη Συλλογή Χαρακτικής της Πινακοθήκης Χρήστου και Πόλλυς Κολιαλή*, κατάλογος έκθεσης, εισαγωγή Νίκος Γρηγοράκης, Αθήνα, Δήμος Μεσσήνης - Μουσείο Χαρακτικής Τάκη Κατσουλίδη, 2008, σ. 48-49· Ευάγγελου Μαχαίρα, *Η Τέχνη της Αντίστασης. Ποίηση, Πεζογραφία, Θέατρο, Μουσική, Τραγούδι, Ζωγραφική, Χαρακτική, Γλυπτική, Φωτογραφία*, Αθήνα 2008, σ. 21-22· *Εικαστικές Τέχνες και Αντίσταση. Έκθεση / Εργαστήριο Ιστορίας της Τέχνης περιόδου: Δικτατορία Μεταξά - Κατοχή - Αντίσταση - Εμφύλιος - Τόποι Εξορίας ως το 1967*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Γρηγόρης Αναγνώστου, Κέντρο Τεχνών / Πάρκο Ελευθερίας - Αγορά Αργύρη / Πάτρα, Αθήνα 2014, σ. 38-39 και Αθήνα 2015, σ. 42-43· *Χαράγματα Μνήμης, 1941-1994 από τη Συλλογή Χρήστου Π. Μοσχανδρέου*, κατάλογος έκ-

λειτουργεί σε δύο αίθουσες του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου μεσημεριανό συσσίτιο καλλιτεχνών και εντευκτήριο λογοτεχνών που κράτησε έως το 1943. Στις 8 Φεβρουαρίου 1943 ο καθηγητής της Χαρακτικής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Γιάννης Κεφαλ-
λινός (1894-1957) γράφει στον μαθητή του Χρίστο Δαγκλή (1916-1991): «Στους σπου-
δαστές δίνουνε συσσίτιο το μεσημέρι. Τώρα λένε πως ίσως να δώσουνε και στους δα-
σκάλους²». Στις αίθουσες του συσσιτίου θα πρέπει να συσφίχθηκαν οι σχέσεις του με
τον ποιητή Άγγελο Σικελιανό (1884-1951) και με τον χαράκτη Α. Τάσσο (1914-1985)³.

Μέσα στην Κατοχή, ο Βασιλείου αποφάσισε να αρχίσει τον αντιστασιακό αγώνα του αλλά
με τον τρόπο που γνώριζε: γράφει με το χέρι του και κοσμεί με ζωγραφικά έργα του διά-
φορα ποιητικά κείμενα σε περισσότερα από ένα αντίγραφα. Τα έργα αυτά, καθώς θα κυ-
κλοφορούνταν μυστικά χέρι με χέρι, θα έθεταν σε κίνδυνο τόσο τη δική του ζωή όσο και
εκείνων που θα τα μοίραζαν και θα τα δέχονταν⁴. Είχαν γίνει με την τεχνική της αβγοτέ-
μπερας που την είχε εμπεδώσει, όπως φαίνεται στον ναό του Αγίου Διονυσίου Αρεοπα-
γίου, όπου είχε εργαστεί κατά τη δεκαετία του 1930⁵ (εικ. 1). Ο ίδιος θυμάται:

θεσης, κείμενα Νικόλαος Βούτσας, Τίνα Καφατσάκη, Χρήστος Π. Μοσχανδρέου, Έλλη Δρούλια,
επιμέλεια Άντζελα Καραπάνου, Αθήνα. Βουλή των Ελλήνων - Δήμος Ζωγράφου, 2019, σ. 73-79.

² Δημήτρης Παυλόπουλος, *Χαρακτική - Γραφικές Τέχνες. Ιστορία - Τεχνικές - Μέθοδοι - Γλωσσάρια Όρων*, Αθήνα, 2021, σ. 59.

³ «Μια συνέντευξη με τον Α. Τάσσο. Οι εικαστικοί καλλιτέχνες στην Αντίσταση», *τέχνη & πολιτισμός*,
τχ. 9, 1981, σ. 27. Για τη σχέση Άγγελου Σικελιανού και Σπύρου Βασιλείου βλ. και Άννα Σικελιανού,
Η ζωή μου με τον Άγγελο, Αθήνα κ.χ. [1985], σ. 188-189.

⁴ Σπύρος Βασιλείου, *Με το πινέλο, το καλέμι και τη γραφίδα*, επιμέλεια-σχόλια Ίλια Λακίδου, Αθήνα,
2002, σ. 138-139.

⁵ Φώτος Γιοφύλλης, «Ο πολιούχος της πρωτευούσης: Τι θα είναι ο ναός του Αγ. Διονυσίου. (Τοιχο-
γραφίες Σπ. Βασιλείου)», εφ. *Εθνική*, 10 Οκτωβρίου 1937· Σπύρος Βασιλείου, *Φώτα και Σκιές*, Αθήνα
1969, σ. 51-55· Δημήτρης Παπαστάμος, *Ζωγραφική 1930-40. Καλλιτεχνική και αισθητική τοποθέτηση
στη δεκαετία*, Αθήνα 1981, σ. 123-124, 127, εικ. 136· Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά
θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική, 1900-1940*, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή, Θεσσαλο-
νίκη, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1984, σ. 153-156· Σπύρος Μοσχονάς, «*Τάχα
ζωγράφοι*»: *Νεοέλληνες δημιουργοί και μνημειακή εκκλησιαστική ζωγραφική στο α' μισό του 20ού
αιώνα*, δακτυλογραφημένη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004, σ. 97-103· Ιωάννης Β. Φριλίγκος, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του
Σπύρου Βασιλείου στον ιερό ναό του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου Αθηνών», Εθνικό και Καποδι-
στριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Θεολογική Σχολή - Τμήμα Θεολογίας, *Α' Επιστημονικό Συμπόσιο της
Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (Β' Αμφιθέατρο Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών, 14-
15 Μαρτίου 2008)*, Πρακτικά, Αθήνα, 2009, σ. 485-504· Ειρήνη Οράτη, *Σπύρος Βασιλείου*, Αθήνα, 2009,
σ. 31-39 [Τα Νέα. Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί, τ. 03]. Αργότερα ο Βασιλείου δούλεψε στους ναούς
του Αγίου Χαράλαμπου Ακράτας, του Αγίου Νικολάου Πευκακίων και το ψηφιδωτό της εισόδου του
ναού του Αγίου Νικολάου Βόλου. Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, ό.π., σ. 159· Μαρία Νάνου - Ιωάν-
νης Φριλίγκος, «Σπύρος Βασιλείου. Αναπνοή "ελληνικότητας" στα ματόκλαδα των αγίων», *Ιστορώντας
την υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Νι-
κόλαος Ζίας, Άνδρος, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης - Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, 2013, σ.

Ήτανε τότες που σκαλίζαμε με τα νύχια το πατρογονικό χώμα να βρούμε λόγια, ρίζες να επιζήσουμε. Δημοτικό τραγούδι, Μακρυγιάννης, Π. Ζωγράφος, Κάλβος, Σολωμός, Παλαμάς, Σικελιανός ήτανε το καθημερινό άρτυμα και το πληγούρι. Ελάχιστος μέσα στο σύνολο της ελληνικής τέχνης, που στάθηκε αδούλωτη, ιστόρησα τότε, με το καλέμι και το κοντύλι, ξυλογραφίες, μυστικές εκδόσεις, χειρόγραφες ποιητικές συλλογές, που μοιραζόντουσαν κρυφά, μαρτυρίες της ασίγηστης δίψας για αρετή και τόλμη που τάραζε τα σωθικά όλων μας⁵.

Στην παρέα του περιλαμβάνονταν ο νεοελληνιστής Κ.[ωνσταντίνος] Θ. Δημαράς (1904-1992) και ο δημοσιογράφος, κατόπιν διευθυντής του *Βήματος* Ανδρέας Δημάκος (1901-1990)⁷, με τους οποίους ο Βασιλείου θα πρέπει να συνδιαλεγόταν και για τα κείμενα των ιστορημένων χειρογράφων του. Τα ιστορημένα χειρόγραφα αριθμούν συνολικά δέκα ή και περισσότερα αντίγραφα, συνήθως σε σαλόνι, δηλαδή δισέλιδο, με το χειρόγραφο που έφερε ερυθρό κεφαλαίο γράμμα στη δεξιά, κύρια σελίδα, και με την εικόνα προμετωπίδα του κειμένου στην αριστερή σελίδα. Ορισμένα από τα ιστορημένα χειρόγραφα κυκλοφορήθηκαν εκτός σειράς. Έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι ο Βασιλείου είχε ως πρότυπό του στα εικονογραφημένα χειρόγραφά του τον Φώτη Κόντογλου (1891/3/4/5/6-1965), ο οποίος το



Εικ. 1 Σπύρος Βασιλείου, *Η Λευτεριά* (Διονύσιου Σολωμού, Ύμνος εις την Ελευθερίαν), 1941, σινική μελάνη και αβγοτέμπερα, 35 × 25 εκ., Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ. Ι. Κασιόγρα.

185-197· Ανδρομάχη Κατσελάκη - Μαρία Νάνου, 1922-2022. Σ. Παπαλουκάς, Φ. Κόντογλου, Σ. Βασιλείου. *Ιστορίες Μνήμης και Τέχνης. Αναστοχασμοί στη θρησκευτική ζωγραφική*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Ανδρομάχη Κατσελάκη - Μαρία Νάνου, Ιστορικό Αρχείο - Μουσείο Ύδρας, Αθήνα, 2022, σ. 25-29. Η Μαρία Νάνου («Σπύρος Βασιλείου: τέμπλων εικόνες και ικονογραφήματα», Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, *Τέμπλον. Άγιες μορφές, αόρατες πύλες πίστης, 20ός και 21ος αιώνας*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Αλέξανδρος Γ. Μακρής, Χρήστος Φ. Μαργαρίτης, Έλια Νικητοπούλου, Ειρήνη Πάνου, Γιώργος Μυλωνάς, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης, Αθήνα 2017, σ. 170, σημ. 3) σημειώνει: «[η] έρευνα και η καταγραφή των εκκλησιαστικών έργων του Σπύρου Βασιλείου δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί, ωστόσο ο κατάλογος συνεχώς εμπλουτίζεται με νέα έργα, κυρίως φορητές εικόνες και εικόνες τέμπλου, γεγονός που προσδίδει νέες διαστάσεις στην αγιογραφική του παραγωγή».

⁶ Χάρης Καμπουρίδης - Γιώργος Λεβούνης, *Νεοελληνική Τέχνη, 20ός αιώνας. Ζωγραφική - Χαρακτική - Γλυπτική. Οι πολύτιμες συλλογές της Πινακοθήκης Ρόδου*, Αθήνα 1999, σ. 68. Βλ. και Σπύρος Βασιλείου, «Έλληνες εχάραξαν», *Ζυγός*, τχ. 42, 1959, σ. 6.

⁷ Βλ. Γ.[ιώργος] Π. Σαββίδης, «Περί λαιμαργίας (Συμβολή σε έναν ιδεατό νεκρόδειπνο)», *Ακτή*, τχ. 14, 1993, σ. 151 [*Βιβλιοφιλία*, τχ. 62, 1993, σ. 22].

1935 είχε παρουσιάσει χειρόγραφο και εικονογραφημένο τον *Αστρολάβο* του⁸. Η ενασχόληση του Βασιλείου με τα ιστορημένα χειρόγραφα διήρκεσε έως το 1945. Τον Μάρτιο του 1945 εξέθεσε δεκαπέντε εικονογραφημένα και βιβλιοδετημένα χειρόγραφα βιβλία, ιστορημένα από το 1941 έως το 1944, στο κατάστημα επίπλων των Αδελφών Αετόπουλων, στην Πλατεία Κολωνακίου⁹.

Πώς όμως έφτασε ο Βασιλείου να χαράζει ξυλογραφίες; Πού και από ποιον/ποιους έμαθε να χαράζει; Η αγωνίστρια Ηλέκτρα Αποστόλου (1912-1944), δυναμικό μέλος του ΕΑΜ, είχε ήδη συγκροτήσει τον Οκτώβριο του 1941 στο μικρό ξύλινο καφενείο μπροστά από το Ζάππειο ολιγομελή ομάδα χαρακτών, συνεργείο για τις ανάγκες της αντίστασης¹⁰. «Όσοι από μας ανήκαμε σε αντιστασιακές ομάδες, από την εποχή του Μεταξά, μόλις ιδρύθηκε το ΕΑΜ, συγκροτήσαμε το ΕΑΜ Καλλιτεχνών», θυμάται ο Α. Τάσσο¹¹. Η ομάδα έπαιρνε από την Κεντρική Επιτροπή του ΕΑΜ το θέμα και τα συνθήματα που θα τα χάραζε στο ξύλο¹² και στο λινόλαιο¹³. Δούλευαν ομαδικά. Πολλά από τα ξύλα χαράχτηκαν στο σπίτι του Βασιλείου¹⁴. Εκεί μάλλον θα είδε τον Τάσσο την Βάσω Κατράκη (1909-1988) και άλλους χαρακτες να χαράζουν. Τον γοήτευε βεβαίως η μαστοριά του Δημήτρη Γαλάνη (1879-1966) και του Γιάννη Κεφαλληνού. Γράφει: «Η ακτινοβολία του Δημήτρη Γαλάνη, Έλληνα χαρακτή με λαμπήρ σταδιοδρομία στον ευρωπαϊκό στίβο, απόμακρη αλλά θερμή, δεν έπαψε να ζεσταίνει με το ενδιαφέρον του Δασκάλου, τότε στην Αθήνα, τότε στο Παρίσι, τα πρώτα ξεπετάγματα της νέας ελληνικής χαρακτηριστικής τέχνης¹⁵». Και αλλού: «Θυμάμαι την μαστοριά του [Γαλάνη] ιδίως στο πλάγιο ξύλο. Ο Κεφαλληνός, π.χ., δίδασκε στη Σχολή να βγάζουνε τετράγωνα το άσπρο. Ο Γαλάνης, αντίθετα, τράβαγε οριζόντιες και κάθετες γραμμές και με μαχαιράκι έκανε έτσι, που το ξύλο πεταγόταν μόνο του από το τετράγωνο που ήθελε. Η χαρακιά που απόμεινε στο ξύλο δεν φαινόταν στο τύπωμα¹⁶». Για τον Κεφαλληνό

⁸ Ειρήνη Οράτη, «Χαραγμένες εικόνες, 1920-1970. Εξέλιξη και επιρροές της βυζαντινής εικονογραφίας στην ελληνική χαρακτική», *Ιστορώντας την υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Νικόλαος Ζίας, Άνδρος, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης - Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, 2013, σ. 286-287.

⁹ Μαρίνος Γ. Καλλιγιάς, «Δύο ζωγράφοι για την εποχή της σκλαβιάς», *Αθηναϊκά Νέα*, 27 Μαρτίου 1945 [του ίδιου, *Τεχνοκριτικά, 1937-1982*, πρόλογος-εισαγωγικό σημείωμα Άγγελος Δεληβορριάς, Αθήνα, εκδόσεις Άγρα - Μουσείο Μπενάκη, 2003, σ. 89-91]. Ειρήνη Οράτη, *Σπύρος Βασιλείου*, σ. 43.

¹⁰ Νίκος Γρηγοράκης, *Χαρακτικά στον Πόλεμο...*, σ. 43. Ειρήνη Οράτη, *Σπύρος Βασιλείου*, σ. 131. Δημήτρης Παυλόπουλος, *Χαρακτική - Γραφικές Τέχνες...*, σ. 56. Ο Γιώργος Πετρής («Οι καλλιτέχνες στην πάλη για τη λευτεριά», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 87-88, 1962, σ. 386-387) τοποθετεί την ίδρυση του ΕΑΜ Καλλιτεχνών τον Νοέμβριο του 1942.

¹¹ «Μια συνέντευξη με τον Α. Τάσσο: Οι εικαστικοί καλλιτέχνες στην Αντίσταση», σ. 27.

¹² Για την τεχνική της ξυλογραφίας βλ. Δημήτρης Παυλόπουλος, *Χαρακτική - Γραφικές Τέχνες...*, σ. 69-86.

¹³ Για την τεχνική της λινόλαιογραφίας βλ. Δημήτρης Παυλόπουλος, *Χαρακτική - Γραφικές Τέχνες...*, σ. 123-125.

¹⁴ «Μια συνέντευξη με τον Α. Τάσσο: Οι εικαστικοί καλλιτέχνες στην Αντίσταση», σ. 27.

¹⁵ Σπύρος Βασιλείου, «Έλληνες εχάραξαν», σ. 6.

¹⁶ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου οι ξυλογραφίες*, Αθήνα 1981, σ. θ'.

ο Βασιλείου έγραψε θερμά και στο αφιερωματικό για τον χαρακτή τεύχος του περιοδικού *Νέα Εστία*¹⁷:

[...] ο Κεφαλληνός ήθελε να είναι μια φύση πειθαρχημένη, φανατισμένη, ασκητική. Θα μπορούσε ίσως κι' αυτός νόμιμα και γόνιμα αντί να ξεκόψη στο μοναχικό και δύσκολο δρόμο της σκληραγωγημένης μαστοριάς να καλλιεργήση τις συγκινησιακές του ρίζες και να δόση ένα έργο άλλο, ολότελα διαφορετικό, πιο προσιτό στη σημερινή δεκτικότητα ίσως και με περισσότερη ακτινοβολία. [...] Στους σημερινούς καιρούς όμως που η υπέρμετρη καλλιέργεια της υπερευαισθησίας άπλωσε και μπέρδεψε τα όρια της τέχνης με την ασυδοσία, το υψηλό δίδαγμα του Κεφαλληνού μάς χρειάζεται.

Αργότερα αναπολούσε¹⁸:

Το χάραγμα στο ξύλο γίνεται όπλο της Αντίστασης στα χέρια των συναδέλφων μου χαρακτών. Ακολουθώντας το παράδειγμά τους, χωρίς να έχω πιάσει καλέμι στα χέρια μου ως τότε, αρχίζω να χαράζω στο όρθιο τσιμισίρι και στο πλάγιο κελεμπέκι. Αναρίθμητες ξυλογραφίες – μία κάθε δεκαπέντε μέρες – στη «Νέα Εστία»¹⁹, ιστορημένα χειρόγραφα [...], που κυκλοφορήσανε μυστικά, είναι η επτάχρονη συγκομιδή από τη νεότροπη αυτή ανάγκη επικοινωνίας που σταμάτησε ανεξήγητα και απότομα, όπως και άρχισε. Ερχότανε ο Σικελιανός κι έφερνε το τετράστιχο:

*Τα χελιδόνια του θανάτου Σού μηνάν μιαν άνοιξη
καινούρια, Ελλάδα, κι' απ' τον τάφο Σου γιγάντεια γέννα.
Μάταια βιγλίζει των Ρωμαίων η κουστωδία τριγύρα Σου.
Ακόμα λίγο, κι ανασταίνεσαι σε νέο Εικοσίενα!*

Χαραζότανε αμέσως η ξυλογραφία και την άλλη μέρα κυκλοφορούσε χέρι με χέρι. Η ταφή του Παλαμά, ο θρήνος των Καλαβρύτων, Ακόμα τούτη η άνοιξη, τούτο το καλοκαίρι, Λαλεί πουλί, παίρνει σπυρί κι η μάνα το[υ] ζηλεύει....

Ο ίδιος σημειώνει²⁰:

Τα χρώματα είναι λιγοστά και ακριβά. Το σκάλισμα με το καλέμι σε ένα σανίδι γεμίζει τις άδειες ατέλειωτες νύχτες και δένεται με τον αντρίκιο λόγο του Ρουμελιώτη πολεμιστή, το θρήνο των Σφακιανών, τον απόλογο του Σόλωνα. Άλλη μια καινούργια τεχνική, το χάραγμα, προβάλλει με τα προβλήματά της, τα εκφραστικά, τα πλαστικά, τα τεχνικά. Από έναν άλλο δρόμο, το δρόμο της χαρακτικής, επιβεβαιώνεται πόσο η τεχνική των Βυζαντινών, πάνσοφη και πολυσύνθετη, είναι ακόμη σύγχρονη, μοντέρνα και μπορεί να γίνη εκφραστικό όργανο της πιο εξελιγμένης ευαισθησίας.

¹⁷ «Οι ομότεχνοι», τχ. 742, 1958, σ. 829.

¹⁸ «Βασιλείου περιπατητικά», *Ζυγός*, τχ. 53, 1982, σ. 11.

¹⁹ Από τον Ιανουάριο του 1942 έως τα Χριστούγεννα του 1943 και από τον Μάρτιο έως τον Νοέμβριο του 1954, καθώς και τον Νοέμβριο του 1964, χάραξε πενήντα τέσσερις ξυλογραφίες που τυπώθηκαν εκτός κειμένου. Βλ. Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. ια', 230-233· Ειρήνη Οράτη, *Σπύρος Βασιλείου*, σ. 131. Για το περιοδικό *Νέα Εστία* βλ. *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου, 1784-1974, Εφημερίδες, Περιοδικά, Δημοσιογράφοι, Εκδότες*, επιμέλεια Λουκία Δρούλια - Γιούλα Κουτσοπανάγου, τ. Γ', Αθήνα, 2008, σ. 253-255 (Αγγελική Λούδη - Μαρία Σακελλαρίου).

²⁰ Σπύρος Βασιλείου, *Φώτα και Σκιές*, σ. 67.



Εικ. 2 Σπύρου Βασιλείου, *Η Λευτεριά (Διονύσιου Σολωμού, Ύμνος εις την Ελευθερίαν)*, 1947, δίκρωμη ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο, 14,9 × 12 εκ.

Ορθά έχει παρατηρηθεί ότι δούλεψε σαν αγιογράφος: σε σκούρο προπλασμό, της μελανωμένης ξύλινης πλάκας, αφαιρεί τα φώτα, τα μέρη που δεν θέλει να τυπώσει!²¹ (**εικ. 2**) Και με άλλην ευκαιρία ο Βασιλείου προσθέτει:

Η παράνομη κυκλοφορία εντύπων και εικόνων έδωσε τη νέα τέχνη με τους καύμους του ελληνικού λαού και την έβαλε στην υπηρεσία του πνεύματος της αντίστασης που εθέρμαινε σύσσωμο τότε το Έθνος. Ζωγράφοι που δεν είχανε ως τότε ασχοληθεί με τη χαρακτηριστική, από έλλειψη ζωγραφικών υλικών, βρήκανε διέξοδο, τις μακρυές κατοχικές νύχτες, στο χάραγμα και ενταχθήκανε στο γενικό πνεύμα της εποχής. Κείμενα αγκωνάρια του νεοελληνικού Λόγου, ο Μακρυγιάννης, ο Σολωμός, ο Κάλβος, ο Μπουνιαλής, ο Σικελιανός, το δημοτικό τραγούδι, και τα πάθη των Ελλήνων από τους κατακτητές βρήκανε τη χαρακτηριστική τους έκφραση και από σε χέρι κυκλοφορούσανε μυστικά και εγκαρδιώνανε το αδούλωτο πνεύμα της ρωμιοσύνης²².

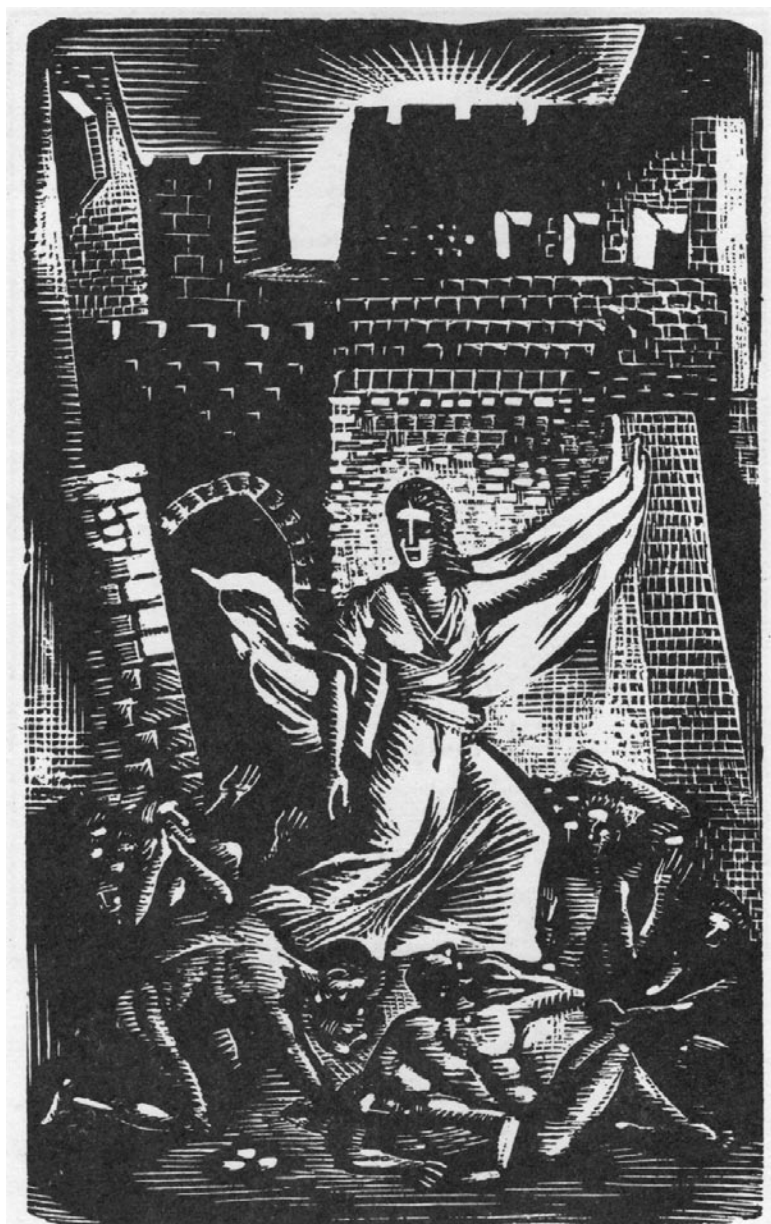
Είχαν προηγηθεί ξυλογραφίες σε όρθιο ξύλο για εικονογραφημένα βιβλία: το 1940-41 χάραξε εκατόν δεκατρείς ξυλογραφίες για το βιβλίο του Γιώργου Λευκαδίτη *Το ψάρεμα στα ελληνικά ακρογάλια. Τα σύνεργα. Οι τρόποι. Τα ψάρια*²³. το 1942 συνδημιούργησε τις εκδόσεις «Εργαστήρι», όπου φιλοτέχνησε και τύπωσε τα *Ακριτικά* του Σικελιανού σε εκατό αριθμημένα αντίτυπα με οκτώ ξυλογραφίες²⁴, εικονογράφησε τη *Χίμαιρα* του

²¹ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. θ'.

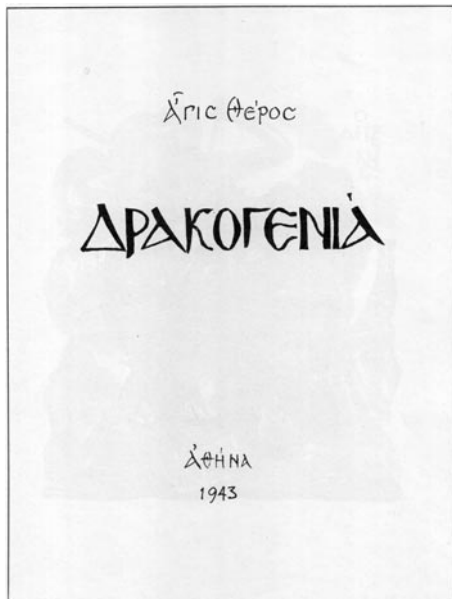
²² Σπύρος Βασιλείου, «"Ελληνες εκάραξαν"», σ. 6.

²³ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. 217-219, αρ. 1-113· Δημήτρης Παυλόπουλος, *Χαρακτική - Γραφικές Τέχνες...*, σ. 123-125· Ειρήνη Οράτη, *Σπύρος Βασιλείου*, σ. 41, 130.

²⁴ Χρυσόστομος Γανιάρης, «Η εκδοτική δραστηριότητα στην Κατοχή», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 87-88, 1962, σ. 323 (το βιβλίο ανατυπώθηκε στο Κάιρο από συντροφιά φίλων με πρωτοστάτη τον Γιώργο Σεφέρη)· Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. ια' -ιβ', 219-220· Ειρήνη Οράτη, *Σπύρος Βασιλείου*, σ. 43, 130. Ο Σικελιανός έχει γράψει την εξής αφιέρωση στον Βασιλείου: «Του Σπύρου μου, που συναλλάζοντας μαζί Του το πνευματικό μας αίμα με την πέννα και με το καλέμι, εγίναμε για τη ζωή και για το θάνατο αδερφοποιοί». Βλ. Σπύρος Βασιλείου, *Φώτα και Σκιές*, σ. 82. Τα περισσότερα αντίτυπα είχαν προπωληθεί μία χρυσή λίρα το καθένα! Σικελιανός και Βασιλείου τα είχαν μοιραστεί εξίσου, από πενήντα αριθμημένα αντίτυπα, κάθε τόσο όμως ο πρώτος ζητούσε από τον δεύτερο ένα επιπλέον αντίτυπο, με τη φράση: «Χρυσέ μου, δεν έχω αντίτυπο. Δεν μου δίνεις ένα από τα δικά σου;» (Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. ιβ', σημ. 3). Το βιβλίο ανατυπώθηκε το 1981 για το «Έτος Σικελιανού», οργανωμένο από τα υπουργεία Προεδρίας Κυβερνήσεως, Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, και Πολιτισμού και Επιστημών. Βλ. Σπύρος Βασιλείου, *Με το πινέλο...*, σ. 276, σημ. 65 και Άννα Σικελιανού, *Η ζωή μου με τον Άγγελο...*, σ. 153.



Εικ. 3 Σπύρος Βασιλείου, *Μέσ' από τα τείχη*, 1943, ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο, 12,8 × 7,8 εκ.
Από το ομότιτλο βιβλίο του Σωτήρη Σκίπη.



Εικ. 4 Σπύρος Βασιλείου, Το εξώφυλλο του βιβλίου του Άγι Θέρου (Σπύρου Θεοδωρόπουλου) *Δρακογενιά*, 1943.



Εικ. 5 Σπύρος Βασιλείου, Το εξώφυλλο του βιβλίου του Μανώλη Π. Σιγανού *Απρόσκυνητοι. Ποιήματα*, 1947.

Μ.[ίτια] Καραγάτση (Δημήτριου Ροδόπουλου, 1908-1960) με είκοσι τέσσερις ξυλογραφίες²⁵, το *Η τελευταία νύχτα της γης* του Πέτρου Χάρη (Ιωάννη Μαρμαριάδη, 1902-1998) με οκτώ ξυλογραφίες²⁶, το 1943 τον *Νάρκισσο* της Γιάννας Βέρα (1916-1994) με οκτώ ξυλογραφίες²⁷, το *Μέσ' από τα τείχη* (**εικ. 3**) του Σωτήρη Σκίπη (1881-1952)²⁸, τη *Δρακογενιά* (**εικ. 4**) του Άγι Θέρου (Σπύρου Θεοδωρόπουλου, 1875-1961) με είκοσι δύο ξυλογραφίες²⁹, το *Άγιον Όρος* του δημοσιογράφου Θωμά Μαλαβέτα (1900-1944), βιβλίο που, εκτός από την κοινή έκδοση, τύπωσε και διακόσια αντίτυπά του σε εκλεκτό

²⁵ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. ιβ', 220-221, αρ. 123-146· Ειρήνη Οράτη, *Σπύρος Βασιλείου*, σ. 130.

²⁶ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. ιβ', 221, αρ. 147-154· Ειρήνη Οράτη, *Σπύρος Βασιλείου*, σ. 130.

²⁷ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. ιβ', αρ. 155-165· Ειρήνη Οράτη, *Σπύρος Βασιλείου*, σ. 130.

²⁸ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. ιβ', 221-222, αρ. 166-182· Ειρήνη Οράτη, *Σπύρος Βασιλείου*, σ. 43, 131.

²⁹ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. ιβ', 222-223, αρ. 183-206· Ειρήνη Οράτη, *Σπύρος Βασιλείου*, σ. 43, 131.

ελληνικό χαρτί³⁰, το *Αντίδωρο* του Σικελιανού με δώδεκα ξυλογραφίες³¹, τα *Εικοσιπέντε Χρόνια, 1918-1943* της Τραπέζης Ελληνικής Εμπορικής Πίστewας³², και το *Ημερολόγιο 1944* με είκοσι δύο ξυλογραφίες για τον εκδοτικό οίκο Μιχαήλ Ι. Σαλίβερου³³ σε πεντακόσια αντίτυπα³⁴. το 1944 τον *Τσέλιγκα*³⁵ του Όλμου (Μιχάλη) Περάνθη (Μιχάλη Γ. Παπαδόπουλου, 1917-1984) για τον ίδιον εκδοτικό οίκο³⁶. το 1946 το *Καλαντάρι 1947 με παροιμίες των μηνών* και με λαογραφικά του Δημήτριου Σωτ. Λουκάτου (1908-2003)³⁷. το 1947 το βιβλίο της Εύας Βλάμη[-Λεκατσά] (1910/4-1974) *Γαλαξίδι, η μοίρα μιας ναυτικής πολιτείας* με δεκαεπτά ξυλογραφίες³⁸. το *Καλαντάρι 1948 με παροιμίες των μηνών* και με λαογραφικά του Δημήτριου Σωτ. Λουκάτου³⁹, το *Ημερολόγιον Δήμων και Κοινοτήτων του 1948*, που επιμελήθηκαν οι Θεμιστοκλής Γ. Εμμανουήλ και Παναγιώτης Α. Μπόμπης, με μία ξυλογραφία του⁴⁰, και για το βιβλίο του Μανώλη Π. Σιγανού (1904-1972) *Απροσκύνητοι. Ποιήματα (εικ. 5)*, εκλογή από τα ποιήματά του του βουνού

³⁰ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. ιγ', 223-224, αρ. 207-250· Ειρήνη Οράτη, «Χαραγμένες εικόνες, 1920-1970...», σ. 287 (με λανθασμένη αναγραφή του ονόματος του Μαλαβέτα). Είναι περιέργο αλλά ο Πέτρος Χάρης (1902-1998), διευθυντής του περιοδικού *Νέα Εστία*, στο οποίο ο Σπύρος Βασιλείου δημοσίευε ξυλογραφίες του το 1942 και το 1943, δεν μνημονεύει τη συνεργασία του σε βιβλιοκρισία του βιβλίου του Μαλαβέτα («Το δεκαπενθήμερο. Τα γεγονότα και τα ζητήματα. Θ. Μαλαβέτα: "Άγιον Όρος"», *Νέα Εστία*, τχ. 391, 1943, σ. 1161). Να σημαίνει αυτό κάποια διαφωνία τους ή ευγενική αποσιώπηση λόγω της συνεργασίας τους;

³¹ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. 224-225, αρ. 251-262· Ειρήνη Οράτη, «Χαραγμένες εικόνες, 1920-1970...», σ. 287.

³² Ειρήνη Οράτη, «Χαραγμένες εικόνες, 1920-1970», σ. 225, αρ. 263-272.

³³ Για τον εκδοτικό οίκο Μιχαήλ Ι. Σαλίβερου βλ. Ευαγγελία Άτζακα-Βέη - Δημήτρης Παυλόπουλος, «Οι Νέοι Μεγάλοι Εκδοτικοί Φορείς της Αθήνας. Τυπογραφεία - Εκδοτικοί Οίκοι (19ος-20ός αι.)», *Πεντακόσια Χρόνια Έντυπης Παράδοσης του Νέου Ελληνισμού (1499-1999)*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Κωνσταντίνος Σπ. Στάικος - Τριαντάφυλλος Ε. Σκλαβενίτης, Αθήνα, Βουλή των Ελλήνων, 2000, σ. 345-348 (Ευαγγελία Άτζακα-Βέη)· Κώστας Χατζιώτης, *Βιβλιοπωλεία & εκδοτικοί οίκοι της Αθήνας*, τ. Β': 1900-1950, Αθήνα, 2001, σ. 47-49· *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα - Έργα - Ρεύματα - Όροι*, Αθήνα, 2007, σ. 1967 (Λαμπρινή Κουζέλη).

³⁴ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. 225-226, αρ. 273-282· Ειρήνη Οράτη, «Χαραγμένες εικόνες, 1920-1970», σ. 225, αρ. 263-272.

³⁵ Λογοτεχνική μελέτη για τον ποιητή Κώστα Κρυστάλλη, δημοσιευμένη αρχικά το 1943 σε τεύχη του περιοδικού *Νέα Εστία*. Ο Περάνθης είχε δημοσιεύσει το 1936 τη μελέτη του *Κώστας Κρυστάλλης. Λυρική βιογραφία και κριτική ανασκόπηση με ανέκδοτη εργασία του ποιητή*. Βλ. *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας...*, σ. 1772 (Αλέξης Ζήρας).

³⁶ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. ιγ', 226, αρ. 283-314· Ειρήνη Οράτη, «Χαραγμένες εικόνες, 1920-1970», σ. 225, αρ. 263-272.

³⁷ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. 227-228, αρ. 332-346· Ειρήνη Οράτη, *Σπύρος Βασιλείου*, σ. 130.

³⁸ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. ιβ', 227, αρ. 315-331· Ειρήνη Οράτη, «Χαραγμένες εικόνες, 1920-1970...», σ. 225, αρ. 263-272.

³⁹ Ειρήνη Οράτη, «Χαραγμένες εικόνες, 1920-1970...», σ. 228.

⁴⁰ *Βιβλιοφιλία*, τχ. 122, 2008, σ. 103, αρ. 519.



Εικ. 6 Σπύρος Βασιλείου, κι όλα γύρω Σου είναι φως (Διονύσιου Σολωμού, Ύμνος εις την Ελευθερίαν), 1947, ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο, Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη.

και της ερήμου, 1940-1944, δίχρωμη ξυλογραφία στο εξώφυλλο, η οποία επαναλαμβάνεται μονόχρωμη στη σελίδα του μεγάλου τίτλου. Για τους καλλιτέχνες της Αντίστασης ο Βασιλείου το 1945 γράφει και άρθρο στο τεύχος 21 του περιοδικού *Ελεύθερα Γράμματα*⁴¹, ενώ το 1946 δημοσιεύει στο τεύχος 54 του ίδιου περιοδικού εικονογραφημένη με σκίτσο του αφήγηση φαντάρου του αλβανικού μετώπου, αφήγηση η οποία προερχόταν από τα ανέκδοτα *Πάθη των Ελλήνων* που ο Βασιλείου είχε ήδη τότε ετοιμάσει⁴².

Όπως έδειξε η πρόσφατη έκθεση «Σπύρος Βασιλείου: Από τα Γαλαξειδιώτικα Καράβια στα χρόνια της Κατοχής» (εικ. 7) στο Ναυτικό και Ιστορικό Μουσείο Γαλαξειδίου, ο Βασιλείου δεν δίστασε να επαναλάβει μορφές της χαρακτηριστικής του στη ζωγραφική του: η προσωποποιημένη ελευθερία μπορεί να καταλήγει σε ακρόπρωρο. «Χαράκτη των επτά ετών» τον αποκαλούσε ο φίλος του διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου Μαρίνος Γ. Καλλιγιάς (1906-1985), καθώς ο Βασιλείου, εκτός από την επταετία 1940-47 (εικ. 6), δεν χρειάστηκε να επανέλθει στη χαρακτηριστική⁴³. Οι καιροί, για εκείνον, φαίνονταν να έχουν τελειώσει αλλάξει...



Εικ. 7 Εξώφυλλο του τριπτύχου της έκθεσης.

⁴¹ Για το περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα* (1945-48) του Δημήτρη Φωτιάδη (1898-1984) βλ. Δημήτρης Φωτιάδης, *Ενθυμήματα*, τ. Β', Αθήνα, 1983, σ. 303-309.

⁴² «Αφήγηση φαντάρου», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 54, 1946, σ. 316.

⁴³ Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. θ'. Για την επίδοση του Βασιλείου στη χαράκτη βλ. Στέλιος Λυδάκης, *Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής (16ος-20ός αιώνας)*, Αθήνα, Μέλισσα 1976, σ. 437-438 [Οί Έλληνες Ζωγράφοι, τ. 3]. Νικόλαος Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου...*, σ. ια', 144-185, 230-233· Εμμανουήλ Μαυρομμάτης, *Μορφοπλαστικές και τεχνικές αναζητήσεις της ελληνικής χαρακτικής, 1892-1982*, Αθήνα, 1982, σ. 114· Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα...*, σ. 146-147· Νίκος Γρηγοράκης, *Χαρακτικά στον Πόλεμο του '40...*, σ. 43 [Τέχνη & Ιστορία...]. Χρύσανθος Χρήστου, *Νεοελληνική Χαρακτική*, Αθήνα, 1989, σ. 103-104· του ίδιου, *Ελληνική Τέχνη. Νεοελληνική Χαρακτική*, Αθήνα, 1994, σ. 237-238· Νίκος Γρηγοράκης, «Η χαρακτική στον πόλεμο του '40. Ηγετική εικαστική έκφραση, με σημαντικό κοινωνικό ρόλο στον αγώνα κατά των Ιταλών», *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, 26 Οκτωβρίου 1997 [Τέχνη & Ιστορία..., σ. 156, 159]· του ίδιου, «Επισημάνσεις της "ελληνικότητας" στο χαρακτικό έργο ζωγράφων-χαρακτών. Μια ανίχνευση», *Σε αναζήτηση της ελληνικότητας: Η Γενιά του '30*. Ζωγραφική - Κεραμική - Γλυπτική - Χαρακτική, τόμος έκθεσης, Αθήνα, Διεθνές Κέντρο Εικαστικών Τεχνών «Αέναον», 1994, σ. 53 [Η ελληνικότητα στο έργο Νεοελλήνων χαρακτών, Αθήνα, 2001, σ. 11 (Βιβλιοθήκη Νεοελληνικής Χαρακτικής, τ. 4)]. (Τέχνη & Ιστορία. 35 Χρόνια [1975-2010]. Κείμενα - Καταγραφές. Αρκαδία - Τρίπολη - Μάνη - Αγέρας - Κεραμική - Μεταλλοτεχνία - Ξυλογλυπτική - Ελιά - Οίνος - Ex Libris - Φωτογραφία, τ. Β', Αθήνα, 2018, σ. 645)· Χρύσανθος Χρήστου, *Η ελληνική ζωγραφική στον εικοστό αιώνα, τ. Α': 1882-1922*, Αθήνα, 2000, σ. 241· Παναγιώτης Τέτσης, *Χωρίς Τηλέοραση*, Αθήνα, 2001, σ. 187-191· Σπύρος Βασιλείου, *Με το πιόνι...*, σ. 138-140· Δημήτρης Παυλόπουλος, *Χαρακτική - Γραφικές Τέχνες...*, σ. 58.



Θεσσαλοί καλλιτέχνες της Δεκαετίας 1940-1949

Άννα Σπανοπούλου

Η Θεσσαλία

Στις Γενικές Ιστορίες της Ελλάδας, η Θεσσαλία ελάχιστα αναφέρεται για τη διεξαγωγή επί του εδάφους της επαναστατικών κινημάτων, είτε πριν είτε κατά τη διάρκεια της Επανάστασης. Βρίσκουμε ονόματα όπως του Διονυσίου του Φιλοσόφου, Επισκόπου Τρίκκης και του παπα-θύμιου Βλαχάβα¹, του Γεωργάκη Ολύμπιου, συνεργάτη του Αλέξανδρου Υψηλάντη στην Επανάσταση στις Παραδουνάβιες και βέβαια, του Γεώργιου Καραϊσκάκη από το Μαυρομάτι Καρδίτσας. Κυρίως αναφέρονται το αναπτυγμένο εμπόριο και η βιοτεχνία² σε Πήλιο, Τσαριτσάνη, Αμπελάκια³. Γνωστές ήταν προσωπικότητες του Πνεύματος του Διαφωτισμού, όπως Δανιήλ Φιλιππίδης και Γρηγόριος Κωνσταντάς, Κωνσταντίνος Κούμας, Άνθιμος Γαζής, Θεόκλητος Φαρμακίδης, Κωνσταντίνος Οικονόμου ο εξ Οικονόμων⁴, και, βέβαια, ο κορυφαίος, Ρήγας Βελεστινλής, ηρωική μορφή του Λόγου και της Δράσης.

Μετά όμως από την ενσωμάτωσή της στο ελληνικό κράτος, 1881, η Θεσσαλία παρουσιάζει όλο και εντονότερη κοινωνική και διεκδικητική δράση, τόσο από τους καταπιεσμένους αγρότες, όσο και από τη νεαρή εργατική τάξη, ήδη από το 1884. Δεσπάζει, βέβαια

¹ Ενδεικτικά, Νίκος Σβορώνος, *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, μετάφραση Αικατερίνη Ασδραχά, Αθήνα, Θεμέλιο, ²1976, σ. 40, 62.

² Νίκος Σβορώνος, *Επισκόπηση...*, σ. 54, 62. Επίσης, Δημήτρης Φωτειάδης, *Επανάσταση του '21*, Αθήνα, Μέλισσα, 1971, τ. Β', σ. 81-83, 340-341.

³ Νίκος Σβορώνος, *Επισκόπηση...*, σελ 62.

⁴ Κωνσταντίνος Δημαράς «Το Σχήμα του Διαφωτισμού», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1975, τ. ΙΑ', σ. 352-356.

η αγροτική εξέγερση του Κιλελέρ (1910)⁵. Με την έκρηξη του πολέμου και την Κατοχή, πριν ακόμα την επίσημη ίδρυση του ΕΑΜ, παλιοί αγωνιστές, στρατευμένοι που έζησαν τη Μικρασιατική καταστροφή, παλιοί εξόριστοι, συνδικαλιστές και κομμουνιστές, διωκόμενοι με τον νόμο του Ιδιωτικού του Βενιζέλου, πρωτόβουλα συγκροτούν ομάδες για την οργάνωση της αντιφασιστικής αντίστασης και της απελευθέρωσης του λαού, γονιμοποιώντας την αγωνιστική παράδοσή⁶. Σύντομα, οι ομάδες αυτές εντάσσονται στο ΕΑΜ. Μαζί τους και η πλειοψηφία των καλλιτεχνών, όπως σε όλη την Ελλάδα.

Καρδίτσα

Η Καρδίτσα ανέπτυξε πλούσια δράση κατά την Αντίσταση. Μάλιστα, έγινε για εννιά μόνον μήνες η πρώτη ελεύθερη πόλη της Ευρώπης⁷.

Ο Δημήτρης Γιολδάσης, (Βουνέσι-Μορφοβούνι 1897 - Καρδίτσα 1993) ένας «φτωχοδιάβολος» όπως τον χαρακτηρίζει ο Ευγένιος Μαθιόπουλος⁸, δούλεψε ως καπνεργάτης και σε άλλες δουλειές για να επιβιώσει και τέλειωσε την Πέμπτη Δημοτικού, όπου εκτιμάται το ταλέντο του. Τελικά αποφασίζει να πουλήσει έναν «Μυστικό Δείπνο» (αντίγραφο αυτού του Ντα Βίντσι) και να πάει στην Αθήνα το 1914⁹. Φοιτά στο Τμήμα Κοσμηματογραφίας της Σχολής Καλών Τεχνών αρχικά. Μεταπηδά στο Τμήμα Ζωγραφικής, από όπου παίρνει το δίπλωμά του το 1921. Κατά τη διάρκεια των σπουδών του, φιλοξενείται στο εργαστήρι του Μαλέα, από τον οποίο επηρεάζεται, ιδιαίτερα στα νεανικά του έργα. Μάλιστα συγκατοικεί με τον συμφοιτητή του Αγνήνορα Αστεριάδη¹⁰. Η Νέα Υόρκη, όπου δούλεψε ως σκη-

⁵ Πλούσια βιβλιογραφία και ημερολογιακή καταγραφή των κυριότερων κινητοποιήσεων στο *Τραβήξανε Ψηλά Πολύ Ψηλά, Δύσκολο Πια να Χαμηλώσουνε*, έκδοση της Επιτροπής Περιοχής Θεσσαλίας του ΚΚΕ, 2016.

⁶ Ενδεικτικό παράδειγμα: Παναγιώτης Ζιαβλιάκης, *Το Ξεκίνημα της Εθνικής Αντίστασης και ο Ένοπλος Αγώνας στη Θεσσαλία – Ο Πρωτοποριακός Ρόλος των Αμπελακίων*, σ. 33- 43, α' έκδοση, Βόλος, εκδ. Όμηρος, 1999. Πολύ χαρακτηριστική εδώ και η ανάδειξη της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 ως πηγής έμπνευσης για την απελευθέρωση από το Φασισμό, αλλά και από τους σύγχρονους «κοτζαμπάσδες».

⁷ Μαρία Γιαννέλου, *Η Πόλη και οι Μνήμες της, Σήματα και Σημεία: τα Γλυπτά του Υπαίθριου Δημόσιου Χώρου της Καρδίτσας*, δακτυλογραφημένη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008, σ. 20.

⁸ Ευγένιος Μαθιόπουλος, «Στο Τρίσρατο του Μεσοπολέμου», στο *Ημερίδα για τον Δημήτρη Γιολδάση*, Μορφοβούνι Καρδίτσας, 1997, σ. 69.

⁹ Φώτης Βογιατζής, «Παλιά Καρδίτσα Μέρος Δεύτερο: "Η Καρδίτσα του Γιολδάση"», *Γνώση και Γνώμη*, τ. 7, σ. 206-207. Στον Κατάλογο: *Δημήτρης Γιολδάσης*, Καρδίτσα, έκδοση Δήμου Καρδίτσας – Δημοτική Πινακοθήκη, επιμέλεια Μάγδα Κουμπάρηλου, σ. 22, υπάρχει φωτογραφία του Γιολδάση με το έργο αυτό.

¹⁰ Φώτης Βογιατζής, «Παλιά Καρδίτσα...», σ. 222-223.



νογράφος, το Παρίσι, το Λονδίνο, η Ρώμη κ.α., τον εφοδιάζουν με νέες εμπειρίες. Γενικά είναι αρκετά ενημερωμένος για τις εξελίξεις της Τέχνης και τη θεωρία της. Ζωγραφίζει πορτρέτα, νεκρές φύσεις, και παίρνει καλές κριτικές. Το μόνο όμως που τον κρατάει ως το τέλος είναι η ρεαλιστική απεικόνιση της φύσης, κυρίως αυτή της περιοχής της Καρδίτσας, τα χειμωνιάτικα, χιονισμένα τοπία, ο μόχθος των ξωμάχων¹¹. Συζητά με όποιον μπορεί να βρει και να αντλήσει πληροφορίες, εμπειρίες, χυμούς για τη δουλειά του. Περιτρέπει όλη τη Θεσσαλία, φιλοξενείται από αγρότες, κτηνοτρόφους, αλλά και από συναδέλφους του, όπως τον Κατσιογιάννη, τον Τσαπράζη, από επώνυμους που εκτιμούν τη δουλειά του, όπως ο Κατσίγρας. Ο τελευταίος αγόρασε μεγάλο αριθμό έργων του¹² μετά από υπόδειξη του Ζήση Τσαπράζη¹³. Αν θυμηθούμε την ομιλία του Ζνάνοφ στο πρώτο Συνέδριο Σοβιετικών Λογοτεχνών, το 1934¹⁴, ο λογοτέχνης πρέπει να αντλεί το υλικό, τη θεματική, τις μορφές, την καλλιτεχνική γλώσσα και λόγο από τη ζωή και τις εμπειρίες του λαού. Δεν είναι περίεργο, ένας λάτρης της φύσης και του λαού να θεωρεί απολύτως δικαιωμένη την εμμονή του αυτή στο χώρο δράσης ακριβώς των αγροτοκτηνοτρόφων, που εμφανίζονται σε πληθώρα έργων του στη βαριά δουλειά τους. Όπως άλλωστε τονίζει ο ίδιος στο βιβλιαράκι του *Η Προσφορά μου στον Πολιτισμό*, απαντά στο ζήτημα της στράτευσης του καλλιτέχνη: «Και αν τώρα οι διανοούμενοι βοηθήσουν και συμπαρασταθούν στον δίκαιο αγώνα των αγροτών, των εργατών και όλων των αδικημένων για μια καλύτερη, ανθρωπινότερη ζωή, θα 'τανε αυτό στράτευση ή ένδειξη ευγνωμοσύνης και εκπλήρωση χρέους προς τους ευεργέτες συνανθρώπους τους;». Και συνεχίζει εξηγώντας με απλά λόγια την μαρξιστική θέση για την κοινωνικοποιημένη παραγωγή και καταλήγει «Γιαυτό πιστεύω ότι εμείς όλοι οι καλλιτέχνες και τα δημιουργήματά μας, καθώς και όλοι οι διανοούμενοι και οι επιστήμονες ανήκουμε σε όλο το λαό, που μας παρέχει όλα τα αγαθά και τα μέσα να ζούμε και να δημιουργούμε¹⁵». Είναι ένας «αφοσιωμένος», όπως τον χαρακτηρίζει η Μάγδα Κουμπαρέλλου¹⁶. Υπήρξε αριστερός ήδη από τη δεκαετία του '30¹⁷. Εντάσσεται στο

¹¹ Διεξοδική παρουσίαση της ζωής και του έργου του Δ. Γιολδάση, στο Φώτης Βογιατζής, *Η Θεσσαλική Ζωγραφική 1500-1980*, Αθήνα, 1980, σ. 131-133 και 216-228. Γενικά, πρέπει έστω εδώ, να εξάγουμε την προσφορά του πολυγραφότατου μελετητή της Θεσσαλικής Τέχνης, Φώτη Βογιατζή, που γνώρισε προσωπικά και πήρε συνεντεύξεις από τους περισσότερους μεγάλους ζωγράφους της περιοχής και αποτελεί τη βασική βιβλιογραφία εκκίνησης για όποιον ασχολείται με το αντικείμενο.

¹² Δημήτρης Παυλόπουλος, «Δημήτρης Γιολδάσης», κατάλογος έκθεσης, *Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα, Συλλογή Γ. Ι. Κατσίγρα*, επιμέλεια Ειρήνη Οράτη, Λάρισα, 2005, σ. 176.

¹³ Κ. Κουτσομήτης, «Δημήτρης Γιολδάσης», Μονόγραμμα, YENEΔ, 1982.

¹⁴ Η ομιλία παρουσιάζεται σε παράλληλες μεταφράσεις από τα Ρωσικά των Ξένιας Μαυρίτση και Άντας Διάλλα, στο περιοδικό *Ιστορία της Τέχνης*, τχ. 7 (καλοκαίρι 2018), σ. 167-177. Ευχαριστώ τον κ. Νίκο Παπαγεωργίου για την επισήμανση.

¹⁵ Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1999, σ. 367.

¹⁶ Μάγδα Κουμπαρέλλου: «Δημήτρης Γιολδάσης (1987-1993). Σύμπνοια έργου και ζωής», στο *Ημερίδα για τον Δημήτρη Γιολδάση...*, σ. 61.

¹⁷ Βασίλης Φυσιλής, *Δημήτρης Γιολδάσης, Ο Δάσκαλός μου, ο Φίλος μου. Μνήμη και Τιμή στα 20 Χρόνια από το Θάνατό του*, Καρδίτσα, 2014, σ. 7.

ΕΑΜ Καλλιτεχνών¹⁸ ως φυσική του θέση – ποτέ όμως οργανωτικά. «Ελεύθερο σκοπευτή» χαρακτηρίζει τον εαυτό του¹⁹. Εκεί φωτογραφίζει, σκιτσάρει τους αγωνιστές, παραδίδει μαθήματα για την Τέχνη και τον Πολιτισμό, σε Σχολή που ίδρυσε ο Κ. Καραγιώργης²⁰, συμμετέχει με τις τεχνικές του δεξιότητες σε θεατρικές παραστάσεις, στο στήσιμο τυπογραφείου²¹, συμμετέχει στην διακόσμηση της αίθουσας του σχολείου των Κορυτσάδων, όπου συνεδριάζει το Εθνικό Συμβούλιο. Ο ίδιος αναφέρεται σ' αυτή του τη συμμετοχή²², όπου ζωγράφισε πορτρέτα αγωνιστών του '21, λέγοντας ότι ο λαός αγκάλιασε αυτή τη σύνδεση με τον αγώνα της Αντίστασης. Το 1948 παραιτείται από την εκπαίδευση όπου δίδασκε, ενώ ήδη βρισκόταν σε αναστολή εργασίας «ως μη εμπνέων εμπιστοσύνην». Φυλακίστηκε μάλιστα, για λίγο, αλλά αποφυλακίστηκε με την παρέμβαση του Μητροπολίτη Ιεζεκιά²³. Παρέμεινε πάντα ένας αταλάντευτος αριστερός. Η δράση του στην Αντίσταση αναφέρεται ελάχιστα στα βιβλία αναφοράς²⁴. Ο Μπαρούτας τον εντάσσει εν πολλοίς στους σοσιαλρεαλιστές²⁵. Οι μελετητές κυρίως τονίζουν τον υπαιθριστικό χαρακτήρα του έργου του²⁶, ιδιαίτερα την επίδοσή του στο χρώμα²⁷.

Ο Γιολδάσης ήταν ο μεγαλύτερος σε ηλικία από τους συμπατριώτες του ζωγράφους, τον Γιώργο Γούλα και τον Κώστα Παύλου (Πωλ), στενούς φίλους, τους οποίους επηρέασε πολύ, ιδιαίτερα στα νεανικά τους χρόνια. Μαζί ζωγράφιζαν τη φύση επηρεασμένοι από τον Γιολδάση. Ο Πωλ (Καρδίτσα, 1914-1962)²⁸ ασχολήθηκε κυρίως με το θέατρο με μεγάλη επιτυχία, ως σκηνογράφος αλλά και ως ηθοποιός, σκηνοθέτης κ.λπ. Ανεβάζει έργα με δικό του θίασο, όπου συμμετέχει και ο Γούλας, ως οργανωτικός υπεύθυνος²⁹. Σε παράσταση με το έργο «Ρήγας Βελεστινλής» του Β. Ρώτα, κατά τη διάρκεια της περιόδου που η Καρδίτσα είχε απελευθερωθεί από τον ΕΛΑΣ, ηθοποιοί του ΕΑΜ, Καρούσος, Μορίδης, Ντιρντάουα,

¹⁸ Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης...*, σ. 281, σημ. 24.

¹⁹ Φώτης Βογιατζής, «Παλιά Καρδίτσα...», σ. 225.

²⁰ Απόστολος Στρογγύλης, *Η Πρωτεύουσα της Ελεύθερης Ελλάδας Η Καρδίτσα στην Αντίσταση*, Αθήνα, εκδ. Φυτράκης, 1988, σ. 158.

²¹ Απόστολος Στρογγύλης, *Η Πρωτεύουσα...*, σ. 18-19.

²² Ντοκιμαντέρ «Οι Ζωγράφοι στα Βουνά της ελεύθερης Ελλάδας, 1941-45», σκηνοθεσία Ρένα Χριστάκη, 1982, στο <https://archive.ert.gr/35703/> (πρόσβαση: 10/9/2022).

²³ Βασίλης Φυσιλής, *Δημήτρης Γιολδάσης...*, σ. 14-15.

²⁴ Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης...* μεταξύ άλλων, σ. 366- 367.

²⁵ Κώστας Μπαρούτας, *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα, Εκδόσεις Τέχνης «Οίστρος», 2006, σ. 143, 152.

²⁶ Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, τ. 1, Αθήνα, εκδ. Αδάμ, 1999, σ. 94. Επίσης, Μάγδα Κουμπρέλου, *Δημήτρης Γιολδάσης...*, σ. 15, 16.

²⁷ Γιώργος Πετρή, «Εκθέσεις Αργυράκη, Σταυρίδου, Σταματοπούλου, Φασσιανού, Ξαγοράρη, Χαϊνή, Νίκολη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 35-36 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1957), σ. 450-451· αναδημοσιεύεται στο *Επιθεώρηση Τέχνης, Τεχνοκριτικά Κείμενα 1953-1986*, επιμέλεια Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, Αθήνα-Ηράκλειο, ΑΙΣΑ Ελλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008, σ. 116.

²⁸ Φώτης Βογιατζής, *Η Θεσσαλική Ζωγραφική...*, σ. 136.

²⁹ Φώτης Βογιατζής, «Το Θέατρο στην Καρδίτσα, 1881-1986, Β' Μέρος, 1940-46», *Γνώση και Γνώμη*, τ. 5ος, Καρδίτσα 1986, σ. 262-263.

παρακολούθησαν και ενθουσιάστηκαν. Πιθανόν και ο ίδιος ο Ρώτας. Για αδιευκρίνιστους λόγους δεν ακολούθησε τον θίασό του στο βουνό, ο οποίος αποτέλεσε τον βασικό κορμό των παραστάσεων στην περιοχή. Τα σκηνικά που κατασκεύασε ο Πωλ, από πολύ φτηνά υλικά, ήταν λιτά, αφαιρετικά και γεωμετρικά, «με στοιχεία εξηρεσιονιστικά», πολύ μοντέρνα και εντυπωσιακά για την εποχή του, τον τόπο του και για έναν αυτοδίδακτο καλλιτέχνη. Πολλά από αυτά καταστράφηκαν στην Κατοχή. Ανέβασε Σαίξπηρ, Αντρέγιεφ, φον Κλάιστ κ.ά.³⁰ Οι μακέτες, καθώς και αρκετοί πίνακες βρίσκονται στη Δημοτική Πινακοθήκη της Καρδίτσας, μη επισκέψιμη λόγω των πλημμυρών του Ιανού. Ο Πωλ, ενώ παρέμεινε ως το τέλος αριστερός, ήταν άνθρωπος χαμηλών τόνων και δεν ασχολήθηκε με την πολιτική δράση. Ζωγράφιζε ρεαλιστικά, δεν υπέγραφε τα έργα του, δεν έκανε εκθέσεις, βιοποριζόταν όμως ως επιγραφοποιός, διακοσμητής και διαφημιστής³¹.



Εικ. 1 Γιώργος Γούλας, *Ούτε σπαυρί σιτάρι στον κατακτητή*, ελαιογραφία σε καμβά, Δημοτική Πινακοθήκη Καρδίτσας (© οικογένεια του καλλιτέχνη, ευγενική παραχώρηση)

Ο Γιώργος Γούλας, (Καρδίτσα, 1919-2015)³² με οργανωτική σύνδεση με την ΟΚΝΕ ήδη από το 1935, όπως ο ίδιος αναφέρει στο αυτοβιογραφικό του σημείωμα³³, φοιτά για ένα διάστημα στη Σχολή Καλών Τεχνών, αλλά οι σπουδές του διακόπηκαν από την εξορία του στη Μακρόνησο. Συνεργάτης του Κ. Παύλου, είχε παράλληλη πορεία μ' εκείνον μέχρι την άνοδό του στο βουνό. Είχε συνεχή δράση με υπεύθυνες θέσεις στην ΕΠΟΝ, και με συμμετοχή σε μάχες –σε μια από τις οποίες τραυματίστηκε– ως το τέλος του Εμφυλίου και κυνηγήθηκε γι' αυτήν³⁴. Παρέμεινε δραστήριος, μέσα από τις γραμμές του ΚΚΕ, ως το τέλος της ζωής του³⁵. Η ζωγραφική του, ρεαλιστική, επηρεάστηκε αρχικά από αυτή του Γιολδόση με θεματική από τη φύση, από τη λαϊκή ζωή της πατρίδας του, από την Αντί-

³⁰ Μ. Κ. [Μάγδα Κουμπάρελου], «Κώστας Παύλου (Πωλ)» στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ. Δ', Αθήνα, Μέλισσα, 2000, σ. 12.

³¹ Φώτης Βογιατζής, *Η Θεσσαλική Ζωγραφική...*, σ. 254-256.

³² Φώτης Βογιατζής, *Η Θεσσαλική Ζωγραφική...*, σ. 136, 277-280.

³³ Ευχαριστώ τον κ. Δημήτρη Γούλα που μου το εμπιστεύτηκε.

³⁴ Απόστολος Στρογγύλης, *Η Πρωτεύουσα της Ελεύθερης Ελλάδας...* σ. 22, 62, 95-96, 137-138.

³⁵ <https://www.902.gr/eidisi/politismos/84359/efyge-o-zografos-giorgos-goylas> (πρόσβαση: 10/9/2022).



Εικ. 2 Γιώργος Γούλας, *Μάχη με αντάρτες του Δημοκρατικού Στρατού*, ελαιογραφία σε καμβά, ιδιωτική συλλογή (© οικογένεια του καλλιτέχνη, ευγενική παραχώρηση)

σταση. Χαρακτηριστικό της δουλειάς του είναι η συνεχής μελέτη των ίδιων θεμάτων, με παραλλαγές. Οι σπουδές του είναι ολοκληρωμένοι πίνακες. Παζάρια στην Καρδίτσα, αγροτικές και πολεμικές σκηνές. Το τοπίο αποτελεί το σκηνικό της δράσης των ανθρώπων, οι οποίοι κυριαρχούν στα έργα του, σπάνια λείπουν, σε αντίθεση με τον Γιολδάση. Παρέδωσε πολλές πληροφορίες για την αντιστασιακή δραστηριότητα στην περιοχή, για τα πρόσωπα που σχετίστηκε (Πωλ, Θετταλός, Ντάκος κ.ά.)³⁶ (**εικ. 1, 2**).

Πρέπει, επίσης, να αναφερθεί ένας ερασιτέχνης ζωγράφος και γλύ-

πτης, με πλούσια αγωνιστική δράση από πολύ νεαρή ηλικία. Πρόκειται για τον Βασίλη Φυσιλή, (1927) από τη Σέκλιζα/Καλίθηρο Καρδίτσας. Βρέθηκε με τον Δημοκρατικό Στρατό Ελλάδας στη μαρτυρική Νιάλα, όπου και κουβάλησε την τραυματισμένη ηρωίδα Βαγγελίτσα Κουσάντζα στην πλάτη του. Πέρασε δώδεκα χρόνια σε φυλακές σε Γιούρα, Μακρόνησο, Αίγινα κ.λπ. Στις φυλακές της Κέρκυρας γνώρισε σημαντικούς καλλιτέχνες, όπως τους Κατσιογιάννη, Μπαχαριάν, Μίλτο Γαρίδη. Με τον τελευταίο συνδέθηκε φιλικά και διδάχθηκε γλυπτική. Πρόσφερε στην περιοχή του ημίγλυφα μνημεία που έφτιαξε με οικοδομικό πλέγμα, τσιμέντο, μαρμαρόσκονη και γύψο³⁷ (**εικ. 3**).

Τρίκαλα

«Βρωμοσόκακα τουρκικά, λασποβριθή ή κονιορτοβριθή ή βορβορώδη, προκαλούντα την απδία» χαρακτηρίζουν τα Τρίκαλα το 1905, έναντι της πολύ μικρότερης Καρδίτσας³⁸. Παρ' όλα αυτά, εδώ γεννήθηκαν και μεγάλωσαν ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Απόστολος Καλδάρας, ο Κώστας Βίρβος, αξιολογότατοι δημιουργοί στο χώρο της μουσικής, όλοι αριστερής ιδεολογίας, με δράση και διώξεις. Αντίθετα, η εικαστική κίνηση είναι πραγμα-

³⁶ Ν. Δ. [Νίκος Δασκαλοθανάσης], «Γιώργος Γούλας», στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ. Α', Αθήνα, Μέλισσα, 1997, σ. 302, όπου και γίνεται μνεία για τη συμμετοχή του καλλιτέχνη στην Εθνική Αντίσταση και κατατάσσεται στο «πνεύμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού».

³⁷ Βασίλης Φυσιλής, *Στους Δρόμους του Αγώνα*, Αθήνα, εκδόσεις Εντός, 2001, σ. 189-190, 195-200.

³⁸ Φώτης Βογιατζής, *Η Θεσσαλική Ζωγραφική...*, σ. 138.

τικά φτωχή. Ο Στέφανος Σαφαρίκας (1902), κυρίως αγιογράφος, παραδίδει μαθήματα σε νεαρούς συμπατριώτες του, μεταξύ των οποίων και ο Κώστας Ντάκος, (Μαλακάσι, 1904-1980) ο γνωστότερος Τρικαλινός ζωγράφος της γενιάς του³⁹, που είχε συμμετοχή στην Αντίσταση. Επιδίωξε να σπουδάσει στη Σχολή Καλών Τεχνών. Από το 1930 ξεκίνησε τις σπουδές του εκεί, με υποτροφία και τη συνεχή στήριξη του Αντώνη Μπενάκη, όπου έλαβε τιμητικές διακρίσεις. Σημαντικοί συνάδελφοί του φέρονται να τον τιμούν (π.χ. Τσαρούχης κ.ά.⁴⁰). Αφιερώθηκε στην τοπιογραφία, απ' όπου, ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια, απουσίαζε συνήθως η ανθρώπινη φιγούρα. Με μεγάλη ευαισθησία αποτυπώνει το χειμωνιάτικο τοπίο. Για αρκετά χρόνια, για λόγους βιοπορισμού στην Αθήνα, όπου υπάρχει αγοραστικό κοινό, επαναλαμβάνει σχεδόν μονότονα, παλιότερα έργα του, με εμπορική επιτυχία. Γενικά, έζησε με στερήσεις. Για τη συμμετοχή του στην Αντίσταση μιλά ελάχιστα στη συνέντευξη στον Φώτη Βογιατζή, ενώ είναι γνωστή η τιμιότητά του, όταν βρέθηκε να διαχειρίζεται λίρες που ανήκαν στο ΕΑΜ και τις παρέδωσε. Έργα του δεν είναι εύκολο να δει κανείς, αφού οι Πινακοθήκες των Τρικάλων δεν είναι ανοιχτές στο κοινό. Βιογραφικό του σημείωμα δεν υπάρχει στον κατάλογο της Πινακοθήκης Κατσίγρα, αν και υπάρχουν εδώ τέσσερα έργα του. Γενικά, βιβλιογραφείται ελάχιστα.

Λάρισα

Η Λάρισα, «στις αρχές του 19ου αιώνα είναι η πιο οθωμανική πόλη της Ελλάδας, νότια της Θεσσαλονίκης⁴¹», με ελάχιστους χριστιανικούς ναούς, έναντι πολλών μουσουλμανικών τζαμιών και εβραϊκών συναγωγών. Ως πρώτο κοσμικό ζωγράφο, έχει να αναδείξει τον Αγνήνορα Αστεριάδη (1898-1977), γόνο μεγάλης αστικής οικογένειας⁴². Δεν έκανε σπουδές στο εξωτερικό⁴³, αλλά οι επιδράσεις που δέχεται και οι διάφοροι δρόμοι που ακολουθεί στη ζωγραφική του δείχνουν ανήσυχο και ενημερωμένο καλλιτέχνη. Από πολύ νωρίς έρχεται σε επαφή με αριστερούς διανοούμενους και αναλαμβάνει την καλλιτεχνική επιμέλεια του περιοδικού *Πρωτοπόροι* του Πέτρου Πικρού⁴⁴. Με την έναρξη

³⁹ Φώτης Βογιατζής, *Η Θεσσαλική Ζωγραφική...*, σ. 140, 241-242.

⁴⁰ Εκτενές άρθρο και συνέντευξη του Κ. Ντάκου στο Φώτη Βογιατζή, «Η Ζωή και το Έργο του Τρικαλινού Ζωγράφου Κώστα Ντάκου 1904-1980», *Τρικαλινά*, τ. 10, 1990, σ. 167-206.

⁴¹ Θεόδωρος Παλιούγκας, *Η Λάρισα κατά την Τουρκοκρατία* (1423-1881), τ. Α', Λάρισα, έκδ. Δήμου Λάρισας, 1996, σ. 63.

⁴² Νικόλαος Παπαθεοδώρου, «Το Αρχοντικό του Αχιλλέα Αστεριάδη», <https://www.larissanet.gr/2016/03/13/to-archontiko-tou-achillea-asteriadi-tou-nikolaou-papatheodorou/> 13 Μαρτίου 2016 (πρόσβαση: 10/9/2022) · του ίδιου, «Φαρμακείο Αστεριάδη», εφ. *Ελευθερία Λάρισας*, 22 Σεπτεμβρίου 2019.

⁴³ Δημήτρης Παπαστάμος, «Η Ιδέα της Νεοελληνικής Ζωγραφικής και η Συλλογή του Ευαγγέλου Αβέρωφ-Τοσίτσα στην Πινακοθήκη Μετσόβου», *κατάλογος έκθεσης, Πινακοθήκη Αβέρωφ, Μέτσοβο*, εκδ. Ίδρυμα Ευαγγέλου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 2019, σ. 91.

⁴⁴ Κώστας Μπαρούτας, *Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός...*, σ. 24, σημ. 2.



Εικ. 3 Βασίλης Φυτσίλης, *Κουβαλώντας τη Βαγγελίτσα Κουσάντζα*, γύψος, τσιμέντο, πλέγμα, 100 × 60 εκ., ανήκει στον καλλιτέχνη (ευγενική παραχώρηση)

του Πολέμου, δημιουργεί ένα γελοιογραφικό «πρόχειρο χαρακτικό»⁴⁵, που έγινε πολύ γνωστό στην εποχή του, το «Vincere-remo». Από τους πρώτους εντάσσεται στο ΕΑΜ Καλλιτεχνών⁴⁶. Η δράση του αυτή δεν αναφέρεται στο πολύ εκτενές βιογραφικό του Καταλόγου *Αστεριάδης*, της έκθεσης των Δήμων Λάρισας και Αθηναίων. Μαζί με τον φίλο του Σπύρο Βασιλείου ζωγραφίζουν μικρές συνθέσεις σε τέμπερα, εμπνευσμένες από «δημοτικά τραγούδια, από τον Σολωμό, από τον Κάλβο και αλλού», σχετικές με την κατάσταση της Ελλάδας. Είναι δίπτυχα που μοιράζονται χέρι με χέρι και σημείωσαν μεγάλη επιτυχία. Ο Γιώργος Βελισσαρίδης και ο Τάσος (Αλεβίζος), φίλοι και συνεργάτες του, χάραξαν σε όρθιο ξύλο το 1942 τρεις από τις παραστάσεις και τις τύπωσαν σε δελτάρια. Το 1945, τα χειρόγραφα αυτά δεμένα εκτίθενται με τον τίτλο: «*Δέκα πέντε ιστορημένα χειρόγραφα της σκλαβιάς (1941-1944) του ζωγράφου Α. Αστεριάδη*».

Αν για τον Γιολδάση το τοπίο αποτελεί το θέατρο του αγώνα του ανθρώπου της υπαίθρου, για τον Αστεριάδη, φυσικό και αστικό τοπίο αποτελούν μάλλον αγαπημένο αντικείμενο καλλιτεχνικής διερεύνησης και αναμέτρησης. Ανά τις δεκαετίες παρατηρούμε διαρκή εξέλιξη στις διατυπώσεις: εξπρεσιονιστικές, βυζαντινίζουσες, «ναϊφ-κυβιστικές» (οι θαυμάσιες Πολιτείες του), στις οποίες επανέρχεται κατά καιρούς και παράλληλα⁴⁷.

Ο Δημήτρης Κατσικογιάννης, (1915-1991), ο άλλος σημαντικότερος καλλιτέχνης της περιοχής της Λάρισας, γεννήθηκε στην Καρυά Ολύμπου, ένα φτωχό, ορεινό χωριό, που γέννησε δύο αντιστασιακούς καλλιτέχνες. Αν ο Γιολδάσης ήταν «αφοσιωμένος», ο Κατσικογιάννης ήταν στρατευμένος ισόβια: στην Αντίσταση, στο Κόμμα του, στην υπόθεση του λαού, στην Τέχνη του. Τα έργα του ζούσαν την ανάσα του λαού αυτού, με συνεχή ενημέρωση, παρ' ό,τι ο ίδιος ήταν μοναχικός. Τα εκατοντάδες έργα του, συνεχής εργα-

⁴⁵ Ειρήνη Οράτη «Χαρακτική-Εικονογραφήσεις, τυπώματα και Εφαρμογές», κατάλογος έκθεσης, *Αστεριάδης*, επιμ. Ειρήνη Οράτη, Αθήνα-Λάρισα, Δήμος Λάρισας-Δήμος Αθηναίων, 1998, σ. 43.

⁴⁶ Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης...*, σ. 281.

⁴⁷ Μανόλης Βλάχος, «Αγνήνωρ Αστεριάδης», κατάλογος έκθεσης, *Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα, Συλλογή Γ. Ι. Κατσίγρα*, επιμέλεια Ειρήνη Οράτη, Λάρισα, 2005, σ. 158-159.

σία-καθήκον, αποτελούν από μικρά έως τεράστια ρεπορτάζ της καθημερινότητας των προβλημάτων, των αγώνων και του Κινήματος, ακόμα και των παγκόσμιων ζητημάτων – η κομμουνιστική αλληλεγγύη σε λαούς ακόμα και μακρινούς⁴⁸. Δεν τον αφήνει τίποτε αδιάφορο. Θα μπορούσαν να αποτελούν τον εικαστικό σχολιασμό σε ημερήσιο έντυπο. Τα έργα αυτά ελάχιστα θα ενδιέφεραν τους συλλέκτες, άρα δεν τα έφτιαχνε παρά μόνο για την αποτύπωση –για τις μελλοντικές γενιές;– των γεγονότων που βασάνιζαν την εποχή του και την συμβολική ανάδειξη της διεξόδου. Δεν άφησε συνεχιστές, είναι πολύ σκληρός ο δρόμος του καλλιτέχνη που τα έργα του, σκληρά όπως είναι, δεν «πουλάνε».

Ο άλλος ζωγράφος της Καρυάς ήταν ο Δημήτρης Οικονομίδης (1913-1951), φίλος και συναγωνιστής του Κατσικογιάννη και του Γιολδάση. Συμμετείχε στην Αντίσταση, εντάχτηκε στον ΕΛΑΣ από το 1944 και μέχρι το 1947. Άρχισε τις σπουδές του στην ΑΣΚΤ το 1940, που διακόπηκαν με την επιστράτευση του. Ολοκλήρωσε τις σπουδές του το 1947. Έγινε ευρύτερα γνωστός ως ζωγράφος το 1996 με την έκθεση που οργάνωσε στη μνήμη του η σύζυγός του, Κατερίνα Γκόλτσου⁴⁹. Εκδόθηκε τότε ένας κατάλογος έργων του από τη Σύγχρονη Εποχή, ο μοναδικός⁵⁰. Η Γκόλτσου δώρισε κάποια έργα του στην τότε Κοινότητα Καρυάς, άλλα στο Σύλλογο Αντιστασιακών Δημοσιογράφων. Έργα του επίσης βρίσκονται στη Συλλογή του ΚΚΕ. Ο Δημήτρης Παυλόπουλος σημειώνει τον «ωμό ρεαλισμό» με τον οποίο παρουσιάζεται ο αγώνας του Ελληνικού λαού⁵¹.

Αξιόλογη προσωπικότητα, απόφοιτος της ΑΣΚΤ, υπήρξε ο Ζήσης Τσαπράζης (1911-1975). Μέχρι τον Πόλεμο, έλαβε μέρος σε Πανελλήνιες και σε ομαδικές εκθέσεις. Φυλακίστηκε από τους Γερμανούς, και με την αποφυλάκισή του, εκείνοι κατέσχεσαν όλα τα μέχρι τότε έργα του. Επίσης εξορίστηκε στο Τρίκερι. Ζωγράφισε πορτρέτα αγωνιστών, μάλλον συγκρατουμένων του, αχρονολόγητα. Δυστυχώς, βιοποριζόταν ως επιγραφοποιός και κυρίως ως κατασκευαστής γύψινων διακοσμήσεων, ο πρώτος στη Λάρισα. Σύμβουλος του Κασιόγρα στις αγορές έργων για τη Συλλογή του, του πρότεινε τον Γιολδάση και τον Κατσικογιάννη, με τον οποίο ήταν στενοί φίλοι. Η Συλλογή Κασιόγρα περιλαμβάνει δεκατέσσερα έργα του, τοπία και νεκρές φύσεις, ενώ δεν υπάρχει βιογραφικό σημείωμα ούτε μια φωτογραφία από έργο του⁵² (**εικ. 4, 5**).

⁴⁸ Επιλέγω από την βιβλιογραφία μόνο το Κατερίνα Σταθοπούλου: «Κατσικογιάννης» στον κατάλογο *Πινακοθήκη Αβέρωφ, Μέτσοβο, Μέτσοβο*, Ίδρυμα Ευαγγέλου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 2008, σ. 313.

⁴⁹ Κατερίνα Γκόλτσου-Λέφα, *Στην ανέμη της Ανάγκης*, Αθήνα, 1990, κυρίως σ. 76-86.

⁵⁰ *Δημήτρης Οικονομίδης, Αντιστασιακός Ζωγράφος (1913-1951)*, κατάλογος έκθεσης, πρόλογος Κυριάκος Ι. Βαλαβάνης «Σμυρναίος», Αθήνα, εκδ. Σ.Ε., 1996.

⁵¹ Δ. Π. [Δημήτρης Παυλόπουλος], «Δημήτρης Οικονομίδης» στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ. Γ', Αθήνα, Μέλισσα, 1999, σ. 336-337. Επίσης, Φώτης Βογιατζής, *Η Θεσσαλική Ζωγραφική...*, σ. 250-52 του ίδιου, «Η Ζωή και το Έργο του Ζωγράφου Δημητρίου Οικονομίδου (1913-1951)», στο Ζ' Συνέδριο «Ο Όλυμπος στους Αιώνας», Ελασσόνα, εκδ. Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Ελασσόνας, 1994, σ. 201-214. Τέλος, Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης...*, σ. 361-364.

⁵² Και εδώ, πληροφορίες από το Φώτης Βογιατζής, *Θεσσαλική Ζωγραφική...*, σ. 249 και προφορικές



Εικ. 4 Ζήσης Τσαπράζης, [Σκηνή στην Εξορία], μολύβι σε χαρτί, 20 × 15 εκ., ανήκει στην οικογένεια του καλλιτέχνη (ευγενική παραχώρηση)

Ένας άλλος ζωγράφος, με πλούσια αντιστασιακή δράση και χρόνια εξορίας, ήταν ο Γιάννης Παπαϊωάννου (Αμπελώνας 1919-1999). Σπούδασε δάσκαλος στην Παιδαγωγική Ακαδημία Λάρισας, όπου διδάχτηκε καλλιτεχνικά μαθήματα. Κατά την περίοδο της Αντίστασης υπήρξε γραμματέας της ΕΠΟΝ, μέχρι του 1948, οπότε εξορίστηκε σε Ικαρία, Μακρόνησο, Κρήτη, Αίγινα, ως το 1964. Εκεί καλλιέργησε τη ζωγραφική. Μετά την αποφυλάκισή του, δούλεψε ως ζωγράφος επαγγελματικά, αφού ως δάσκαλος δεν διορίστηκε ποτέ⁵³. Τα περισσότερα έργα του είναι σκοτεινά, πολλά από αυτά αναφέρονται στην πείνα και τα βάσανα του λαού. Επίσης, ζωγράφισε ηθογραφικές σκηνές, τοπία κ.ά. Η Συλλογή Κασίγγρα περιλαμβάνει τρία έργα του, ένα εκ των οποίων με τον τίτλο *Κατοχή*, δεν υπάρχει όμως βιογραφικό του (**εικ. 6**).

μαρτυρίες από την οικογένειά του, την οποία ευχαριστώ και για το υλικό που μου εμπιστεύτηκε. Επίσης, Νικόλαος Παπαθεοδώρου: «Ο Ζωγράφος Ζήσης Τσαπράζης», εφ. *Ελευθερία Λάρισας*, 16 Σεπτεμβρίου 2020.

⁵³ Πληροφορίες από την οικογένειά του και από το άρθρο Ανώνυμος, «Εγκαινιάστηκε Έκθεση Ζωγραφικής του Γιάννη Παπαϊωάννου», εφ. *Ημερήσιος Κήρυκας Λάρισας*, 20 Μαρτίου 2002. Μικρή αναφορά στο Φώτης Βογιατζής, *Η Θεσσαλική Ζωγραφική...*, σ. 320. Ευχαριστώ την κ. Ευγενία Παπαϊωάννου για το υλικό.

Βόλος

Ο Βόλος γίνεται αποδέκτης πολλών Μικρασιατών Προσφύγων μετά το 1922, με τις γνωστές επιπτώσεις στην οικονομία, στους κοινωνικούς αγώνες αλλά και στην πολιτισμική άνθιση στην πόλη και την ανάπτυξη αστικής τάξης νωρίτερα από τις άλλες Θεσσαλικές πόλεις. Εδώ γεννιούνται ή και δραστηριοποιούνται σημαντικές προσωπικότητες του πνεύματος. Ο Βόλος λοιπόν αναπτύσσει σχετικά γρήγορα και εικαστική κίνηση: συλλέκτες, φιλότεχνοι, αίθουσες Τέχνης και φυσικά, καλλιτέχνες⁵⁴. Συνεπώς, το περιβάλλον, εικαστικό και πολιτικό, ευνοεί την ανάπτυξη αντιστασιακής δράσης και καλλιτεχνών με προσφορά και στους δύο τομείς.

Ο Κώστας Θετταλός (Κ. Κολουμπάρδος, 1905-1992) από τη Μιτζέλα σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών⁵⁵. Συμμετέχει ενεργά στην Εθνική Αντίσταση, μεταξύ άλλων και παραδίδοντας μαθήματα Τέχνης και ικονογραφίας στο Παιδαγωγικό Φροντιστήριο της Τύρνας που ίδρυσε η Ρόζα Ιμβριώτη⁵⁶, το 1944. Επίσης, έκανε σκίτσα σε εφημερίδες και έντυπα σε τυπογραφείο, στα Άγραφα⁵⁷. Πολλά από τα προπολεμικά έργα του, τα οποία ο Βογιατζής θεωρεί ως τα καλύτερα και πιο χαρακτηριστικά, κήκκαν στην Κατοχή, όταν πυρπολήθηκε το χωριό του⁵⁸. Ασχολήθηκε με τη διδασκαλία (Σιβιτανίδειος), την αγιογραφία και τη διακόσμηση βιβλίων.



Εικ. 5 Ζήσης Τσαπράζης, [Εξόριστοι στο Τρίκερι], μολύβι σε χαρτί, 20 × 15 εκ., ανήκει στην οικογένεια του καλλιτέχνη (ευγενική παραχώρηση)

⁵⁴ Αναλυτικά, Φώτης Βογιατζής, *Η Θεσσαλική Ζωγραφική...*, σ. 88-124 και 148-150.

⁵⁵ Φώτης Βογιατζής: «Η Εικαστική Παράδοση της Επαρχίας Αλμυρού και η Ανέκδοτη Βιογραφία του Ζωγράφου Κώστα Θετταλού (1905-1992)» στο *Πρακτικά Β΄ Συνεδρίου Αλμυριώτικων Σπουδών*, 1995, εκδ. 1997, σ. 262-274.

⁵⁶ Ντίνα Τσούβα: «Ρόζα Ιμβριώτη», στο <https://www.trikalavoice.gr>, 4/10/2017 (πρόσβαση: 10/9/2022).

⁵⁷ Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η Τέχνη της Αντίστασης...*, σ. 369-370.

⁵⁸ Φώτης Βογιατζής, *Η Θεσσαλική Ζωγραφική...*, σ. 243.



Εικ. 6 Γιάννης Παπαϊωάννου, [Πείνα], ελαιογραφία σε καμβά, 55 × 40 εκ., Μουσείο Αμπελακίων Περιόδου 1940-1949 (© οικογένεια του καλλιτέχνη, ευγενική παραχώρηση)

Άλλος, ζωγράφος κυρίως, αλλά και γλύπτης, ήταν ο Θανάσης Φάμπας (Λαύκος Πηλίου, 1922-2011)⁵⁹. Ξεκίνησε τις σπουδές του στη Σχολή Καλών Τεχνών, αναγκάστηκε όμως να γίνει πρόσφυγας στη Ρουμανία. Εκεί, ολοκλήρωσε τις σπουδές του και αναδείχτηκε σε έναν από τους σημαντικούς ζωγράφους της χώρας αυτής, με πολλές διακρίσεις. Η συμμετοχή του –νεαρού– Φάμπα στην Αντίσταση τελείως υπαινικτικά αναφέρεται⁶⁰. Εκτός από τη ζωγραφική, ασχολήθηκε με την εικονογράφηση δίσκων και βιβλίων, μεταξύ αυτών και έργων Ελλήνων λογοτεχνών που μεταφράζονταν στα Ρουμάνικα. Πρόσφερε μάλιστα και το άγαλμα του Ρήγα στο Βουκουρέστι. Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, ασχολήθηκε με την ζωγραφική κυρίως γυναικείων και παιδικών συμβολικών μορφών, σε ένα ιμπρεσιονιστικό ιδίωμα, με επιρροές και από τη βυζαντινή ζωγραφική. Χάρισε στην ιδιαίτερη πατρίδα του εξήντα πίνακες και οκτώ γλυπτά που εκτίθενται σε φερώνυμο Μουσείο.

Τέλος, ένας αφανής αντιστασιακός ζωγράφος, με καλές σπουδές ζωγραφικής και χαρακτική στη Δρέσδη, είναι ο Δημοσθένης Μαχαιρίτσας (Βόλος, 1903). Εργάστηκε κυρίως στην Αθήνα σε διαφημιστικό γραφείο, σχεδιάζοντας αφίσες. Το μοναδικό του έργο βρέθηκε, πολύ χαρακτηριστικό όμως, είναι το σήμα του 54ου Συντάγματος του ΕΛΑΣ, ως εξώφυλλο βιβλίου. Παρ' όλα αυτά μαρτυρείται ότι πήρε μέρος σε εκθέσεις στην Αθήνα⁶¹.

Είναι βέβαιο ότι υπάρχουν κι άλλοι καλλιτέχνες, που δεν στάθηκε δυνατόν να εντοπιστούν. Προκύπτει, συνεπώς, επείγουσα ανάγκη, οι Ιστορικοί της Τέχνης να ερευνήσουν και να αναδείξουν τον πλούτο αυτών των αφανών, ελασσόνων(;) καλλιτεχνών. Άμεσα, όσο οι συγγενείς ζουν και θυμούνται και πριν το υλικό χαθεί, διασκορπιστεί ή καταστραφεί.

⁵⁹ http://volospress.blogspot.com/2011/10/blog-post_7111.html (πρόσβαση: 10/9/2022).

⁶⁰ Συραγώ Τσιάρα: «Η Οικουμενικότητα του Θανάση Φάμπα», στον Κατάλογο Έκθεσης *Πολίτες του Κόσμου*, Λάρισα, Εικαστικό Κέντρο Λάρισας, 2000, σ. 40: «τα ιστορικά συμφραζόμενα έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην απόφασή του να καταφύγει στη Ρουμανία [...]. Η επιθυμία του να εκφράσει εικαστικά την εποχή που το χέρι κρατούσε το τουφέκι». Ομοίως, στο Μ. Κα. [Μαρία Κατσανάκη], «Δημήτρης Φάμπας», στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ. Δ', Αθήνα, Μέλισσα, 2000, σ. 356.

⁶¹ Φώτης Βογιατζής, *Η Θεσσαλική Ζωγραφική...*, σ. 316.

«Το ταξίδι τώρα είναι μακρύ, βασανιστικό κι ατέλειωτο»: Η τέχνη του Χρίστου Δαγκλή στην εξορία (1946-1956)

Ελένη Μάργαρη

Το τίμημα του οράματος (εικ. 1) είναι το τελευταίο έργο του Χρίστου Δαγκλή (1916-1991), το οποίο έμεινε ανολοκλήρωτο εξαιτίας του θανάτου του. Σύμφωνα με την αφήγηση της συζύγου του Φραντζέσκας Ιακωβίδη (1922-2016):

Έβαζε τις τελευταίες γραμμές στο σχέδιο που ετοίμαζε να χαράξει, σε πλάγιο ξύλο όπως συνήθιζε, όταν κόπηκε το νήμα της ζωής του. Το έργο αυτό όμως έπρεπε να ολοκληρωθεί. Να γίνει κτήμα όλων γιατί αποτελεί συμπυκνωμένη ιστορική μαρτυρία, τόσο της καθημερινής κακοποίησης των ανθρώπων, όσο και του αδάμαστου φρονήματός τους¹.

Η σύνθεση αυτή διαφέρει από τις περισσότερες παλαιότερες δημιουργίες του Δαγκλή, εξαιτίας της υπερρεαλιστικής της διάρθρωσης και ενός τίτλου πιο δραματικού από εκείνους που έδινε συνήθως στα έργα του. *Το τίμημα του οράματος* με μια πρώτη ματιά μοιάζει με καλλιτεχνικό πειραματισμό. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, υπήρξε το τέρμα της μακράς προσωπικής και καλλιτεχνικής του διαδρομής.

Η ζωή και η δράση του Χρίστου Δαγκλή

Ο Δαγκλής γεννήθηκε στα Ιωάννινα το 1916. Το 1932 πέρασε στο προκαταρκτικό τμήμα

¹ Φραντζέσκα Ιακωβίδη-Δαγκλή, «Το Τίμημα του Οράματος», στο *Χρίστος Δαγκλής*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Ελληνογαλλικός Σύνδεσμος, 1993, x.a.c.



Εικ. 1 Χρίστος Δαγκλής, *Το Τμήμα του Οράματος*, 1991, μεταξοτυπία, 88 × 64 εκ., Ιωάννινα, Δημοτική Πινακοθήκη.

εντύπων. Το 1942 επέστρεψε στην Αθήνα και το 1943 φιλοτέχνησε χαρακτηριστικά για την οικονομική ενίσχυση της ΕΠΟΝ και για ένσημα του ΕΑΜ. Το 1944 συνελήφθη από τους Γερμανούς. Στο αυτοβιογραφικό του κείμενο, στο λεύκωμα της αναδρομικής του έκθεσης στην Εθνική Πινακοθήκη το 1989, ανέφερε: «Υστερα από τέσσερεις μήνες, ασύλληπτους σε βαρβαρότητα και κτηνωδία – τους τρεις τελευταίους στο θάλαμο μελλοθανάτων – βγήκα με ενέργειες της Αλέκας Παΐζη στον διοικητή Ντάκο³». Το 1945 με εντολή του ΕΑΜ επέστρεψε στα Ιωάννινα για να οργανώσει έκθεση φωτογραφίας με θέμα τα γεγονότα του Δεκεμβρίου του 1944 και παρέμεινε στην πόλη για να συμβάλει στην έκδοση εφημερίδων, στη χάραξη αφισών και σε άλλες δραστηριότητες.

Το 1946 ο Δαγκλής συνελήφθη στα Ιωάννινα για αντεθνική δράση. Όπως ο ίδιος περιέγραψε στην αυτοβιογραφία του: «Το “ταξίδι” τώρα είναι μακρύ, βασανιστικό κι ατέλειωτο.

της Σιβιτανιδείου Σχολής και συνέχισε τις σπουδές του στο διακοσμητικό τμήμα της με καθηγητή το ζωγράφο Σταύρο Καντζίκη (1885-1958). Το 1937 έδωσε εξετάσεις στο προκαταρκτικό τμήμα της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, όπου παρακολούθησε τα μαθήματα του ζωγράφου Παύλου Μαθιόπουλου (1876-1956). Το 1939 ο Δαγκλής εγγράφηκε στο εργαστήριο του Κωστή Παρθένη (1878-1967) και σε εκείνο του χαράκτη Γιάννη Κεφαλληνού (1894-1957), η διδασκαλία του οποίου καθόρισε την καλλιτεχνική του πορεία. Παράλληλα με την καλλιτεχνική του εκπαίδευση δραστηριοποιήθηκε ενεργά στην Αριστερά. Το 1939 οργανώθηκε στην ΟΚΝΕ (Ομοσπονδία Κομμουνιστικών Νεολαίων Ελλάδος) και συμμετείχε σε δράσεις για την ανατροπή της δικτατορίας του Μεταξά². Το 1941 βρέθηκε στα Ιωάννινα, όπου ανέλαβε την ανασυγκρότηση του γραφείου του Κομμουνιστικού Κόμματος στην Ήπειρο και συμμετείχε στην έκδοση παράνομων

² Την οργάνωσή του στο ΚΚΕ και την παράνομη δράση του πριν τη σύλληψη και εξορία του περιγράφει ο Δαγκλής στο κείμενο «Η αυτοβιογραφία μου» στον κατάλογο της αναδρομικής του έκθεσης *Χρίστος Δαγκλής 1938-1988*, επιμέλεια: Ειρήνη Οράτη – Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Α. Σούτζου, 1989, σ. 253-258.

³ Χρίστος Δαγκλής, «Η αυτοβιογραφία μου», σ. 255.



Ένα “ταξίδι” που δεν ήξερες πού θα σε οδηγήσει⁴. Δέκα χρόνια διήρκεσε το ταξίδι του αυτό στην εξορία και πρώτος σταθμός του ήταν ο Εύδηλος της Ικαρίας. Το 1947 στάλθηκε στον Μούδρο της Λήμνου και το 1949 εκτοπίστηκε στη Μακρόνησο, στο Β΄ Ειδικό Τάγμα Οπλιτών. Με το κλείσιμο του στρατοπέδου το 1950 μεταφέρθηκε στον Άν Στράτη, απ’ όπου απελευθερώθηκε το δεύτερο εξάμηνο του 1956. Όλο αυτό το διάστημα, μια δεκαετία εξόριστος σε τόπους διαφορετικούς, κατόρθωσε να παραμείνει καλλιτεχνικά ενεργός και να παραγάγει ένα πολύ μεγάλο ζωγραφικό, χαρακτικό και σκηνογραφικό έργο. Τον τρόπο με τον οποίο το κατόρθωσε τον περιγράφει στην αυτοβιογραφία του στο λεύκωμα της Εθνικής Πινακοθήκης:

Σ’ ολόκληρο αυτό το διάστημα μπόρεσα, σε ώρες που υπήρχε κάποια ανάπαυλα από καψόνια, μεταγωγές και διάφορες υπηρεσίες για τις ανάγκες του στρατοπέδου, να φτιάσω ό,τι υπάρχει στο λεύκωμα κι έχει μείνει στα χέρια μου, ή στο κοντινό μου περιβάλλον. Ακόμα θ’ άξιζε να σημειωθεί πως όλα αυτά γίνονταν μακριά απ’ τα μάτια των κρατούντων και τελικά μπόρεσα να τα βγάλω έξω και να τα σώσω απ’ τους διάφορους ελέγχους με πολλά τεχνάσματα. [...] Τα πινέλα, το χαρτί και τα χρώματα μου τάφερνε ένας καπετάνιος καϊκιού μακριά απ’ τα μάτια των κρατούντων, όταν χρειάστηκε να γίνει καθαρισμός και ρετουσάρισμα στο τέμπλο της εκκλησίας του Μούδρου⁵.

Τοπία, προσωπογραφίες και καθημερινότητα των εξορίστων

Στα ζωγραφικά του έργα από τον καιρό της εξορίας απεικόνισε τοπία, φιλοτέχνησε προσωπογραφίες κρατουμένων και αποτύπωσε σκηνές της ζωής τους⁶. Στα τοπία συμπεριλαμβάνονται απόψεις της φύσης της Ικαρίας ή γωνιές της κατοικίας του στο ίδιο νησί, που μοιάζουν, όμως, με δωμάτια ενός σπιτικού και όχι με τόπο φυλάκισης. Την περίοδο της Μακρονήσου αποτύπωσε τα αντίσκηνα των εκτοπισμένων, τους κλωβούς, την κατοτράχαλη γη δίπλα στη θάλασσα. Ο Δαγκλής, ωστόσο, δεν απεικόνισε συρματοπλέγματα ή κάγκελα. Στις συνθέσεις του οι σκηνές των κρατουμένων βλέπουν προς τη θάλασσα, προς τον ανοιχτό ορίζοντα, στα τοπία του δίνει την αίσθηση της ελευθερίας, της ελπίδας. Δεν απέστρεφε, βέβαια, το βλέμμα από την πραγματικότητα της ζωής στη Μακρόνησο. Σε ένα σχέδιό του, για παράδειγμα, με τίτλο *Διανομή ταχυδρομείου* (1949), οι μορφές των εξορίστων που συρρέουν για την παραλαβή των οικογενειακών δεμάτων αφομοιώνονται στο τοπίο και αποδίδονται σαν ένα ανθρώπινο ποτάμι που κυλά ως την άκρη του οικισμού.

⁴ Χρίστος Δαγκλής, «Η αυτοβιογραφία μου», σ. 255.

⁵ Χρίστος Δαγκλής, «Η αυτοβιογραφία μου», σ. 255-265.

⁶ Όλα τα έργα του Χρίστου Δαγκλή που αναφέρονται και περιγράφονται στο κείμενο ανήκουν στις συλλογές της Δημοτικής Πινακοθήκης Ιωαννίνων. Για τις θεματικές των έργων της εξορίας βλ. Ελένη Μάργαρη, «Χρίστος Δαγκλής (1916-1991): Ο βίος, η τέχνη και οι αγώνες του», στο Κατάλογος έκθεσης, *Χρίστος Δαγκλής: Χαρακτική-Ζωγραφική*, Ιωάννινα, Δημοτική Πινακοθήκη Ιωαννίνων, Δήμος Ιωαννιτών, 2018, σ. 9-20.



Εικ. 2 Χρίστος Δαγκλής, *Αγρινιώτης εξόριστος* στο *Μούδρο*, 1949, μελάνι σε χαρτί, 22 x 16 εκ., Ιωάννινα, Δημοτική Πινακοθήκη.

Αν και ο Δαγκλής πέρασε τα περισσότερα χρόνια του εκτοπισμένος στον Άη Στράτη, απεικόνισε λίγα τοπία του νησιού, διότι αφοσιώθηκε στις μορφές των συγκρατουμένων του. Στις προσωπογραφίες αυτές δεν τους απέδωσε ως θύματα ή φυλακισμένους, αλλά επικεντρώθηκε στις φυσιογνωμίες τους, τους προσέγγισε με ανθρωπιά και σεβασμό, όχι με οίκτο. Συχνά επανερχόταν στο ίδιο πρόσωπο αναζητώντας και αποτυπώνοντας μια διαφορετική του όψη, κίνηση ή έκφραση. Σε τέσσερις διαφορετικές προσωπογραφίες του λογοτέχνη Κώστα Κουλουφάκου (1924-1994), για παράδειγμα, ο Δαγκλής τον απεικόνισε καθισμένο στη σκηνή, σκεπτικό, αφοσιωμένο στην ανάγνωση, ενώ σε άλλο πορτρέτο εμβάθυνε στα χαρακτηριστικά της μορφής του. Αρκετές φορές φιλοτέχνησε και την προσωπογραφία του Κωνσταντίνου Δεσποτόπουλου (1913-2016), τον οποίο συνάντησε στον Άη Στράτη και στη Μακρόνησο, αποτυπώ-

νοντας την ξεχωριστή όψη του. Στους προσωπογραφούμενους συμπεριλαμβάνονται, επίσης, ο Φοίβος Ανωγειανάκης (1915-2003), ο Τίτος Πατρίκιος (γ. 1928), ο Μενέλαος Λουντέμης (1906-1977) και ο Γιάννης Ρίτσος (1909-1990). Έδειξε, ωστόσο, το ίδιο ενδιαφέρον για τη φιλοτέχνηση της μορφής και άγνωστών του ανθρώπων με τους οποίους συνυπήρξε στην εξορία. Ο νεαρός Αγρινιώτης που συναντήθηκε στον *Μούδρο* (**Εικ. 2**) έχει αποδοθεί φυσιοκρατικά και η μορφή του στέκει ρωμαλέα και μνημειώδης, ενώ σε σχέδιο στο οποίο εικονίζεται ένα μικροκαμωμένο κορίτσι από τον Άη Στράτη (1952) φανερώνεται η νοσταλγία του Δαγκλή για τις εικόνες και τα συναισθήματα της ελεύθερης ζωής. Ζωγράφιζε συνεχώς πρόσωπα των συγκρατουμένων του, γέμιζε μικρά φύλλα χαρτιού με σπουδές προσωπογραφιών τους, σαν να επεδίωκε να απεικονίσει τον κάθε έναν από αυτούς. Τα γρήγορα αυτά προσχέδια, σαν ζωγραφικές σημειώσεις, τα επεξεργάστηκε ξανά πολλά χρόνια αργότερα αξιοποιώντας τα στις δημιουργίες του.

Τα σχέδια του Χρίστου Δαγκλή αποτελούν, επιπλέον, μαρτυρίες της καθημερινότητας των εξορίστων στις απάνθρωπες συνθήκες των στρατοπέδων κράτησης. Στη *Μεταγωγή στον Εύδηλο Ικαρίας* (1947), ένα σχέδιο φτιαγμένο με μολύβι, γυναίκες και άνδρες με τα υπάρχοντά τους αναμένουν το μεταφορικό μέσο σαν έτοιμοι για ένα συνηθισμένο ταξίδι,



Εικ. 3 Χρίστος Δαγκλής, *Μούδρος - Παπάς εξόριστος από την περιοχή της Άρτας*, 1949, κραγιόνι σε χαρτί, 18 × 27 εκ., Ιωάννινα, Δημοτική Πινακοθήκη.

το οποίο ήταν για πολλούς το τελευταίο. Οι συγκρατούμενοί του και οι καθημερινές εργασίες για την επιβίωσή τους υπήρξαν, επίσης, ανεξάντλητη πηγή της έμπνευσής του. Τους απεικόνισε σε διάφορες δραστηριότητες της ημέρας: να ψυχαγωγούνται, να μελετούν, να ράβουν, να μαγειρεύουν, να βάζουν μπουγάδα (**εικ. 3**). Είναι όλοι αφοσιωμένοι στις ασχολίες τους, δεν ποζάρουν, εικονίζονται στην προσπάθεια, στη συγκέντρωση, στον κόπο τους. Σε πολλά σχέδια τους ζωγράφισε στον ύπνο και στην ανάπαυσή τους εξασκούμενος στην απόδοση της προοπτικής, του σώματος και των εκφράσεων. Άνδρες ξαπλωμένοι μέσα στις σκηνές τους, καθισμένοι στο ύπαιθρο ή παραδομένοι στον ύπνο απεικονίστηκαν συνοπτικά από τον καλλιτέχνη, που απέδωσε τις πολύ προσωπικές τους στιγμές με διακριτικότητα.

Τα Καψόνια και η Πορεία

Τα σχέδια με θέμα τους τα καψόνια, τα βασανιστήρια και τους ξυλοδαρμούς αποτελούν και μορφολογικά ένα ιδιαίτερο σύνολο που χαρακτηρίζεται από έντονη εκφραστικότητα και δραματικότητα. Στο έργο *Ξυλοδαρμός – Μακρονήσι ΒΕΤΟ* (**εικ. 4**), αλλά και στο σύνολο των σχεδίων με το γενικό τίτλο *Καψόνια* (1949), τα θύματα αποδίδονται με έντονα



Εικ. 4 Χρίστος Δαγκλής, *Καψόνι με φόρτωμα πέτρας - Μακρονήσι ΒΕΤΟ*, 1949, μελάνι σε χαρτί, 24,5 × 20,4 εκ., Ιωάννινα, Δημοτική Πινακοθήκη.

περιγράμματα, δραματικούς σκιοφωτισμούς και εξπρεσιονιστική ένταση. Οι μορφές των κρατουμένων που κουβαλούν πέτρες, μάλιστα, σφράγισαν τη μνήμη του Δαγκλή και αργότερα στην ωριμότητά του επανεμφανίστηκαν ακόμη πιο δραματικοί και μνημειακοί στις δημιουργίες του.

Ξεχωριστή ενότητα έργων του αποτελεί και το σύνολο *Η πορεία*. Το 1952, όταν η είδηση της εκτέλεσης του Νίκου Μπελογιάννη (1915-1952) έφτασε στον Άη Στράτη, ο Γιάννης Ρίτσος συνέθεσε προς τιμήν του το ποίημα *Ο άνθρωπος με το γαρύφαλλο*. Ήταν οι στίχοι του: «Σιωπή. Οι λαοί περνούν σπκώνοντας στους ώμους τους / το μέγα φέρετρο του Μπελογιάννη» που ενέπνευσαν το ζωγράφο. Στη σύνθεση κυριαρχούν οι γυμνές ανδρικές μορφές, αλληγορικές αναπαραστάσεις των λαών που κρατούν στις πλάτες

τους το φέρετρο (**εικ. 5**). Στα 14 προκαταρκτικά σχέδια του χαρακτηριστικού οι γροθιές των ανδρών είναι χαμηλωμένες σε μια κίνηση δυναμικής αντίστασης, το κεφάλι τους είναι σκυφτό και ο ουρανός συννεφιασμένος σε ένδειξη παλλαϊκού θρήνου για την εκτέλεση του Μπελογιάννη. Αν και το σύμβολό του, το γαρύφαλλο, συμπεριλήφθηκε σε κάποια από τα προσχέδια, δεν απεικονίστηκε στην τελική μορφή του έργου, η οποία χαρακτήκε σε πλάγιο ξύλο το 1959. Με αφορμή το θάνατό του ο Δαγκλής φιλοτέχνησε το συμβολικό, βαθιά πολιτικό αυτό έργο, στο οποίο απεικόνισε την απρόσκοπτη πορεία της Αριστεράς παρά τις διαψευσμένες προσδοκίες, τις απώλειες και την ήττα που την βάραιναν όπως το ασήκωτο φέρετρο στους ώμους των ανδρών.

Το θέατρο στην εξορία

Στο ανέβασμα θεατρικών παραστάσεων στον Άη Στράτη και στη δική του συμβολή σε αυτές ο καλλιτέχνης αναφέρθηκε στην αυτοβιογραφία του:

Έργα που ανέλαβα να εκτελέσω τις σκηνογραφίες και τα κοστούμια ήταν: Η «Βαβυλωνία» σε σκηνοθεσία Μάνου Κατράκη, «Οι Πέρσες» του Αισχύλου σε σκηνοθεσία Τζαβαλά Κα-

ρούσου, «Ο Έμπορος της Βενετίας» σε σκηνοθεσία Τζαβαλά Καρούσου, «Το επάγγελμα της κυρίας Γουόρεν» του Μπέρναρντ Σω, «Ο Ταρτούφος» του Μολιέρου και το σκηνικό για τον «Θάνατο του Διγενή» του Άγγελου Σικελιανού⁷.

Το εύρος του ρεπερτορίου αποκάλυψε και το σκηνογραφικό ταλέντο του Δαγκλή⁸. Στα σχέδια των κοστούμιών της *Βαβυλωνίας* (1951) απέδωσε τα στοιχεία των τοπικών ενδυμασιών μαζί με τις ξεχωριστές προσωπικότητες των ρόλων, ενώ το σκηνικό των *Περσών* (1951) είναι λιτό, μεγαλοπρεπές και τα κοστούμια της παράστασης παραπέμπουν σε θέματα της αρχαιοελληνικής τέχνης. Οι θεατρικές παραστάσεις στον Άν Στράτη, εντούτοις, αποτέλεσαν την αφορμή της διαφωνίας του Δαγκλή με την ηγεσία του στρατοπέδου. Όπως ο ίδιος πολύ συνοπτικά ανέφερε στην αυτοβιογραφία του:

Στο μεταξύ δημιουργήθηκαν συνθήκες και παρεμβάσεις τέτοιες εκ μέρους της ηγεσίας, που δεν άφηναν περιθώρια για τη συνέχιση αυτής της προσπάθειας, τουλάχιστον από μέρους μου. Γι' αυτό παραιτήθηκα [...]. Ακολουθούν διαφωνίες με την καθοδήγηση του στρατοπέδου... χαρακτηρισμοί... απομόνωση... και διαγραφή⁹.

Χαρακτική στο στρατόπεδο

Η καλλιτεχνική του δραστηριότητα, ωστόσο, δεν σταμάτησε. Στην αυτοβιογραφία του ο Δαγκλής ανέφερε:

Πολύ αργότερα μου στάλθηκαν στον Άν Στράτη απ' τους δικούς μου τα εργαλεία χαρακτηριστικής. Έτσι μπόρεσα να χαράξω μερικά σχέδια που χρησιμοποιήθηκαν για χριστουγεννιάτικες και πασχαλινές κάρτες. Κι ακόμα να δείξω σε νέα παιδιά του στρατοπέδου, πώς γίνεται η χαρακτηριστική. Για την εκτύπωση χρησιμοποιούσαμε μελάνι τυπογραφικό και κυλίνδρους φτιαγμένους στον τόρνο και ντυμένους με σαμπρέλα ποδηλάτου¹⁰.

Έγχρωμη ήταν η πρώτη κάρτα που τύπωσε στην εξορία για τα Χριστούγεννα του 1950. Το 1951 φιλοτέχνησε μια πασχαλινή ευχετήρια κάρτα με απόσπασμα από το ποίημα του Διονυσίου Σολωμού (1798-1857) *Η Λαμπρή*, ενώ στην κάρτα για το Πάσχα του 1952 άνδρες και γυναίκες αγκαλιάζονται και χορεύουν συνοδευόμενοι από απόσπασμα της τραγωδίας του Άγγελου Σικελιανού (1884-1951) *Ο Χριστός Λυόμενος - Ο θάνατος του Διγενή* (1947)¹¹.

⁷ Χρίστος Δαγκλής, «Η αυτοβιογραφία μου», σ. 257.

⁸ Για το σκηνογραφικό του έργο βλ. Κατάλογος έκθεσης, *Ο Χρίστος Δαγκλής και το θέατρο της εξορίας: σκηνικά και κοστούμια υδατογραφίες, σχέδια και τέμπρες, ξυλογραφίες*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1994.

⁹ Χρίστος Δαγκλής, «Η αυτοβιογραφία μου», σ. 257.

¹⁰ Χρίστος Δαγκλής, «Η αυτοβιογραφία μου», σ. 256.

¹¹ Για τις ευχετήριες κάρτες που χάραξε στην εξορία βλ. Ελένη Μάργαρη, «Χρίστος Δαγκλής (1916-1991)...», σ. 17-18.



Εικ. 5 Χρίστος Δαγκλής, *Παραλλαγή σχεδίου για το χαρακτικό Πορεία - Άη Στράτης*, 1952, μελάνι σε χαρτί, 14,5 × 10,5 εκ., Ιωάννινα, Δημοτική Πινακοθήκη.

Η χαρακτηριστική συνέβαλε και στην επικοινωνία του εξόριστου Δαγκλή με τον έξω κόσμο. Στις 31 Αυγούστου 1952 το χαρακτικό του *Για την Ειρήνη* (1952) δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Αυγή*. Η σύνθεση, στην οποία παρουσιάζονται τέσσερις γυναίκες να αφήνουν από τα χέρια τους ένα περιστέρι, φιλοτεχνήθηκε για να συνοδεύσει το χαιρετισμό των κρατουμένων γυναικών στο Τρίκερι Μαγνησίας στο Συνέδριο της Ειρήνης του 1952 στο Βερολίνο. Ένα χρόνο περίπου αργότερα, στο φύλλο της *Αυγής* της 28ης Οκτωβρίου 1953, δημοσιεύθηκε χαρακτικό του για την επέτειο της 28ης Οκτωβρίου 1940 (1952). Στην *Αυγή*, επίσης, στο φύλλο της 14ης Ιανουαρίου 1954 δημοσιεύθηκε η χαρακτηριστική σύνθεση *Από το βράχο της εξορίας*, η οποία απεικονίζει έναν άνδρα δίπλα στη θάλασσα να αφήνει ελεύθερο το περιστέρι της ειρήνης. Τον Μάρτιο

του 1956 στις σελίδες του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης* δημοσιεύθηκαν τα χαρακτηριστικά *Σύνθεση - Γυναίκα* (1954) προς τιμήν των εξόριστων γυναικών για τη Διεθνή Ημέρα της Γυναίκας¹², *Οι πλάτες - Εξόριστοι* (1955) και ο *Ύπνος στη σκηνή* (1955). Η διαγραφή του από το ΚΚΕ δεν είχε επηρεάσει ούτε τη θεματολογία ούτε τον ιδεολογικό προσανατολισμό της τέχνης του. Η *Επιθεώρηση Τέχνης*, μάλιστα, καθ' όλη τη διάρκεια της κυκλοφορίας της (1954-1967) φιλοξένησε στις σελίδες της τις δημιουργίες του, παρουσίασε τις εκθέσεις του και ο ίδιος ο Δαγκλής ξεδίπλωσε σε αυτήν τις ιδέες του για την τέχνη και την πολιτική μετά την απελευθέρωσή του¹³.

¹² Χρύσανθος Χρήστου, *Ελληνική τέχνη: Νεοελληνική χαρακτηριστική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1994, σ. 251.

¹³ Για τα χαρακτηριστικά της εξορίας του βλ. Ελένη Μάργαρη, «Χρίστος Δαγκλής (1916-1991)...», σ. 20-21.

Η τέχνη της εξορίας

Η συνεκφορά των λέξεων «τέχνη», «φυλακή» και «εξορία» μοιάζει αδόκιμη, διότι η καλλιτεχνική δημιουργία προϋποθέτει την ελευθερία και την ψυχική ηρεμία. Οι εκτοπισμένοι καλλιτέχνες, εντούτοις, περιορισμένοι στα αντίσκηνα, μακριά από τις οικογένειές τους, αποστερημένοι από την ελευθερία και τη ζωή τους αναζήτησαν στην εξορία, παρά τους κινδύνους και τις αντιξοότητες, την έμπνευση και την αφορμή για δημιουργία¹⁴. Η τέχνη τούς έδωσε τη δύναμη να συνεχίσουν να αγωνίζονται και να ζουν. Η θεματολογία των έργων τους υπήρξε παρεμφερής, οι εικόνες που αποτύπωσαν ήταν βιωματικές και ο καθένας τους τις απέδωσε με τον δικό του τρόπο. Ο ζωγράφος Γιάννης Στεφανίδης (1919-2011) εξορίστηκε στη Λήμνο το 1948 και απεικόνισε τα ιδιαίτερα τοπία της σηματοδωμένης από τα συρματοπλέγματα των στρατοπέδων κράτησης¹⁵. Τις σκηνές των κρατουμένων και τα στρατόπεδα απέδωσε στα έργα του ο εκτοπισμένος στη Μακρόνησο και στον Άη Στράτη Βασίλης Βλασίδης (1907-1997), ο οποίος φιλοτέχνησε και προσωπογραφίες συγκαταλεγμένων του. Τα πρόσωπα των συναγωνιστών του υπήρξαν ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης και για τον Θωμά Μώλο (1921-2009), όπως και οι καθημερινές τους ασχολίες. Ταχύ σχέδιο, έντονη εκφραστικότητα, ψυχογραφική διάθεση χαρακτηρίζουν τα έργα όλων τους¹⁶. Δεν βρήκαν όμως όλοι οι καλλιτέχνες τη δύναμη να απεικονίσουν κάθε πτυχή της ζωής στην εξορία. Ο Στεφανίδης έγραψε για τη Μακρόνησο: «Εκεί δεν τράβηξα ούτε μια γραμμή και δεν μπορώ τίποτα να πω γι' αυτήν. Η Μακρόνησος ούτε περιγράφεται, ούτε ζωγραφίζεται¹⁷». Ο χαράκτης Γιώργος Φαρσακίδης (1926-2020), αντίθετα, αφιέρωσε μια ολόκληρη σειρά σχεδίων του στις απάνθρωπες συνθήκες κράτησης και στα βασανιστήρια στη Μακρόνησο¹⁸. Ο Φαρσακίδης, που έμαθε τη χαρακτηριστική δίπλα στον Δαγκλή στον Άη Στράτη, απεικόνισε σαφέστερα και πιο ρεαλιστικά από το δάσκαλό του τη βία, τα βασανιστήρια και τις σκληρές συνθήκες διαβίωσης των κρατουμένων. Ανάμεσα στην ιστορική μαρτυρία και στην καλλιτεχνική δημιουργία, στην εικαστική ερμηνεία και στο προσωπικό βίωμα τα έργα των εξορίστων καλλιτεχνών, εμποτισμένα με την ιδεολογία και τη δύναμη της ψυχής τους, αποτελούν μια διακριτή κατηγορία στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Εκφράζουν την αποφασιστικότητα των δημιουργών τους να διασώσουν τις αρχές και τη ζωή τους και την ανάγκη να μην ξεχαστούν ποτέ όσα έζησαν.

¹⁴ Για την τέχνη των εξορίστων και των φυλακισμένων βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, Αθήνα, Εκδόσεις Τέχνης Οίστρος, 2006, σ. 72-75.

¹⁵ Γιάννης Στεφανίδης, *Ζωγραφική στην εξορία*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1988.

¹⁶ Για τα έργα του Βασίλη Βλασίδη και Θωμά Μώλου βλ. *Εικαστικές Τέχνες και Αντίσταση. Έκθεση / Εργαστήριο Ιστορίας της Τέχνης περιόδου: Δικτατορία Μεταξά – Κατοχή – Αντίσταση – Εμφύλιος – Τόποι Εξορίας ως το 1967*, κατάλογος έκθεσης, επιμέλεια Γρηγόρης Αναγνώστου, Κέντρο Τεχνών / Πάρκο Ελευθερίας – Αγορά Αργύρη / Πάτρα, Αθήνα 2014.

¹⁷ Γιάννης Στεφανίδης, *Ζωγραφική στην εξορία*, σ. 6.

¹⁸ Γιώργος Φαρσακίδης, *Μακρόνησος ΑΕΤΟ-ΕΣΑΙ. 1949-1950*, Αθήνα, Σκυτάλη, ²1990 (1964).

Τα έργα της εξορίας στον ελεύθερο κόσμο

Το καλοκαίρι του 1959 ο Χρίστος Δαγκλής έδωσε στον ιστορικό τέχνης και τεχνοκριτικό Γιώργο Πετρή (1916-1997) την πρώτη του συνέντευξη, που δημοσιεύθηκε στην *Επιθεώρηση Τέχνης*¹⁹. Ο Πετρήs τον χαρακτήρισε «σχετικά νέο καλλιτέχνη», αν και ήταν ήδη 43 ετών, ο οποίος έφερε στις αποσκευές του

Ένα ογκώδες έργο, κυρίως σχεδιαστικό, [...] καρπός της εργασίας του σ' αυτή την περίοδο, που περιμένει τώρα τη χαρακτηριστική του. [...] Εκτός από την καλλιτεχνική του προσφορά, το έργο αυτό αποτελεί και το ντοκουμέντο μιας εποχής, κι η σημασία του από την άποψη αυτή είναι πολύ σημαντική²⁰.

Στη συνέντευξη αυτή ο Δαγκλής εξέφρασε τις θέσεις του γύρω από την καλλιτεχνική δημιουργία: «Δεν μπορούμε να φύγουμε από τη φύση, να αρνηθούμε την κοινωνική ζωή. Με τις αισθήσεις του ο καλλιτέχνης θα αντλήσει την έμπνευσή του από κει που έχει δεχθεί τις συγκινήσεις του²¹». Για την ελληνικότητα της σύγχρονης του τέχνης δήλωσε ότι: «Τα γνωρίσματα της ελληνικής τέχνης θα τα βρούμε στην ίδια τη ζωή της χώρας μας. [...] Θα τα βρούμε στις παραδόσεις μας, στη γη μας, στον ουρανό μας, στις συνθήκες της εδώ ζωής²²». Για τους καλλιτέχνες διατύπωσε, τέλος, την άποψη ότι: «Για να πραγματοποιηθούν κάποιες βασικές συνθήκες δουλειάς - κι όχι άνεσης - [των καλλιτεχνών] απαραίτητη είναι η συμπαράσταση της πολιτείας και των εκπροσώπων της από το επίσημο κράτος, τους Δήμους και τις κοινότητες, τα εργατικά συνδικάτα, ως την παραμικρότερη οργανωμένη μερίδα ανθρώπων μέσα σ' αυτό το χώρο που λέγεται Ελλάδα²³». Η συζήτησή του με τον Πετρή εικονογραφήθηκε με τα έργα της εξορίας του, ενώ το εξώφυλλο του τεύχους κοσμούσε η τελική, χαραγμένη εκδοχή του έργου *Πορεία*. Το δημοσίευμα έδινε μια ολοκληρωμένη εικόνα του καλλιτέχνη Δαγκλή, όπως αυτός είχε διαμορφωθεί στα χρόνια της εξορίας. Έργα του από την εποχή του εκτοπισμού δημοσιεύθηκαν ξανά στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, στο τεύχος 61 του 1960, συνοδεύοντας την παρουσίαση και κριτική της πρώτης ατομικής έκθεσής του στην Γκαλερί Τέχνης²⁴. Τα έργα της εξορίας του επρόκειτο να έχουν μακρά εκθεσιακή πορεία. Τα παρουσίασε σε ατομικές του εκθέσεις στην Αθήνα το 1963 στην Αίθουσα Αρχιτεκτονική, στα Ιωάννινα το 1967, στο Παρίσι το 1973²⁵, αλλά και στην αναδρομική του έκθεση στην Εθνική Πινακοθήκη το

¹⁹ Γιώργος Πετρήs, «Μια συνομιλία με το χαρακτή Χρίστο Δαγκλή», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 55-56 (Ιούλιος-Αύγουστος 1959), σ. 40-44.

²⁰ Γιώργος Πετρήs, «Μια συνομιλία...», σ. 40.

²¹ Γιώργος Πετρήs, «Μια συνομιλία...», σ. 43.

²² Γιώργος Πετρήs, «Μια συνομιλία...», σ. 44.

²³ Γιώργος Πετρήs, «Μια συνομιλία...», σ. 44.

²⁴ Γιώργος Πετρήs, «Οι Εικαστικές τέχνες: Εκθέσεις», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 61 (Ιανουάριος 1960), σ. 89-90.

²⁵ Πρόκειται για την έκθεση που παρουσιάστηκε στην αίθουσα του μορφωτικού ομίλου «Ελεύθερη



Εικ. 6 Χρίστος Δαγκλής, *Ξαπλωμένος που διαβάζει*, 1981, ξυλογραφία, 58 × 74,8 εκ., Ιωάννινα, Δημοτική Πινακοθήκη.

1989. Το λεύκωμα που την συνόδευε, μάλιστα, ήταν κατά το μεγαλύτερο μέρος του αφιερωμένο σε αυτά²⁶.

Το 1961 ο Χρίστος Δαγκλής παντρεύτηκε την Φραντζέσκα Ιακωβίδη και το 1962 πραγματοποιήσαν μαζί ταξίδια στην Ευρώπη, κατά τη διάρκεια των οποίων επισκέφθηκε εκθέσεις τέχνης και μουσεία προσπαθώντας να ανακτήσει το χαμένο χρόνο και να γνωρίσει τις τάσεις της εποχής. Η επαφή με τα σύγχρονα του καλλιτεχνικά ρεύματα τον προβλημάτισε: «Από όσο γύρισα και είδα σημερινή δουλειά ζωγράφων, τόσο αφηρημένων όσο και φιγουρατίφ, στην ίδια μοίρα βρίσκονται και οι μεν και οι δε. Και αναρωτιέται κανένας τι γίνεται ή τι πρέπει να γίνει. Τι λείπει από τα έργα και πρώτα απ' όλα απ' τους ανθρώπους για να παρουσιάσουν δουλειά που αφήνει τον άλλον ασυγκίνητο²⁷». Από τις

Σκέψη» στα Ιωάννινα και για την έκθεση με τίτλο "Christos Darglis et la lumière grecque" που διοργανώθηκε στο θέατρο Paul Eluard στο Παρίσι.

²⁶ Τα έργα της εξορίας κατέλαβαν τις 170 από τις 260 σελίδες του λευκώματος και το εξώφυλλό του εικονογραφήθηκε με ένα τοπίο της Μακρονήσου.

²⁷ Απόσπασμα αχρονολόγητης επιστολής του Χρίστου Δαγκλή προς τον πατέρα του Σωτήρη, την

περιηγήσεις του σε διάφορες τοποθεσίες του Παρισιού προέκυψε η αλλαγή της κατεύθυνσης της τέχνης του, όπως ο ίδιος ο Δαγκλής εξήγησε στην αυτοβιογραφία του: «Πέρασα τρεις μήνες γυρίζοντας, περπατώντας και μελετώντας, ώσπου ένα απόγευμα βρέθηκα στις όχθες του Σηκουάνα. Σκοτεινίαζε και τα πράγματα άρχισαν να χάνουν τις λεπτομέρειες και να γίνονται φόρμες... Από κείνη τη μέρα λευτερώθηκα. Εγκατέλειψα το γράψιμο του σχεδίου, τις λεπτομέρειες κι αφέθηκα στη φόρμα και στο χρώμα²⁸». Στην ατομική του έκθεση στην Αίθουσα Αρχιτεκτονική το 1963 ο Δαγκλής παρουσίασε για πρώτη φορά τα νέα του έργα, τοπία φιλοτεχνημένα με την τεχνική της ακουαρέλας. Οι κριτικοί υποδέχθηκαν θετικά τη νέα του δουλειά, εκτός από τον Γιώργο Πετρή, ο οποίος διατύπωσε τις επιφυλάξεις του. Στην *Επιθεώρηση Τέχνης* το 1967 ανέφερε: «Ανάγκη να το πούμε πως από δω και κάτω, όσο κι αν παραμέλησε ο ίδιος την κύρια καλλιτεχνική του επίδοση, είναι ανάγκη να δούμε έργα χαρακτηριστικά που ασφαλώς έχουν πολλαπλάσιες εκφραστικές δυνατότητες για τον Δαγκλή²⁹». Σε κείμενό του στην *Αυγή* την ίδια χρονιά ο Πετρήs επεσήμανε για τις υδατογραφίες: «[...] ο δρόμος αυτής της τέχνης τελειώνει γρήγορα. Αμφιβάλλουμε πολύ αν έχει κι άλλες δυνατότητες προέκτασης. Έτσι το μόνο που μας μένει είναι να ελπίσουμε στον χαρακτήρα Δαγκλή, που πρέπει να μας δώσει πολύ πιο στιβαρά κι υπεύθυνα αποτελέσματα³⁰».

Ο Χρίστος Δαγκλής δεν σταμάτησε να φιλοτεχνεί τοπία και υδατογραφίες, κατανοούσε, ωστόσο, τη σημασία των έργων του της εξορίας και τη σπουδαιότητα που θα αποκτούσαν αποδοσμένα σε χαρακτηριστικά. Πίστευε και ο ίδιος ότι «[...] η χαρακτηριστική έχει όλες τις ιδιότητες της ζωγραφικής και τα ίδια αισθητικά αποτελέσματα, με τη διαφορά πως το έργο που φτιάχνεις και που εκφράζεις με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μέσα που πρέπει να γνωρίζεις, έχει επαναληπτικότητα και έρχεται σε επικοινωνία με το πλατύ κοινό, πράγμα που δεν μπορεί να κάνει η ζωγραφική³¹». Για να γίνουν, συνεπώς, γνωστές οι εικόνες των χρόνων της εξορίας του και στις νεότερες γενιές φιλοτέχνων μετέφερε σε χαρακτηριστικά αρκετά από τα έργα εκείνης της εποχής. Ενδεικτικά, το 1982 απέδωσε σε χαρακτηριστικό την υδατογραφία *Ξαπλωμένος που διαβάζει* του 1951 (**εικ. 6**) και το 1984 δημιούργησε τα *Αντίσκηνα – Μακρονήσι* μεταφέροντας σε πλάγιο ξύλο την υδατογραφία *Άποψη κλωβού με γκρουπ εξορίστων* του 1949.

αδελφή του Αφροδίτη, το σύζυγό της Νίκο Σκοπούλη και τα παιδιά τους Φωτεινή και Γιάννη [άνοιξη 1962], Ζίτσα, Αρχείο Πινακοθήκης Χαρακτητικής Δήμου Ζίτσας.

²⁸ Χρίστος Δαγκλής, «Η αυτοβιογραφία μου», σ. 257.

²⁹ Γιώργος Πετρήs, «Έκθεση Χρήστου Δαγκλή», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 146 (Φεβρουάριος 1967), σ. 216-217.

³⁰ Γιώργος Πετρήs, «Κριτική: Οι ακουαρέλλες του Χρήστου Δαγκλή», εφ. *Αυγή*, 25 Φεβρουαρίου 1967.

³¹ Απόσπασμα αχρονολόγητων, ιδιόχειρων σημειώσεων του Χρήστου Δαγκλή που απόκειται στο αρχείο του, Ιωάννινα, Δημοτική Πινακοθήκη.



Το τίμημα του οράματος

Μια νέα δημιουργία του Δαγκλή βασισμένη σε παλαιότερα έργα της εξορίας, αλλά και στα βιώματά του των σκληρών εκείνων χρόνων, είναι το ανολοκλήρωτο έργο *Το τίμημα του οράματος* (εικ. 1). Η μορφή του δεσμοφύλακα που βιαιοπραγεί προέρχεται από τα σχέδια των καψονιών, όπως και οι κρατούμενοι, οι φορτωμένοι με σακιά με πέτρες. Στο τοπίο στο βάθος διακρίνονται τα οικεία στα έργα του μοτίβα των αντίσκηνων, ενώ ο ουρανός που επιστέφει τη σύνθεση είναι συννεφιασμένος, όπως στη σειρά των σχεδίων της *Πορείας*. Οι μορφές στο πρώτο επίπεδο, οι δυο κοιμισμένοι άνδρες, βασίστηκαν στις απεικονίσεις αναπαυόμενων κρατουμένων και στα γρήγορα σχέδια προσωπογραφιών. *Το τίμημα του οράματος* είναι βαθιά ριζωμένο στα χρόνια και στα έργα της εξορίας και επιβεβαιώνει ότι ο Χρίστος Δαγκλής ακολούθησε τον καλλιτεχνικό δρόμο που είχε ξεκινήσει το 1946 έως το τέλος της ζωής του.

Από την παραστατικότητα προς την αφαίρεση «Ρωγμές» στην αναπαραστατική γλυπτική κατά τη δεκαετία του 1940

Χάρις Κανελλοπούλου

Είναι γεγονός ότι, κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, παρά τα πρώτα συντεταγμένα βήματα απομάκρυνσης της νεοελληνικής ζωγραφικής από τα διδάγματα της ακαδημαϊκής τέχνης προς τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό¹, η γλυπτική παραμένει εν γένει πιστή στην παράδοση αναφοράς της στην κλασική τέχνη και, σε συνέχεια της διαγράφουσας πορείας της κατά τον 19ο αιώνα, θεματικά ανθρωποκεντρική και παραστατικά ακαδημαϊκή σχεδόν στο σύνολό της. Με τον θεσμό των παραγγελιών να τροφοδοτεί τη δημόσια εμφάνισή της, αλλά τις περισσότερες φορές και στην ιδιωτική γραφή της, η γλυπτική δεσμεύεται από τη νατουραλιστικά μιμητική πρόθεσή της, την ανάγκη διαχρονίας για την παρουσία της, την ανθεκτικότητα των παραδοσιακών υλικών της, και κυρίως από την αποστολή της οι συμβολισμοί και η τεχνοτροπία της να υπηρετούν το ιδεολογικό σχήμα της ελληνικότητας, και να προβάλλουν ηθικά και αισθητικά ιδανικά με νοηματική σύνδεση στο αρχαίο ελληνικό παρελθόν².

Στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, η υποδοχή του μοντερνισμού και ειδικότερα της τάσης της αφαίρεσης στην ελληνική γλυπτική παρουσιάζεται σποραδικά, χάρη στις ανανεωτικές αρχές που εισάγουν ορισμένοι καλλιτέχνες στην προσωπική γραφή τους – και όχι κατά

¹ Άννα Καφέτση, «Από την αυτοαναφορικότητα στη χειρονομία» στο Κατάλογος έκθεσης, *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου*, επιμέλεια: Άννα Καφέτση, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 1992, σ. 99 και Βίκυ Καραϊσκού, *Νεοελληνική γλυπτική. Ματιές και αναγνώσεις*, ΑΠΚυ-Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 46.

² Βλ. εκτενέστερα στο Βίκυ Καραϊσκού, *Νεοελληνική γλυπτική...*, σ. 44-46.

βάση σε έργα δημόσιων παραγγελιών. Σε γλύπτες όπως ο Μιχάλης Τόμπρος (1889-1974) –με έργο στο οποίο εμφανίζονται κυβιστικές και κονστρουκτιβιστικές αναφορές³– ή ο Αντώνιος Σώχος (1888-1975) –που στην τέχνη του, μετά από τα διδάγματα του μεταρροντενικού μοντερνισμού, επιδρά και ο πριμιτιβισμός της ιδιαίτερης γλυπτικής προσωπικότητας του Χαλεπά– γίνεται ορατή η απομάκρυνση από τον νεοκλασικισμό και η εμφάνιση στοιχείων αφαιρετικότητας. Χαρακτηριστικά όπως η απλοποίηση της φόρμας, η συμπίκνωση της δομής των όγκων, η απαλοιφή περιγραφικών χαρακτηριστικών, η αυστηρότητα των γραμμών, η καθαρότητα της ύλης, η μετωπικότητα, η ναΐφ έκφραση και η μετατόπιση από την επιλογή παραδοσιακών υλικών δηλώνουν τη διαφορετική αντίληψη για το έργο της γλυπτικής. Πάραυτα, η ερμηνεία αυτής της εικαστικής γραφής δεν εξελίσσεται συνδεδεμένη μόνο με το όχημα της διεθνούς τέχνης⁴. γρήγορα οι νεωτερισμοί αναγιγνώσκονται ως στοιχεία αναφοράς στην ελληνική παράδοση⁵ –στην αρχαϊκή τέχνη και τη νεότερη λαϊκή– που επιτρέπουν όρους απόδοσης με μεγαλύτερη σχεδιαστική και εκφραστική ελευθερία, όχι όμως πλήρη απομάκρυνση από την ανθρώπινη μορφή.

Τομή για τη νεοελληνική γλυπτική δηλώνεται το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ως το χρονικό όριο μίας πρώτης στάσης για αυτές τις αναζητήσεις, καθώς διακόπτονται μοιραία οι επαφές με το εξωτερικό και η παρακολούθηση των διεθνών εξελίξεων. Συνακόλουθα, το νήμα της εξιστόρησης μεταβολών για τη γλυπτική τέχνη ξαναπιάνεται δυναμικά από τη δεκαετία του 1950 και μετά⁶, εκεί όπου ένας νέος βηματισμός με σαφή

³ Καταλυτική επίδραση για την ενασχόληση του Μιχάλη Τόμπρου με την αφαίρεση στον Μεσοπόλεμο ασκεί η παρουσία του στο Παρίσι (1925-1928). «Βρέθηκα στο κέντρο της σύγχρονης τέχνης και τεχνικής και σαν Έλληνας τότε διαπίστωνα πόσο στην Αθήνα οι Δάσκαλοί μας και η αμετακίνητη θέση τους μας έβλαψαν». Απόσπασμα επιστολής προς τον Τώνη Σπητέρη (1973), όπως αναφέρεται στο Δημήτρης Παυλόπουλος, «Το πρόβλημα της πρωτοπορίας στη γλυπτική του Μιχάλη Τόμπρου» στο Κατάλογος έκθεσης, *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου...*, σ. 395.

⁴ Βίκυ Σαρακατσιάνου, *Η αφηρημένη τέχνη στην Ελλάδα*, εκδόσεις Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 2021, σ. 135.

⁵ Βίκυ Καραϊσκού, *Νεοελληνική γλυπτική...*, σ. 52 και 72.

⁶ Σημειώνονται ενδεικτικά βιβλιογραφικές αναφορές, στις οποίες καταγράφεται ως καίρια αυτή η τομή για την εξέλιξη της αφαίρεσης στη νεοελληνική γλυπτική: Ηλίας Μυκονιάτης, *Νεοελληνική γλυπτική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1996, σ. 23-24· Αρετή Αδαμοπούλου, *Ελληνική μεταπολεμική τέχνη. Εικαστικές παρεμβάσεις στο χώρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, σ. 42· Βίκυ Καραϊσκού, *Νεοελληνική γλυπτική...*, σ. 63· Βίκυ Σαρακατσιάνου, *Η αφηρημένη τέχνη στην Ελλάδα...*, σ. 222. Η δεκαετία του 1950 προσδιορίζεται ως η περίοδος που τίθενται οι βάσεις για την αφαίρεση. Σε αυτό συμβάλλουν οι πρώτες εκθέσεις αφαιρετικών έργων στην Ελλάδα (ενδεικτικά, του Αλέκου Κοντόπουλου στο Παλαιό Ψυχικό και του Henry Moore στο Ζάππειο το 1951), η ίδρυση γκαλερί που υποστηρίζουν τη γλώσσα της αφαίρεσης (Ζυγός, Α23, Αρμός, Κούρος, Νέες Μορφές), η έκδοση περιοδικών που προβάλλουν τις νεωτεριστικές τάσεις (όπως ο *Ζυγός* το 1955), η εκλογή νέων καθηγητών με πρόθεση ανανέωσης της διδασκαλίας (οι Σπύρος Παπαλουκάς, Γιάννης Μόραλης, Ευθύμης Παπαδημητρίου, Κώστας Γραμματόπουλος στην ΑΣΚΤ, από το 1956 έως το 1959, και ο ιστορικός της τέχνης Άγγελος Προκοπίου στην Ανωτάτη Σχολή Αρχιτεκτόνων το 1959). Παράλληλα, νέοι καλλιτέχνες μεταβαίνουν στο εξωτερικό, με κάποιους από αυτούς όχι μόνο να γνω-



προσανατολισμό ορίζει τη χειραφέτηση της γλυπτικής από την παραστατικότητα και την αποδέσμευσή της από το κλασικό παρελθόν. Από αυτό το χρονικό ορόσημο και μετά, γλύπτες όπως ο Αχιλλέας Απέργης (1909-1986), ο Γιώργος Ζογγολόπουλος (1903-2004), ο Λάζαρος Λαμέρας (1911⁷-1998), ο Κλέαρχος Λουκόπουλος (1906-1995), η Άλεξ Μυλωνά (1920-2016) κ.ά. –ακόμα κι αν ανήκουν στους δημιουργούς που η μεταπολεμική δουλειά τους περιλαμβάνει παράλληλα και ενόπτες παραστατικών έργων– επιχειρούν εντατικά την αμφισβήτηση παραδοσιακών συμβάσεων ως προς την απόδοση της μορφής, τα όρια του χώρου, την αξιοποίηση υλικών, την έκφραση της μνημειακότητας, και οικειοποιούνται τη γλώσσα της αφαίρεσης για τη μορφοποίηση ιδεών και εννοιών, καθώς και για τη δομική έρευνα της ύλης.

Λίγο πριν από αυτήν την επέκταση της αφαίρεσης και τη σταθερή παρουσία της στη μεταπολεμική γλυπτική –με όρους και αιτήματα που συντάσσονται με την εκκίνηση μιας νέας εποχής– αξίζει να στρέψει κάποιος το βλέμμα και στην ενδιαμέση περίοδο της δεκαετίας του 1940 για να δει τους τρόπους και τους όρους με τους οποίους εμφανίζονται ορισμένες γλυπτικές απόπειρες απομάκρυνσης από τη συντηρητικότητα της Ακαδημίας. Η περίοδος των κατοχικών χρόνων και του Εμφυλίου, μιας αναγκαστικής εσωστρέφειας έως την εξωστρέφεια της επόμενης δεκαετίας, μπορεί να αξιολογηθεί ως χρόνος πρόσφορος μελέτης των ανανεωτικών αφαιρετικών τάσεων που έχουν εκδηλωθεί ως ένα βαθμό κατά τις προηγούμενες δεκαετίες, επώασης αναζητήσεων και προβληματισμών, μετατόπισης –ακόμα και οριακής– της ανάγνωσης της γλώσσας της γλυπτικής πέραν από τις επικρατούσες αντιλήψεις.

Στο εργαστήριο του Θανάση Απάρτη

Στις αρχές της δεκαετίας του 1940, καταφθάνει στην Αθήνα ο Θανάσης Απάρτης (1899-1972) για να εγκατασταθεί στο εργαστήριό του στο Μετς⁸. Με ώριμη πλέον γραφή, ο

ρίζουν, αλλά και να συμβάλλουν με το έργο τους στη διαμόρφωση νέων εκφραστικών προτάσεων, όπως οι Γιάννης Γαίτης (με εξπρεσιονιστικά γλυπτά στην αρχή της πορείας του), Τάκης, Κώστας Ανδρέου.

⁷ Χρονολογία γέννησης που καταγράφεται, βάσει έρευνας τεκμηρίων, από τον ιστορικό της τέχνης Ιωάννη Γαλανόπουλο στη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία *Ο γλύπτης Λάζαρος Λαμέρας (1911-1998). Αναθεώρηση και επανεκτίμηση της ζωής και του έργου του*, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Ιστορίας της Τέχνης, Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2008, σ. 7, αντί άλλων αναφορών στις χρονολογίες 1912, 1913 και 1918.

⁸ Εγκαθίσταται στην οδό Αρδηντού 16 τον Απρίλιο του 1940, μεταφέροντας από το προηγούμενο εργαστήριό του στο Παρίσι ορισμένα αντιπροσωπευτικά έργα και καταστρέφοντας τα υπόλοιπα. Βλ. Ζωή Γ. Καλογνώμου, *Το έργο του γλύπτη Θανάση Απάρτη (1899-1972)*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα 1988, σ. 91.



Εικ. 1 Θανάσης Απάρτης, *Κυρα-Αντιόπη*, 1941, χαλκός, ύψος 38 εκ. © Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου / Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (iset)

γλύπτης εργάζεται καταρχάς με το γνώριμο ύφος του σε προτομές και μνημεία που ισορροπούν ανάμεσα στην κλασική έκφραση και την περισσότερο αφαιρετική διαχείριση λεπτομερειών, απλοποιώντας χαρακτηριστικά προκειμένου να αναδειχθεί η προσωπικότητα των προσώπων. Πρόκειται για παραγγελίες ή για έργα που εντάχθηκαν αργότερα σε εκθέσεις το 1947 και 1948 στην Αίθουσα Ζαχαρίου⁹, τα οποία κινούνται προς αυτές τις κατευθύνσεις.

Παράλληλα όμως, την ίδια εποχή, ο Απάρτης διανοίγει έναν δίαυλο ενδιαφέροντος προς θέματα καθημερινά και περισσότερο «ταπεινά», για τα οποία επιλέγει μία πιο ελεύθερη προσέγγιση στην απόδοσή τους, από την πλευρά της ουσίας τους. Στα πορτρέτα της κυρα-Δέσποινας και της κυρα-Αντιόπης (**εικ. 1**), χαρακτηριστικά αυτών των αναζητήσεων, η αφαίρεση των λεπτομερειακών χαρακτηριστικών προς όφελος των εκφραστικών μέσων και η μετωπικότητα, διαμορφώνουν ένα έργο

ρεαλιστικό, ως προς τη λιτότητα και τη σαφήνεια με την οποία ο γλύπτης προσεγγίζει τον ανθρώπινο χαρακτήρα, καθώς και με υπαινικτική μνημειακότητα.

Οι αναπαραστάσεις μικρογλυπτικής με θέματα την «Πλύστρα», τη «Γυναίκα με τα ξύλα», την «Κουτσομπόλα», φιλοτεχνημένα με αδρές κινήσεις, ατέλειες, άδηλα προσωπικά χαρακτηριστικά, αναδεικνύουν ακόμα περισσότερο την απόπειρα του καλλιτέχνη να καταργήσει την ατομική περιγραφή και την αφηγηματικότητα. Η αφαιρετικότητα αυτή –σε θέματα ρεαλιστικά, όχι όμως νατουραλιστικά, απογυμνωμένα από την ομιλητικότητα των λεπτομερειών τους– δεν απομακρύνει, φυσικά, τον Απάρτη από την παραστατικότητα· αξίζει, όμως, να ιδωθεί ως μία «ρωγμή» στην επικρατούσα γραφή του, που τον οδηγεί στη μελέτη μιας μεγαλύτερης συμπύκνωσης της φόρμας και της σχέσης του γλυπτικού όγκου με τον χώρο.

Ο Απάρτης αποτελεί πνευματικό οδηγό για αρκετούς νεότερους καλλιτέχνες, προσφέροντας ανοίγματα που τους οδηγούν μεταγενέστερα στην απελευθέρωση των δυνάμεων

⁹ «Βιογραφικό σημείωμα» στο *Θανάσης Απάρτης (1899-1972)*, επιμέλεια: Όλγα Μεντζαφού, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, 1984, σ. 41.



τους¹⁰. Κατά την περίοδο αυτή, το εργαστήριό του γίνεται πόλος έλξης για τον Γιώργο Ζογγολόπουλο, τον Μέμο Μακρή (1913-1993), τον Κλέαρχο Λουκόπουλο, τον Φιλόλαο (1923-2010) κι άλλους, και εκεί προσφέρει «τις γνώσεις του, τη σοφία του, με μια απλότητα, με μια πειθώ συγκινητική¹¹». Ο Αχιλλέας Απέργης τον μνημονεύει ως «μια υγιή πέτρα στο συνεχιζόμενο οικοδόμημα της σύγχρονης ελληνικής γλυπτικής», ενώ ο Λουκόπουλος αναφέρει: «Αν δεν υπήρχε ο Απάρτης, δεν θα υπήρχε κανείς από μας ... Μας έμαθε να βλέπουμε τη γλυπτική σωστά, μας οδήγησε σ' έναν καινούργιο δρόμο». Παράλληλα, ο Χρήστος Καπράλος (1909-1993) σημειώνει: «Όσοι είχαμε την τύχη να ζήσουμε κοντά του, του χρωστάμε πολλά, όσο κι αν κατόπιν τραβήξαμε διαφορετικές κατευθύνσεις¹²».

Δεκαετία του 1940: μία καθοριστικά δημιουργική περίοδος στο έργο του Χρήστου Καπράλου

Για τον Καπράλο, τα χρόνια της Κατοχής σηματοδοτούνται από την επιστροφή του από το Παρίσι στη γενέτειρά του Παναϊτώλιο Αιτωλοακαρνανίας, όπου δουλεύει γλυπτά και προπλάσματα, παράλληλα με την απασχόλησή του στις καπνοκαλλιέργειες. Πρόκειται για μία ιδιαίτερα δημιουργική περίοδο, διαμορφωτική του χαρακτήρα του έργου του, κατά την οποία στη βαθιά ανθρωποκεντρική τέχνη του καταγράφεται η αυξανόμενη τάση έκφρασης από το πλουραλιστικό στο ουσιαστικό¹³. Ο γλύπτης αποζητά να ξεπεράσει τον νατουραλιστικό ρεαλισμό με τη διάπλωση μορφών που χαρακτηρίζονται από απλότητα, ισορροπία, επινοητικότητα, εκφραστική ειλικρίνεια και συναισθηματική οξύτητα. Καταρχάς προσεγγίζει θέματα ιδιωτικά, μέσα από την αναπαράσταση της μητέρας του (**εικ. 2**) και των οικείων του¹⁴. Στα έργα αυτά, ο ρεαλισμός συνδυάζεται με αφαιρετικές γραφές που επικεντρώνονται στην απλοποίηση όγκων και χαρακτηριστικών, καθώς και στην αδρή διαχείριση του υλικού προκειμένου να δοθεί κατά το δυνατόν η εντονότερη ψυχογραφική

¹⁰ Δημήτρης Παπαστάμος, «Πρόλογος», στο *Θανάσης Απάρτης (1899-1972)*..., σ. 7.

¹¹ Όπως αναφέρει ο χαράκτης Α. Τάσος σε ομιλία του στο Αθηναϊκό Τεχνολογικό Ινστιτούτο (ΑΤΙ), απόσπασμα που δημοσιεύεται στο *Απάρτης*, κείμενο: Δήμητρα Τσούχλου, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1977, σ. 28.

¹² Βλ. *Απάρτης*..., σ. 30.

¹³ «Εν' απ' τα πιο ενθαρρυντικά σημεία της εργασίας του [Καπράλου] είναι [...] μια βαθμιαία αποκάθαρση απ' τα συμπτωματικά και ανεκδοτικά στοιχεία της γλυπτικής, συνδυαζόμενη μ' επιμονή στη λιτότητα της έκφρασης και στην αλήθεια της απόδοσης.» *Χρήστος Καπράλος. Γλύπτης*, κείμενο: Αλέξανδρος Ξύδης, Το Τετράδιο, Αθήνα 1947, χ.α.σ.

¹⁴ Χρήστος Καπράλος, *Αυτοβιογραφία, συμπληρωμένη από τη Σούλη Καπράλου*, Άγρα, Αθήνα 2001, σ. 90 και Σούλη Καπράλου, «Χρήστος Καπράλος: Άνθρωπος και Δημιουργός» στο *Γλυπτοθήκη Χρήστου Καπράλου*, Αργίνιο, κείμενα: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Χρύσανθος Χρήστου, Μίρκα Παλιούρα, Δήμος Αργινίου, Αργίνιο 2001, σ. 12.



Εικ. 2 Χρήστος Καπράλος, Σπουδές με μοντέλο τη μάνα μου, 1940, γύψος. © Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου / Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (iset)

ενδοσκόπηση των προσώπων. Πρόκειται για στοιχεία στα οποία ο Καπράλος επενδύει προκειμένου να κατανοήσει και να ερμηνεύσει την ανθρωπινή φύση, επανεμφανιζόμενα και σε έργα όπως το *Γυμνό* του 1948: εδώ, παρά τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά του κορμού, διαφαίνονται η απλότητα της διάπλασης και η γεωμετρία του χώρου που θα κυριαρχήσουν στην επόμενη φάση του έργου του, από το 1950 και μετά, κατά την οποία η αφαίρεση και νέα υλικά εισέρχονται πλέον δυνα-

μικά, ως οργανική συνέχεια των έργων που έχουν προηγηθεί.

Επιπρόσθετα, ο γλύπτης αναφέρεται στη συλλογική εμπειρία και τη μνημειακή απότιση φόρου τιμής, καθώς την ίδια περίοδο δουλεύει τις ανάγλυφες μελέτες για μια ζωφόρο του Πολέμου, της Κατοχής και της Αντίστασης, προπλάσματα για το μεταγενέστερο *Μνημείο της Μάχης της Πίνδου* (1951-1956). Παραπέμποντας στην αρχιτεκτονική οργάνωση των επιτύμβιων στηλών, καθώς και στη γραμμική και λιτή αφηγηματικότητα της αρχαϊκής και της αιγυπτιακής τέχνης, τα ανάγλυφα του Καπράλου διαμορφώνουν ένα μνημείο στον αντίποδα της emphatic μεγαλοπρέπειας, το οποίο συμπυκνώνει με αφαιρετική οικονομία –μορφών και εξιστόρησης– το ιστορικό γεγονός. Το σύνολο της δουλειάς αυτής της εξαιτίας παρουσιάζεται σε ατομική έκθεση του στον Παρνασσό το 1946, η οποία σηματοδοτεί την ανέλιξη της πορείας του εφεξής¹⁵.

Από την παραστατικότητα στην αφαιρετικότητα: τα χρόνια της δεκαετίας του 1940 ως ενδιάμεσο πεδίο μετάβασης προς την αφαίρεση

Η δεκαετία του 1940 λειτουργεί με προπαρασκευαστικούς όρους για μία σειρά από γλύπτες που οδεύουν από την παραστατικότητα σε μία πρώιμη φάση αφαιρετικότητας, πριν το έργο τους κατασταλάξει στη γλυπτική της αφαίρεσης. Η επεξεργασία της μορφής, με τη σταδιακή «απογύμνωση» από τα νατουραλιστικά χαρακτηριστικά της, μεταφέρει το έργο τους σε ένα ενδιάμεσο στάδιο μετάβασης, κατά τη διάρκεια μίας περιόδου που η παραστατική πρακτική έχει περισσότερους υποστηρικτές έναντι της αφηρημένης γλώσσας.

¹⁵ Βλ. στο Χρήστος Καπράλος, *Γλύπτης...*, κ.α.σ.

Ο Αχιλλέας Απέργης παρουσιάζει στα πρώτα χρόνια της εικαστικής πορείας του μία τέτοιου είδους μετακίνηση από την αναπαραστατική προς την αφαιρετική γλυπτική. Σχηματοποιήσεις και απλοποιήσεις της ανθρώπινης μορφής καθορίζουν τους πειραματισμούς του ως προς τη φόρμα (**εικ. 3**), σε έργα που η γλώσσα τους αντιτίθεται σε αυτήν των παραγγελιών προτομών και ανδριάντων της ίδιας περιόδου που πραγματοποιεί για βιοποριστικούς λόγους, και ανοίγουν τον δρόμο για τις αφηρημένες, αρχικά γεωμετρικές, κι έπειτα αιχμηρές και εξπρεσιονιστικές γλυπτικές φόρμες του, από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και μετά¹⁶.



Εικ. 3 Αχιλλέας Απέργης, από τα γλυπτά των χρόνων 1938-1955. © Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου / Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (iset) / αρχείο Διοχάντης

Στην ίδια κατεύθυνση, μετά το τέλος του πολέμου, ο Κλέαρχος Λουκόπουλος διαβαθμίζει τη ρεαλιστική απόδοση των μορφών του και προχωρά σε μία σειρά έργων τα οποία χαρακτηρίζονται από αφαιρετικότητα, με εμφανείς επιδράσεις από την αρχαϊκή και τη λαϊκή τέχνη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γλυπτό *Άγνωστος άνθρωπος* (1945-1955) (**εικ. 4**), μορφή η οποία διακρίνεται ως προς τον σχηματοποιημένο κυβόσχημο όγκο της. Επίσης, μία σειρά γλυπτών μικρών διαστάσεων που απεικονίζουν πρωταγωνιστές της αγροτικής ζωής –χωρικούς, μουσικούς, βοσκούς– με αδρές περιγραφικές λεπτομέρειες. Τα τελευταία αποτελούν έργα με εμφανή ιδεολογική αναφορά στην ελληνικότητα, στοιχείο που εκλείπει στα επόμενα βήματά του έως την πλήρη στροφή του προς την καθαρή αφαίρεση¹⁷.

¹⁶ Γιάννης Μπόλης, «Αχιλλέας Απέργης» στο Συλλογικό, *Το εργαστήριο του γλύπτη*, MOMus-Μουσείο Άλεξ Μυλωνά, Αθήνα 2022, σ. 81. Για το έργο του Αχιλλέα Απέργη, βλ. ακόμα Βεατρίκη Σπηλιάδη, *Απέργης*, Αθήνα 1984.

¹⁷ Ο ίδιος ο Λουκόπουλος αναφέρει: «Τα σπέρματα της τωρινής μου δουλειάς, τα βρίσκω στην παλιότερη δουλειά μου. [...] Μου χρειάστηκε πολύς χρόνος κι επίμονη προσπάθεια να κατανοήσω τη διάρθρωση του πλαστικού όγκου. [...] Την εμπειρία αυτή μου την τονώσανε υλικά σαν την πέτρα και το μάρμαρο που, από τη φύση τους σε οδηγούν σε κατασκευές πυκνές, περιεκτικές και απλές». Γιώργος Πετρή, «Ο γλύπτης Κ. Λουκόπουλος για τη στροφή του στην αφηρημένη τέχνη», *Επιθε-*



Εικ. 4 Κλέαρχος Λουκόπουλος, *Ο άγνωστος άνθρωπος*, 1945-1955, πωρόλιθος 87,5 × 33 × 19 εκ. © Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου / Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (iset)

Αντίστοιχα, στα πρώτα έργα της Άλεξ Μυλωνά διαφαίνεται εξαρχής το ενδιαφέρον της να κινηθεί στο μη παραστατικό ιδίωμα, αποβάλλοντας περιορισμούς της παραδοσιακής γλυπτικής και αποφορτίζοντας τα έργα της από ιδεολογικές διατυπώσεις. Σε πρωτόλεια, μικρών διαστάσεων γλυπτά, όπως τα *Μητρότης* (1942-1943) (**εικ. 5**), *Σταύρωση* (1944) και *Τοκετός* (1944) –της πρώτης, αυτοδίδακτης περιόδου της γλύπτριας– καταγράφεται η εγγενής διάθεσή της για τη μελέτη της σύνθεσης της κοιλότητας και του όγκου. Πρόκειται για μία γλυπτική με ουσιαστική αφαιρετική διάθεση, που επικεντρώνεται στον «πυρήνα της έμπνευσής της και του μηνύματός της¹⁸». Με το τέλος των σπουδών το 1950 και κατά την ακόλουθη πενταετία, η εργασία της Μυλωνά επιβεβαιώνει τις αρχικές αναζητήσεις της. Η ίδια σημειώνει σχετικά:

Από δω και πέρα αρχίζει η αισθητική λειτουργία της γραμμής, του στέρεου και του άδειου, να παίζουν τέτοιο ρόλο πρωτεύοντα, ώστε το θέμα του έργου να καταντάει πλέον δευτερεύον, η παράσταση να γίνεται όλο και λιγότερο νοητή, γιατί έχει χάσει τη σημασία της. ... Η συγκίνηση δεν πρέπει να προέρχεται από το θέμα, αλλά από καθαρά αισθητικές παραθέσεις πλάνων μέσα στο χώρο¹⁹.

ώρηση *Τέχνης*, αρ. 49, Ιανουάριος 1959, σ. 54-55. Για το έργο του Κλέαρχου Λουκόπουλου, βλ. Κατάλογος έκθεσης, *Κ. Λουκόπουλος* (κείμενα: Σάββας Κονταράτος, Αλέξανδρος Ξύδης), Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, Θεσσαλονίκη 1997.

¹⁸ Βλ. Ντόρα Ηλιοπούλου-Ρογκάν, «Η ποίηση, η αρμονία και ο ρυθμός στα δωρικά γλυπτά της Άλεξ Μυλωνά», *Η Καθημερινή*, 16 Σεπτεμβρίου 1984. Η συγγραφέας ξεκινά την κριτική για το έργο της Μυλωνά, αναφερόμενη αρχικά στα γλυπτά της περιόδου πριν το 1945, που φέρουν γνωρίσματα τα οποία θα εξελιχθούν αργότερα στη δουλειά της, με ανανεωμένη και δυνατή πλαστική γλώσσα.

¹⁹ Κατάλογος έκθεσης, *Τόπος: Μουσείο Άλεξ Μυλωνά*, επιμέλεια: Ντένης Ζαχαρόπουλος, Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2007, σ. 14. Για το έργο της γλύπτριας βλ. ακόμα

Όμοιες αναζητήσεις παρατηρούνται και στο έργο του Γιώργου Ζογγολόπουλου, ο οποίος από το 1940 και μετά ξεκινά να διαπραγματεύεται σταδιακές απλουστεύσεις και αφαιρετικές αποδόσεις της ανθρώπινης μορφής. Μετά την επιστροφή του από ταξίδι στο Παρίσι²⁰, συχνάζοντας στο εργαστήριο του Απάρτ στο Μετς, συμμετέχει σε συζητήσεις με τον τελευταίο, τον Μέμο Μακρή και τον Α. Τάσσο (1914-1985) ως προς τη διαμόρφωση μιας γλώσσας για τη μνημειακή γλυπτική, η οποία να απομακρύνεται από την αναπαραστατική περιγραφικότητα²¹. Μετά την Πανελλήνιο Καλλιτεχνική Έκθεση του 1948, ο γλύπτης παρουσιάζει την *Αριάδνη ή Μνημείο Πεσόντων Αγ. Γεωργίου* (1948): σε μια μορφή που χαρακτηρίζεται από ρεαλισμό και δυναμικότητα, η λιτότητα, η στιβαρότητα των όγκων και η μετωπικότητα αποτελούν κύρια χαρακτηριστικά μέσα από τα οποία διαφαίνονται φειδωλά βήματα προς την αφαιρετικότητα. Ο Δ. Ε. Ευαγγελίδης αναφέρει:

Με το συμπαγή κυβικό της όγκο διαγράφεται στέρεα χωρίς καμιά εντυπωσιακή εξωτερική κίνηση, αλλά ήρεμη και με μεγάλες απλές φόρμες που βλαστάνουν η μια από την άλλη και με τη μορφική τους συνέχεια φανερώνουν την εσωτερική αναγκαιότητα της ύπαρξής τους²².



Εικ. 5 Άλεξ Μυλωνά, *Μητρότης*, 1942-1943, ορείχαλκος, 22 × 8 εκ. © Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου / Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (iset)

Καθώς το μνημειακό έργο προορίζεται για τον δημόσιο χώρο, ακολουθεί τη συντηρητική γραμμή της αναπαράστασης αυτής της περιόδου· πάραυτα, οι αφαιρετικές τάσεις του Ζογγολόπουλου –εκφρασμένες πιο τολμηρά ως προτάσεις στις άτιτλες έφιπ-

Κατάλογος έκθεσης, Άλεξ Μυλωνά, Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1986.

²⁰ Το 1937, ταξίδι του μέλιτος με τη γυναίκα του Ελένη Πασχαλίδου. Εκεί, συνδέεται φιλικά με τον επίσης ευρισκόμενο στο Παρίσι Θανάση Απάρτ και επισκέπτεται συλλογές και εκθέσεις ιστορικών και σύγχρονων του καλλιτεχνών που τον εντυπωσιάζουν. Δημήτρης Παυλόπουλος, *Ζογγολόπουλος*, Αδάμ, Αθήνα 2007, σ. 35.

²¹ Δημήτρης Παυλόπουλος, *Ζογγολόπουλος...*, σ. 43.

²² Δ. Ε. Ευαγγελίδης, *Νέα Εστία*, τχ. 512 (1 Νοεμβρίου 1948).



Εικ. 6 Γιώργος Ζογγολόπουλος, *Χωρίς τίτλο*, 1948, χαλκός, ύψος 40 εκ. © Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου / Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (iset)

πες μορφές σε χαλκό της μικρογλυπτικής του το 1948 (**εικ. 6**) και το 1949²³—προμηνύουν τις επιλογές που θα ακολουθήσει ο γλύπτης μέσα στην επόμενη δεκαετία, σε έργα όπως το αφαιρετικό *Μνημείο Πεσόντων Κοκκινιάς* (1955-1956, Πλατεία Οσίας Ξένης, Νίκαια) και το αφηρημένο εμβληματικό *Ηρώο Ζαλόγγου* (1954-1960, Ζάλογγο).

Μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1940—στον αντίποδα άλλων παραστατικών δημιουργιών του, όπως προτομές και μνημεία²⁴—, ο Λάζαρος Λαμέρας παρουσιάζει αφαιρετικά γλυπτά του, με τα οποία διατυπώνει εκ νέου το ενδιαφέρον του για την πλήρη αποδέσμευση από την απεικόνιση της παραστατικής πραγματικότητας. Είναι ο ίδιος που, ήδη το 1932, ως φοιτητής στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, δημιουργεί το γλυπτό *Ανά(σ)ταση*, ένα καμπυλόγραμμο έργο από ορείχαλκο, που καταγράφεται ως το πρώτο εγχώριο έργο ανεικονικής μορφής²⁵.

²³ Δημοσιευμένες αντίστοιχα στο *Zongolopoulos*, editing Eleni Kipreou, Αθήνα 1990, σ. 18 και στο Δωροθέα Κοντελεντζίδου, *Γιώργος Ζογγολόπουλος: ο γλύπτης του νερού*, Τα Νέα: Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί, Αθήνα, μεταξύ 2008-2012, σ. 22.

²⁴ Στις δημόσιες παραγγελίες μνημείων, ο Λαμέρας παραμένει στο πλαίσιο της παραστατικότητας, όπως και αρκετοί ομότεχνοί του, συμβαδίζοντας με τις αισθητικές προσδοκίες των παραγγελιοδοτών του και διαχωρίζοντας αυτήν την εργασία από τις ελεύθερες πρωτοποριακές συνθέσεις του.

²⁵ Με τον τίτλο *Ανάσσεις*, το έργο σημειώνεται στην επιστολή των τεσσάρων γλυπτών (Θεόδωρος Βασιλείου, Ευστράτιος Τζαννετής, Ευάγγελος Μαρκαντώνης, Δημήτριος Φερεντίνος) προς την εφημερίδα *Το Βήμα* το 1974 ως το πρώτο έργο αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα (εκτέθηκε στην έκθεση σπουδαστών στην ΑΣΚΤ το 1932). Βλ. Ανώνυμος, «Η Ελληνική Αφηρημένη Τέχνη. Επιστολή Γλυπτών», εφ. *Το Βήμα*, 30 Μαΐου 1974, όπως παρατίθεται στο Κώστας Ιωαννίδης, «Λάζαρος Λαμέρας: αφηγήσεις του μοντερνισμού» στο Κατάλογος έκθεσης, *Λάζαρος Λαμέρας: αφηγήσεις του μοντερνισμού στην Ελλάδα*, Τήνος: Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού, 2008, σ. 45-46. Το έργο αναφέρεται στη βιβλιογραφία και ως *Ανάσταση*, ενώ ανήκει στη Συλλογή του Τελλογλείου Ιδρύματος Τεχνών του ΑΠΘ [βλ. στην ψηφιοποιημένη βάση της Συλλογής <https://cutt.ly/zN0uOJv>, όπου το έργο παρουσιάζεται υπό τον τίτλο/θέμα *Γυναικεία φόρμα* (τελευταία πρόσβαση: 05.05.2022)].



Εικ. 7 Λάζαρος Λαμέρας, *Μωυσής*, 1949-1950, έγχρωμη πέτρα, 30 x 20 εκ. © Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου / Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (iset)

Το 1946, ο Λαμέρας παρουσιάζει το γλυπτό *Μουσικό Όργανο* σε ομαδική έκθεση στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, με το οποίο η αφηρημένη παραγωγή του γλύπτη αρχίζει να παγιώνεται²⁶. Δύο χρόνια αργότερα, το 1948, συμμετέχει στην πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, τόσο με παραστατικά²⁷ όσο και με αφηρημένα έργα²⁸, μεταξύ των οποίων και τα γλυπτά *Επιτύμβιο* και *Πεντέλη σε έκσταση*²⁹. Τα μεν πρώτα, ενταγμένα στο Τμήμα Γλυπτικής, προσφέρουν τη βράβευση στον καλλιτέχνη· αντίθετα, τα έργα της αφαίρεσης παρουσιάζονται στο Τμήμα Διακοσμητικής και λαμβάνουν μικρή προσοχή από κοινό και κριτικούς³⁰. Τα περιορισμένα σχόλια από την τεχνοκριτική της εποχής υποδεικνύουν και κατά αυτή την περίοδο τη δυσκολία αποδοχής της αφαίρεσης ως αυτόνομης έκφρασης, ικανής να διατυπώσει το αισθητικό νόημα της ιδέας, δίχως την αναφορά της σε μία παραστατική αφετηρία. Πρόκειται για παραδοχή που λαμβάνει προφανώς υπόψη του και ο ίδιος ο μοντερνιστής ως προς τις θεωρητικές απόψεις του Λαμέρας, παρουσιάζοντας τα αφηρημένα γλυπτά του στην ενότητα έργων της Πανελλήνιας Έκθεσης με διακοσμητική χρήση παρά με γλυπτική συμβολική ή εννοιολογική σημασία.

Πάραυτα, η απόφαση εντατικότερης ενασχόλησής του με την αφαίρεση φαίνεται και σε επόμενα έργα της ελεύθερης γλυπτικής έκφρασής του στο τέλος της δεκαετίας του 1940 και στην αρχή της επόμενης, όπως ο *Μωυσής* (1949-1950) (**εικ. 7**), που παρουσιάζεται στη συμμετοχή του καλλιτέχνη στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο το 1955 και αργότερα στην εναρκτήρια ομαδική έκθεση της γκαλερί Νέες Μορφές το 1959³¹, και οι *Δύο κόρες*

²⁶ Ιωάννης Γαλανόπουλος, *Ο γλύπτης Λάζαρος Λαμέρας (1911-1998)*..., σ. 39-40.

²⁷ Πρόκειται για τα έργα *Πρωινό*, *Απόφαση*, *Κορμός* και *Κεφαλή*. Βλ. Ιωάννης Γαλανόπουλος, *Ο γλύπτης Λάζαρος Λαμέρας (1911-1998)*..., 46-48.

²⁸ Εκτός από τα γλυπτά *Επιτύμβιο* και *Πεντέλη σε έκσταση*, στο τμήμα Διακοσμητικής εκτίθεται και το έργο *Σύνθεση με πέντε χρώματα*. Βλ. Ιωάννης Γαλανόπουλος, *Ο γλύπτης Λάζαρος Λαμέρας (1911-1998)*..., σ. 49.

²⁹ Το έργο είναι γνωστό και ως *Πεντέλη-Ανάσταση*, *Πεντέλη-έκσταση* και *Πεντέλη*. Βλ. Κατάλογος Έκθεσης, *Λάζαρος Λαμέρας: αφηγήσεις*..., σ. 77.

³⁰ Στο σύνολο των δημοσιευμάτων για την Πανελλήνια Έκθεση, ειδικότερες αναφορές στα αφηρημένα γλυπτά του Λαμέρα είναι λιγοστές. Ο Μιχαήλ Κωνσταντόπουλος (εφ. *Ακρόπολις*, 18 Νοεμβρίου 1948) σημειώνει ότι ο γλύπτης «δίνει σε νέες φόρμες τα τολμηρά έργα «η Πεντέλη σε έκσταση» ή «η ύλη σε έκσταση»· ο Σπύρος Παναγιωτόπουλος (εφ. *Έθνος*, 25 Νοεμβρίου 1948) στέκεται στη «διακοσμητική χάρη» του γλυπτού· ενώ, ο Μανόλης Χατζηδόκης (εφ. *Ελευθερία*, 7 Νοεμβρίου 1948) παρατηρεί στη γλυπτική του Λαμέρα «ικανότητες αξιοζήλευτες χωρίς ψυχικό ή πνευματικό αντίκρισμα». Σε μεταγενέστερες μελέτες ιστορικών της τέχνης που αφορούν στο έργο του καλλιτέχνη, η *Πεντέλη σε έκσταση* χαρακτηρίζεται δικαίως ως το πρώτο αφηρημένο γλυπτό που παρουσιάζεται σε επίσημη έκθεση στην Ελλάδα, γίνεται όμως καθ' υπερβολήν αναφορά στον αριθμό των σχολίων και συζητήσεων που πυροδότησε το έργο. Εκτενέστερα βλ. Ιωάννης Γαλανόπουλος, *Ο γλύπτης Λάζαρος Λαμέρας (1911-1998)*..., σ. 52-57.

³¹ Σύμφωνα με το ιδρυτικό μέλος των Νέων Μορφών Τζούλια Δημακοπούλου, η αίθουσα τέχνης αρχίζει να λειτουργεί «τη στιγμή που η αφαίρεση δημιουργούσε μια κάθετη τομή στην εξέλιξη της νεοελληνικής τέχνης». Η εναρκτήρια ομαδική έκθεση της γκαλερί το 1959 περιλαμβάνει παραδεί-



(1950). Ακόμα, στην εκπνοή της δεκαετίας του 1940, στην ένταξή του στην ομάδα οι «Ακραίοι»³², η οποία προωθεί τη μη εικονική τέχνη και ενστερνίζεται τις διεθνείς πρωτοποριακές τάσεις, υπερασπιζόμενη τη γραφή της αφαίρεσης σε ένα περιβάλλον που παραμένει εν πολλοίς ακόμα προσανατολισμένο στις συντηρητικότερες προσεγγίσεις της γλυπτικής μέσω της αναπαράστασης.

Αντί επιλόγου

Συμπερασματικά, παρατηρώντας όψεις του γλυπτικού έργου μίας σειράς καλλιτεχνών κατά τη δεκαετία του 1940, οι οποίοι επιχειρούν μέσα από την προσωπική πορεία τους να διαφοροποιηθούν –είτε ελάχιστα είτε σημαντικά– ως προς τον τρόπο έκφρασής τους με τάση προς την αφαιρετικότητα ή την αφαίρεση, σημειώνουμε ότι τα χρόνια αυτά δεν αποτελούν περίοδο τομών και ρήξεων για την εξέλιξη της ελληνικής γλυπτικής προς την ανεικονική τέχνη, αλλά περισσότερο διάνοιξη ρωγμών στον γερό κορμό της αναπαραστατικής απόδοσης και διατήρησής τους. Στα ισοπεδωτικά χρόνια του πολέμου, καθώς και στα αμέσως επόμενα, που παραμένουν δυσχερή ως προς τις συνθήκες τους, μπορεί να αναγνώσει κάποιος αυτόχθονες απόπειρες και πρωτοβουλίες καλλιτεχνών που, δίπλα στη θητεία τους στην παραστατική τέχνη, επιχειρούν περάσματα στην αφαίρεση με κλιμακωτή μετάβαση. Οι –πολλές φορές ακόμα και διστακτικές– προσπάθειες των καλλιτεχνών αυτής της περιόδου προσδιορίζονται και αξιολογούνται στην εποχή τους μέσα από την έντονη διαμάχη ανάμεσα στην «παράδοση» και το «μοντέρνο», η οποία διατηρεί καλλιτεχνικό, κοινωνικοπολιτικό και ιδεολογικό πρόσημο.

Για ορισμένους καλλιτέχνες τα δηλωμένα σημεία αφαιρετικότητας στο έργο τους παραμένουν περιορισμένα, υποστηρικτικά μιας αλλαγής που επιχειρούν να επιφέρουν στη ρεαλιστική γραφή τους. Για όσους, όμως, αναζητούν τη συστηματοποίηση του έργου και των απόψεών τους μέσα στη γλώσσα της αφαίρεσης, αποτελούν το εφαλτήριο για τη βαθμιαία και αποφασισμένη διαδρομή τους προς αυτήν. Πρόκειται για τους γλύπτες που, μέσα στην επόμενη δεκαετία, ωφελούνται από συνθήκες και προσλαμβάνουσες ενός πιο πρόσφορου περιβάλλοντος για ανανεωτικές τάσεις στη γλυπτική, και παραμένουν σταθερά στον χώρο της αφηρημένης τέχνης. Ως εκ τούτου, και υπό το πλαίσιο αυτής της

γμματα αφηρημένων έργων των Αχιλλέα Απέρρη, Άγγελου Θεοδωρόπουλου, Αλέκου Κοντόπουλου, Λάζαρου Λαμέρα, Ευθύμη Παπαδημητρίου, Γιάννη Σπυρόπουλου και Μιχάλη Τόμπρου. *Παράλληλο οδοιπορικό. Νέες Μορφές 1959-1991*, εισαγωγή: Τζούλια Δημακοπούλου, Αθήνα 1991, σ. 13.

³² Οι «Ακραίοι» απαρτίζονται από τους Αλέκο Κοντόπουλο, Λάζαρο Λαμέρα, Γιάννη Μαλτέζο, Γιάννη Γαίτη, Δημήτρη Χυτήρη, Καίτη Αντύπα. Το μανιφέστο της ομάδας παρουσιάζεται στο περιοδικό *Ο Αιώνας μας* τον Νοέμβριο του 1949, σ. 349-350, μαζί με έργα των καλλιτεχνών της. Το κείμενο είναι δημοσιευμένο στο Κατάλογος έκθεσης, *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου...*, σ. 345.

ανάγνωσης, η δεκαετία του 1940 μπορεί να θεωρηθεί μεν μία περίοδος αναμονής της αφαίρεσης για την ελληνική γλυπτική, ταυτόχρονα όμως διακριτής, εσωτερικής και δημιουργικής επώασής της για τους καλλιτέχνες που θα την υιοθετήσουν εμφατικότερα στο έργο τους στα χρόνια που θα ακολουθήσουν.



Η απεικόνιση της γυναίκας στα έργα της Βάσως Κατράκη της δεκαετίας του 1940

Διονυσία Γιακουμή

Η δεκαετία του 1940 ήταν καθοριστική για την καλλιτεχνική πορεία της χαράκτριας Βάσως Κατράκη. Η ιστορική συγκυρία της Κατοχής και της Αντίστασης συνέπεσε με την ολοκλήρωση των σπουδών της στο εργαστήριο του Γιάννη Κεφαλληνού στη Σχολή Καλών Τεχνών και με την έναρξη των προσωπικών της εικαστικών αναζητήσεων. Η ίδια είχε επίγνωση του βαθμού στον οποίο οι ιστορικές συνθήκες της εποχής της επέδρασαν στη δουλειά της και χαρακτηριστικά ανέφερε «Πιστεύω πως η Εθνική Αντίσταση μ' έβγαλε χαράκτρια¹».

Η Βάσω Κατράκη γεννήθηκε το 1909 και μεγάλωσε στην παραδοσιακή αγροτική κοινωνία μιας μικρής κωμόπολης της Αιτωλοακαρνανίας, το νησάκι του Αιτωλικού και τα περίχωρα του. Η καλλιτέχνις μέσα από τις αφηγήσεις και τα έργα της σκιαγραφεί τη γενέτειρά της ως μια φτωχική περιοχή όπου οι άνθρωποι αγωνίζονταν κάτω από αντίξοες συνθήκες να συντηρήσουν τις οικογένειές τους κυρίως με το ψάρεμα και τις αγροτικές εργασίες. Μέσα στις πατριαρχικές δομές αυτού του περιβάλλοντος, η διαδρομή της ζωής μιας γυναίκας ήταν σε μεγάλο βαθμό προδιαγεγραμμένη: γάμος, οικογένεια, σκληρή δουλειά.

Η κοινωνία του Αιτωλικού που απεικονίζει η καλλιτέχνις στα έργα της από τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1940 λειτουργούσε σε μία κατά κύριο λόγο προβιομηχανική βάση, από την άποψη ότι γυναίκες και άντρες «... δούλευαν τόσο για την ικανοποίηση των αναγκών της δικής τους ζωής, όσο και για την κατασκευή προϊόντων που μπορούσαν να ανταλλαθούν ή να πουληθούν στην αγορά²» χωρίς να υπάρχει ακόμα απόλυτος δια-

¹ Ντοκιμαντέρ της τηλεοπτικής σειράς «Μονόγραμμα», αφιερωμένο στη Βάσω Κατράκη, παραγωγή Γιώργος και Ηρώ Σγουράκη, 1983, Αρχείο ΕΡΤ.

² Anja Meulenbelt, *Feminisme en socialisme. Een inleiding*. Amsterdam, Van Gennep 1975, μτφρ. Αγγέλα Βερυκοκάκη-Αρτέμη, *Φεμινισμός και σοσιαλισμός*, Αθήνα, Λιβάνης, 1983, σ. 21.

χωρισμός ανάμεσα στην εργασία και την κατοικία. Αυτό διαφαίνεται και σε μεταγενέστερα έργα της χαράκτης όπως *Η φτωχή και ρέμπελη ζωή των ψαράδων* (1951–53) και *Από τη γειτονιά μου* 1952. Το παραπάνω παραγωγικό μοντέλο, ενώ σε άλλα ιστορικά ή πολιτισμικά πλαίσια λειτούργησε υπέρ της καταξίωσης της γυναικείας εργασίας και της θέσης της γυναίκας μέσα στην κοινωνία, στην ελληνική πραγματικότητα της εποχής που μελετάμε δημιουργούσε για τις γυναίκες μια παράδοση ανισότητας: Αν και εργάζονταν στους αγρούς και στο σπίτι εξίσου σκληρά και συχνά σκληρότερα από τους άντρες, η κοινωνική τους θέση ήταν σαφώς υποδεέστερη.

Η ξυλογραφία *Για το χειμαδιό* του 1943 σηματοδοτεί τις απαρχές της ενασχόλησης της Κατράκη με την απεικόνιση των ανθρώπων του μόχθου, ένα θέμα που θα κυριαρχήσει στη δουλειά της για πάνω από μια δεκαετία. Το έργο αποδίδει την παραδοσιακή μετακίνηση των κτηνοτρόφων από την ορεινή εξοχή σε πεδινές και πιο ζεστές περιοχές για τον χειμώνα μέσα στη βαριά και σκοτεινή ατμόσφαιρα της βροχής.

Η σύνθεση είναι οργανωμένη με βάση την αρμονική συνύπαρξη οριζόντιων, κάθετων και καμπυλόγραμμων θεμάτων. Το σύνολο αυτό διατρέχουν οι διαγώνιες γραμμές της βροχής, οι οποίες, στη συνάντησή τους με όλες τις υποκείμενες χαράξεις, δημιουργούν ένα πλέγμα και συνυφαίνουν τις μορφές με τον τόπο και τα στοιχεία της φύσης. Η ενδιαφέρουσα αυτή χρήση των ιδιαίτερων εκφραστικών μέσων της χαράκτης, συμβάλλει στο να εκφράσει το έργο την αρμονική σχέση που βίωνε, για αιώνες, ο άνθρωπος με τη φύση, τιθασεύοντάς τη με τη νοημοσύνη του αλλά και υπομένοντας με καρτερία τις δυσκολίες και τα «καπρίτσια» της. Ταυτόχρονα, τα καμπυλόγραμμα σχήματα που επιβάλλονται στη σύνθεση, συνδέονται παραδοσιακά στις εικαστικές τέχνες με αισθήματα αγάπης και τρυφερότητας, και έμμεσα εκφράζουν τη συμπάθεια και την υποστήριξη της χαράκτης προς τους εικονιζομένους.

Αυτή η υποστήριξη εκδηλώνεται και με τη μνημειακή απόδοση των μορφών των χωρικών μέσα στον εικαστικό χώρο καθώς με αυτό τον τρόπο η χαράκτης τους μεταφέρει στο ηροσκήνιο του ιστορικού γίγνεσθαι. Το στοιχείο αυτό έχει τις καταβολές του στον Jean-François Millet, ο οποίος έναν αιώνα νωρίτερα, απεικόνισε τη μορφή του αγρότη μνημειακή, στο κέντρο των έργων του και με τον εμβληματικό του *Σπαρέα* (1850) αναγνώρισε τον «ιστορικό ρόλο του αγρότη να προμηθεύσει το ψωμί της ανθρωπότητας³». Αντίστοιχα η Κατράκη, γέννημα θρέμμα της ρουμελιώτικης υπαίθρου, συνεπαρμένη από το όραμα του σοσιαλισμού, συντάσσεται με τους απλούς ανθρώπους του τόπου της και τους απεικονίζει, με τρυφερό σεβασμό, να συνεχίζουν τις μακραίωνες συνήθειές τους ξεχασμένοι ακόμα κι απ' τον χρόνο.

Πώς όμως εντάσσεται η αγρότισσα σε αυτό το «κάδρο»; Αφενός ο αριθμός των εικονι-

³ Monica Juneja, *Peindre le paysan: l'image rurale dans la peinture française de Millet à Van Gogh*, Paris, Makar, 1998, σ. 11. Για τον Millet βλ. επίσης André Fermigier, *Jean-François Millet*, Geneva, Skira, 1977.



ζόμενων γυναικών είναι υπερδιπλάσιος των ανδρών, πέντε προς δύο, αφετέρου, όλο το βάρος της σύνθεσης μεταφέρεται εμφανώς από τις δύο γερτές γυναίκες που βαδίζουν στο πρώτο επίπεδο της σύνθεσης. Αυτές οι δύο μορφές παραπέμπουν σε ώριμες γυναίκες, στις «μανάδες» που θα αποδώσει αργότερα η καλλιτέχνις, ενώ οι άλλες τρεις είναι νέες κοπέλες που περπατούν καμαρωτές και δεν έχουν ακόμα λυγίσει από τα οικογενειακά βάρη. Διαπιστώνουμε ότι ενώ οι δύο άντρες κερδίζουν τις πρώτες εντυπώσεις καθώς απεικονίζονται κοινωνικά ανώτεροι, ο ένας έφιππος και ο άλλος ως οδηγός, οι πραγματικές πρωταγωνίστριες του έργου είναι οι γυναίκες που με τα νιάτα τους εκφράζουν τις ζωτικές δυνάμεις της ζωής και στην ωριμότητά τους φέρουν τον καρπό της εργασίας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο σχέδια με αγρότισσες πάνω σε γαϊδουράκια, στη συλλογή του Μουσείου Βάσως Κατράκη τα οποία είναι πολύ πιθανό να αποτελούν προκαταρκτικές μελέτες για την παραπάνω ή για παρεμφερείς ξυλογραφίες. Τα σχέδια μαρτυρούν, κατά πάσα πιθανότητα, τη γνωριμία της χαράκτριας με παρόμοια έργα του Jean-François Millet (το πιθανότερο μέσω του δασκάλου της Γιάννη Κεφαλληνού). Σε αντίθεση όμως με τον Γάλλο ομότεχνό της, η Κατράκη στην τελική μορφή του έργου της παρουσιάζει τον άνδρα έφιππο και τη γυναίκα πεζή αντανakλώντας τη δυσχερή θέση της γυναίκας στην ελληνική ύπαιθρο. Αν προσθέσουμε και τα βάρη που μεταφέρουν στην κυριολεξία στους ώμους τους οι αγρότισσες της Κατράκη, δεν θα ήταν υπερβολή να μιλήσουμε για μια κριτική διάθεση από την πλευρά της χαράκτριας στις ανδροκρατικές αντιλήψεις και συνθήκες της εποχής της, όπως αυτές παρουσιάζονται και σε έργα παλαιότερων ζωγράφων, με γνωστότερο παράδειγμα την ελαιογραφία του Νικηφόρου Λύτρα *Επιστροφή από το πανηγύρι* (π. 1865-1872).

Η ίδια η Κατράκη δεν φαίνεται να συμβιβάστηκε με αυτά τα δεδομένα. Αντίθετα, διακρίνονται πάντα για την ανεξαρτησία της, την προτίμησή της για τις δραστηριότητες των αγοριών στην ύπαιθρο και την αγάπη της για τα άλογα. Εξάλλου πόσες νέες, ετών είκοσι έξι, της εποχής εκείνης, αντί να αναζητούν σύζυγο θα έμπαιναν στην περιπέτεια να έρθουν από την επαρχία στην Αθήνα για να σπουδάσουν ζωγραφική; Αυτό που οδήγησε την Κατράκη στην Αθήνα θα πρέπει να ήταν η βαθιά εσωτερική της ανάγκη να εκφραστεί μέσα από τις εικαστικές τέχνες. Μια ανάγκη τόσο επείγουσα και κρίσιμη που κατανίκησε τους φόβους και τις κοινωνικές συμβάσεις και την όπλισε με τόλμη και αποφασιστικότητα, στοιχεία που βρήκαν πρόσφορο έδαφος στον ανεξάρτητο χαρακτήρα της.

Σε συλλογικό επίπεδο, τα χρόνια της νιότης της Κατράκη ταυτίζονται με την πιο συστηματική διεκδίκηση των δικαιωμάτων της γυναίκας στην Ελλάδα. Η ίδρυση του Συνδέσμου για τα Δικαιώματα της Γυναίκας το 1920 σηματοδότησε ουσιαστικά τη συγκρότηση του ελληνικού φεμινιστικού κινήματος, το οποίο διεκδικούσε, μεταξύ άλλων, και τη γυναικεία ψήφο. Η Κατράκη στα φοιτητικά της χρόνια τάχθηκε με την ιδεολογία του ΚΚΕ. Στον χώρο αυτό κυριαρχούσε «η άποψη ότι ο αγώνας για την κατοχύρωση της κοινωνικής και πολιτικής ισοτιμίας των γυναικών, “απαλλαγμένος από τον σουφραζετισμό” που απομονώνει το γυναικείο από το ταξικό ζήτημα, συνιστά μέρος του αγώνα “για την κατάργηση

κάθε εκμετάλλευσης και κοινωνικής καταπίεσης” που μακροπρόθεσμα οδηγεί προς τη λαϊκή εξουσία και το σοσιαλισμό⁴». Κατ’ επέκταση η χειραφέτηση της γυναίκας εντασσόταν στη σφαίρα της πολιτικής εξουσίας και όχι απλά της πατριαρχικής κοινωνίας. Βέβαια η Κατράκη, η οποία έζησε την Αντίσταση και τον Εμφύλιο στους κόλπους της αριστεράς, βίωσε το γεγονός, ότι και σε αυτόν τον πολιτικό χώρο, ενώ ενθαρρύνθηκε η πολιτική συμμετοχή των γυναικών, δεν καταρρίφθηκαν οι παραδοσιακοί έμφυλοι ρόλοι, κυρίως όσον αφορά τον καταμερισμό της εργασίας.⁵ Θα πίστευε λοιπόν κι αυτή αυτό που τρεις δεκαετίες αργότερα έγραψε η Anja Meulenbelt: «Ο σοσιαλισμός είναι η προϋπόθεση για την απελευθέρωση της γυναίκας, αλλά δεν είναι και η εγγύηση... Η προοδευτικότητα ως προς τα πολιτικά ζητήματα δεν εξασφαλίζει ότι έχει κανείς προοδευτικές ιδέες και ως προς το γυναικείο ζήτημα⁶».

Βασική επιδίωξη του φεμινιστικού κινήματος, στην εποχή εκείνη, ήταν να καταφέρει η γυναίκα να περάσει από την ιδιωτική στη δημόσια σφαίρα ισότιμα με τον άντρα. Η Κατράκη συνεισέφερε σε αυτή την προσπάθεια τόσο με τη ζωή της όσο και με το έργο της. Η ίδια αποτέλεσε παράδειγμα μιας χειραφετημένης γυναίκας που κατάφερε να σταθεί επάξια στον δημόσιο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας αλλά και στον ιδιωτικό, μέσα από μία σχέση αλληλοκατανόησης και αλληλοσεβασμού με τον σύντροφό της. Μία σχέση που της «επέτρεψε» να τον αγαπά χωρίς να πρέπει οπωσδήποτε να τον ακολουθήσει στην αυτοεξορία του στη Γερμανία (στα τέλη της δεκαετίας του 1940), και, αντίστοιχα, να είναι μία στοργική μητέρα χωρίς να εγκαταλείψει την έντονη καλλιτεχνική της δράση. Ακόμα και το είδος του υλικού που χρησιμοποίησε για την χαρακτική της, από το 1955 και μετά, η πέτρα, ήταν παραδοσιακά μια «αντρική» επιλογή, εξ ου και τα σχόλια για τα έργα που βγήκαν από «αντρίκεια χέρια»⁷. Όσον αφορά τις συλλογικότητες, υπήρξε ιδρυτικό και ενεργό μέλος της Πανελλαδικής Ένωσης Γυναικών, συμμετείχε σε γυναικείες αποστολές στο εξωτερικό, ήταν δραστήριο μέλος της Κίνησης «Η γυναίκα στην Αντίσταση», συνεργαζόταν με διάφορους γυναικείους φορείς και συχνά παραχωρούσε έργα της για τις δράσεις και τις εκδηλώσεις τους.

Στη χαρακτική της η απεικόνιση της γυναίκας γρήγορα έγινε ένα από τα βασικά της θέματα. Αυτό που κάνουν ορατό τα έργα της είναι η αθέατη δράση των απλών, καθημερινών γυναικών, οι οποίες με σθένος ψυχής και αυταπάρνηση αγωνίζονται σε όλη τους τη ζωή όχι μόνο για τις οικογένειές τους αλλά επίσης για την πατρίδα και τα ιδανικά τους, εφάμιλλα με τους άντρες.

⁴ Δήμητρα Σαμίου, «Οι γυναίκες στον Εμφύλιο: Πολιτικοί αγώνες και ισότητα», στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, τ. 8, σ. 264.

⁵ Το σχόλιο αυτό έκανε στη συνέντευξη που μου έδωσε το 2010 η φίλη και συναγωνίστρια της Κατράκη, Ελένη Καμουλάκου. Βλ. επίσης και Δήμητρα Σαμίου, «Οι γυναίκες στον Εμφύλιο...» σ. 261.

⁶ Anja Meulenbelt, *Feminisme en socialisme...* σ. 96.

⁷ Άγγελος Θεοδωρόπουλος, «Εκθεση της Βάσως Κατράκη», *Ζυγός*, 48 (Νοέμ. 1959), σ. 36.



Το πρώτο έργο της Κατράκη που έγινε ευρέως γνωστό είναι η έγχρωμη λιθογραφία *Για τους στρατιώτες*. Πρόκειται για μία από τέσσερις αφίσες που δημιουργήθηκαν το 1940 στο Εργαστήριο Χαρακτικής της Σχολής Καλών Τεχνών, με τη φροντίδα του Γιάννη Κεφαλληνού, για να τονώσουν το ηθικό του μαχόμενου ελληνικού έθνους με την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η καλλιτέχνις επιλέγει να απεικονίσει μία και μόνη μορφή και μάλιστα γυναικεία. Η ρωμαλέα, μνημειακή της απόδοση – που θυμίζει και παρόμοιες σοβιετικές εικόνες του μεσοπολέμου – με τις απλές γραμμές και τις χρωματικές αντιθέσεις, επιδρά άμεσα στον θεατή ενώ η παραδοσιακή φορεσιά και η στάση της, που παραπέμπουν στις απλές κοπέλες της υπαίθρου και στην Παρθένο, δημιουργούν πατριωτικούς και θρησκευτικούς συνειρμούς αφήνοντας ένα έντονο συγκινησιακό αποτύπωμα στις περαστικές θεάτριες. Αν και το θέμα του έργου, παρότι γυναικείο, είναι συντηρητικό, καθώς το πλέξιμο, στο οποίο επιδίδεται η κοπέλα, μαζί με το κέντημα και τη ραπτική αποτελούσαν κλασικές γυναικείες ασχολίες⁸, η σύνθεση προσδίδει στο έργο νεωτερικό περιεχόμενο. Η καλλιτέχνις, όπως οι εμπρεσιονίστριες πρόδρομοί της, έχει τοποθετήσει τη μορφή σε πρώτο επίπεδο και πολύ κοντά στον θεατή εξισώνοντας, όπως έχει υποστηριχτεί, τη θέση του θεατή με αυτή της εικονιζομένης⁹. Με τον τρόπο αυτό η γυναίκα έρχεται στο προσκήνιο της σύγχρονης δράσης και κατ' επέκταση επανακτά τη θέση της στο ιστορικό γίγνεσθαι.

Αν εξετάσουμε το σύνολο του έργου της Κατράκη, παρατηρούμε ότι η τοποθέτηση γυναικείων μορφών στο πρώτο επίπεδο, μαζί με άντρες ή μπροστά από αυτούς, είναι τόσο συστηματική που θα ήταν απίθανο να μην είναι συνειδητή και να μην υποδηλώνει το πέρασμα της γυναίκας από την ιδιωτική στη δημόσια σφαίρα και κατ' επέκταση, την κοινωνικό-πολιτική της εξίσωση με τον άντρα. Επιπλέον, σε ένα πολύ μεγάλο μέρος του

⁸ Οι ασχολίες αυτές θεωρούντο, από σπουδαίους εκπροσώπους του πνεύματος, κατάλληλες για τις «κατώτερες» πνευματικές δυνατότητες του γυναικείου φύλου: «Το θέμα της γυναίκας που ράβει, κεντάει ή πλέκει, εμφανίστηκε τον 18ο αιώνα στη ζωγραφική γυναικών που επιβεβαίωναν, κατ' αυτόν τον τρόπο, την ταύτιση της “γυναικείας φύσης” από τον Rousseau με τη μητρότητα και τις κατ' οίκον δραστηριότητες, μεταξύ των οποίων και το κέντημα και το πλέξιμο. Οι ιδέες του Rousseau συνδέονταν με τις πεποιθήσεις για τη διανοητική κατωτερότητα των γυναικών, που υστερώντας στη λογική οργάνωση, ασχολούνταν με τη λεπτομέρεια». Έλενα Χαμαλίδη, «Ελληνίδες εικαστικοί στην καμπή του 19ου προς τον 20ό αιώνα» στο Σοφία Ντενίσση (επιμ.), *Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940)* (πρακτικά ημερίδας: 10 Νοεμβρίου 2007), Αθήνα, Gutenberg – Γιώργος & Κώστας Δαρδανός, 2008, σ. 103.

⁹ «Στο παράδειγμα των έργων γυναικών Ιμπρεσιονιστριών, η Griselda Pollock βλέπει τη “συμπίεση του χώρου” (*compression of space*) που θέτει τις αναπαριστώμενες σε πρώτο επίπεδο πολύ κοντά στο θεατή δημιουργώντας την αίσθηση της οικειότητας, ως έναν τρόπο μετασχηματισμού του ιδιωτικού χώρου του σπιτιού, εσωτερικού ή εξωτερικού –συνδεδεμένου με τη θηλυκότητα– ή και του δημόσιου χώρου, σε άλλα παραδείγματα, ως τόπου αναδιαπραγμάτευσης των σχέσεων. Σε αυτό το πλαίσιο ο θεατής ανατοποθετείται σε σχέση με την αναπαριστώμενη, σε μια διαδικασία “κοινωνικής οργάνωσης” ή αναδιοργάνωση του βλέμματος, για να αποκτήσει το βλέμμα του “ίσου”, και όχι του κυρίαρχου». Έλενα Χαμαλίδη, «Ελληνίδες εικαστικοί στην καμπή...», σ. 107-108.



Εικ. 1 Βάσω Κατράκη, *Πείνα – Κατοχή* 1943, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 95/100, 6 x 11 εκ., Κέντρο Χαρακτικής Αθηνών - Pandolfini & Σιατερλή (© Μαριάννα Κατράκη, ευγενική παραχώρηση)

έργου της χαράκτριας απεικονίζονται αποκλειστικά γυναίκες. Ας δούμε όμως κάποια από τα έργα της περιόδου.

Η ασπρόμαυρη ξυλογραφία *Γυναίκες της Πίνδου* είναι εμπνευσμένη από την εποποιία του 1940. Οι γυναίκες φορτωμένες πολεμοφόδια σκαρφαλώνουν στα απόκρημνα βουνά σαν ένας δεύτερος στρατός που έρχεται να ενισχύσει εκείνον των

ανδρών τους. Η καλλιτέχνις χρησιμοποιεί βαθιές χαράξεις για να αποδώσει πιο πειστικά τη σκληρότητα του τοπίου και κυρίως των συνθηκών μέσα στις οποίες οι γυναίκες πραγματοποιούν την αποστολή τους, ενώ η σκηνή με τα νεκρά ζώα τονίζει τον υπεράνθρωπο χαρακτήρα του έργου τους: Αυτό που ακόμα και οι προαιώνιοι, ακάματοι βοηθοί του ανθρώπου δεν μπόρεσαν να φέρουν σε πέρας, το ολοκληρώνουν αυτές οι απλές γυναίκες, ενώ δίπλα τους ο γύπας, σύμβολο του θανάτου και των σκοτεινών δυνάμεων του ναζισμού, караδοκεί.

Το *Κορίτσια στο μπαλκόνι* του 1942 αποτελεί ένα αισιόδοξο διάλειμμα ζωτικότητας στη ζοφερή πραγματικότητα της εποχής που θα μπορούσε να ερμηνευτεί και από την ψυχική ευφορία της νεόνυμφης τότε χαράκτριας. Αμέσως μετά και μέσα από το εργαστήριο του Κεφαλληνού, η Κατράκη ξεκίνησε την αντιστασιακή της δράση. Από την περίοδο αυτή προέρχονται διάφορες μικρές ξυλογραφίες με θέματα από τον αγώνα που έδιναν οι κάτοικοι των αστικών κέντρων ενάντια στην πείνα και στους κατακτητές. Κάποια από αυτά χρησιμοποιήθηκαν και ως εικονογράφηση σε σχετικά βιβλία ή έντυπα. Σε όλα αυτά τα έργα οι γυναίκες στέκονται ισάξια δίπλα στους άντρες: Αγωνίζονται για την επιβίωση, πολεμούν ζωσμένες φισεκλίκια, διαδηλώνουν, απειλούνται με εκτέλεση στο μπλόκο, γιορτάζουν την απελευθέρωση, εξορίζονται. Μια σειρά από επτά ξυλογραφίες αυτής της περιόδου ανατυπώθηκαν, το 1977, από το «Κέντρο Χαρακτικής Αθηνών - Pandolfini & Σιατερλή» σε 100 αντίτυπα το καθένα, προκειμένου να στηριχθεί οικονομικά η Κίνηση «Η γυναίκα στην Αντίσταση», της οποίας η Κατράκη ήταν δραστήριο μέλος.

Στο *Πείνα – Κατοχή* (**εικ. 1**) οι γυναίκες, δεξιά, στέκονται θλιμμένες μα άπρακτες πάνω από τη νεκρή μητέρα, εκφράζοντας έτσι την απελπισία και την απόγνωση τους. Το θέμα του θανάτου κυριαρχεί ενώ το παιδί που αγκαλιάζει ανυποψίαστο τη νεκρή μητέρα του, απεικονίζεται στον τύπο που καθιερώθηκε στη ζωγραφική από τον Nicolas Poussin τον



Εικ. 2 Βάσω Κατράκη, *Διαδήλωση στην Κατοχή – 25η Μαρτίου 1943*, 1943, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 95/100, 8 x 19 εκ., Κέντρο Χαρακτικής Αθηνών - Pandolfini & Σιατερλή (© Μαριάννα Κατράκη, ευγενική παραχώρηση)

17ο αιώνα και γνώρισε μεγάλη διάδοση μετά τον Eugène Delacroix¹⁰, προσδίδοντας στο θέμα διαχρονικό και οικουμενικό χαρακτήρα. Η σιλουέτα της μορφής που περνά, με το κεφάλι σκυμμένο, αν και γενικευτική, θυμίζει εκείνη της χαράκτριας, που δεν αποκλείεται να απεικονίζει εδώ τον εαυτό της και την αμηχανία της μπροστά στην αδυναμία της να προσφέρει ουσιαστική βοήθεια στους συνανθρώπους της.

Μια παρόμοια μορφή απεικονίζεται και στο *Συσσίτιο* όπου οι αδύναμες μορφές περιμένουν το πεινχρό γεύμα και τα παιδιά ψάχνουν στα απορρίμματα υποδηλώνοντας την ανεπάρκεια της τροφής. Αριστερά, μία μυστηριώδης, νέα κοπέλα δεν αποκλείεται να είναι και πάλι η ίδια η καλλιτέχνις. Αυτή τη φορά κοιτάζει κατευθείαν τον θεατή. Δεν κοιτάζει όμως μόνο τον θεατή της εποχής της, που είναι και ο ίδιος μέρος αυτής της τραγωδίας, αλλά κι εμάς, τον μελλοντικό θεατή, σαν να μας αφηγείται μια ιστορία που δεν πρέπει να ξεχαστεί.

Στο *Διαδήλωση στην Κατοχή – 25η Μαρτίου 1943* (**εικ. 2**) η χαράκτρια αποδίδει την ιστορική, επετειακή διαδήλωση του 1943. Οι γυναίκες κι εδώ δυναμικά παρούσες, μπροστά, κάτω από τη σημαία, πίσω με σκωμμένη τη γροθιά και ως νοσοκόμα, στο κέντρο και φυσικά στο προσκήνιο, όπου κορυφώνεται η τραγικότητα της ιστορικής στιγμής, η μητέρα του νεκρού νέου στον τύπο της *Pietà* ενσαρκώνει την ιερότητα του αγώνα για την ελευθερία.

Στο *Μπλόκο στην Κατοχή* (**εικ. 3**) απεικονίζεται το μπλόκο της Κοκκινιάς, του 1944 όπου

¹⁰ Το θέμα αυτό εμφανίζεται στην ελαιογραφία του Nicolas Poussin, *Η πανούκλα της Asdod*, (1630-31, Λούβρο, Παρίσι). Δύο αιώνες αργότερα ο Eugène Delacroix δημιουργεί τη δική του εκδοχή στην ελαιογραφία *Η σφαγή της Χίου*, (1824, Λούβρο, Παρίσι) από την οποία εμπνέονται και άλλοι καλλιτέχνες, όπως ο Θεόδωρος Βρυζάκης στην ελαιογραφία του *Η Έξοδος του Μεσολογγίου* (1853, ΕΠΜΑΣ).



Εικ. 3 Βάσω Κατράκη, *Μπλόκο στην Κατοχή*, 1944, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 95/100, 9 x 12,5 εκ., Κέντρο Χαρακτικής Αθηνών - Pandolfini & Σιατερλή (© Μαριάννα Κατράκη, ευγενική παραχώρηση)

πανανθρώπινη σφαίρα, όπου ο αγώνας για την ελευθερία είναι ο ίδιος, ανεξάρτητα από εθνικούς και γεωγραφικούς προσδιορισμούς. Το έργο όμως παρουσιάζει μια σημαντική ιστορική ανακρίβεια. Στο μπλόκο της Κοκκινιάς, σύμφωνα με τις μαρτυρίες ανθρώπων της εποχής¹² αλλά και τις αντίστοιχες ξυλογραφίες του Τάσσου, οι συγκεντρωμένοι ήταν μόνο άντρες. Επομένως η Κατράκη, περιλαμβάνοντας στο πλήθος και γυναίκες, επιλέγει όχι να αφηγηθεί το ιστορικό γεγονός με ακρίβεια αλλά, με αφορμή το γεγονός, να μιλήσει για την αντίσταση και τις θυσίες όλου του έθνους, αδιακρίτως φύλου.

Αντίστοιχα, στα *Βασανιστήρια*, από το λεύκωμα *Θυσιαστήριο της Λευτεριάς*, 1945, ενώ στο πρώτο πλάνο κυριαρχεί η βιαιότητα του κατακτητή, στο βάθος μια Ελληνίδα βασανίζεται όπως και οι συναγωνιστές της. Στο *Οδόφραγμα ή Μάχες το Δεκέμβρη*, που προέρχεται από τις αρχές του εμφυλίου πολέμου, μάχονται με πάθος εξίσου άντρες και γυναίκες, δύο εκ των οποίων είναι ένστολες και επομένως αποτελούν επίσημα μέρος του ΕΛΑΣ.

Στις ξυλογραφίες *Κηδεία στην Κατοχή* και κυρίως *Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντρωμένοι* (εικ. 4) προβάλλεται η μορφή της μητέρας που πενθεί για τον άδικο χαμό του παιδιού της μέσα στις συνθήκες ενός πολέμου. Στο δεύτερο έργο απεικονίζεται η αρχετυπική χαροκαμένη Ελληνίδα μητέρα μέσα σε μία «στρατιά» από νεκρικούς σταυρούς. Η μορφή είναι δοσμένη σε υπερβολικά μεγάλη κλίμακα σε σχέση με το πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα, αφενός, να δεσπόζει σαν μια

εκτελέστηκαν από τις δυνάμεις Κατοχής 200 πατριώτες και συνελήφθησαν 4000.¹¹ Παρατηρούμε πως τα πλήθη των συγκεντρωμένων περιλαμβάνουν άνδρες και γυναίκες και ότι, παρά τις μικρές διαστάσεις του έργου, η καλλιτέχνης έχει αποδώσει όλες τις μορφές των Ελλήνων με ατομικά χαρακτηριστικά, ως ξεχωριστές προσωπικότητες που έδρασαν σε αυτό τον αγώνα με βάση τη συνείδηση και την αξιοπρέπειά τους. Η σκηνή της εκτέλεσης μέσα από τη μάντρα παραπέμπει ευθέως στον πίνακα *Η εκτέλεση της 3ης Μαΐου 1808* (1814) του Francisco Goya και ανάγει την αυτοθυσία των Ελλήνων στην

¹¹ Ορέστης Μακρής, *Ο ΕΛΑΣ της Αθήνας. Άνεμος λευτεριάς στις ανατολικές και νότιες συνοικίες 1941-1945. Χρονικό*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1985, σ. 144-145.

¹² Ορέστης Μακρής, *Ο ΕΛΑΣ της Αθήνας...*, σ. 144-145.

υπερφυσική οντότητα μέσα στον χώρο, τονισμένη μάλιστα από μια λευκή-φωτεινή αύρα, αφετέρου όμως, να φαίνεται περιχαρακωμένη και εγκλωβισμένη μέσα στις ασφυκτικά περιορισμένες του διαστάσεις. Ειδικά το κεφάλι της είναι «καταδικασμένο» από τη χωροταξία της εικόνας να μην μπορεί να σηκωθεί, εισάγοντας ένα συμβολικό θέμα για έναν ολόκληρο λαό, που μάταια αγωνίζεται, επί δεκαετίες, να «σηκώσει κεφάλι» από τα δεινά του. Υπάρχει μεγάλη πιθανότητα το έργο να είναι αρχικά εμπνευσμένο από τις τραγικές μορφές των γυναικών της σφαγής του Διστόμου το 1944. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι δημοσιεύτηκε με τον τίτλο *Ποτέ πια* στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*, τον Σεπτέμβριο του 1950, σε μια περίοδο που υπήρχαν ακόμη εξόριστοι και φυλακισμένοι αντιστασιακοί.

Μια παρόμοια μαυροφορεμένη γυναίκα ανοίγει από δεξιά τη σύνθεση του έργου *Η απελευθέρωση της Αθήνας* (εικ. 5), στο οποίο κατά τα άλλα επικρατεί ο ενθουσιασμός και η ψυχική ανάταση με τη χειμαρρώδη πορεία του πλήθους και τις γιγάντιες ελληνικές σημαίες. Η μορφή στέκεται στην άκρη του χαρούμενου πλήθους, συλλογισμένη και κλεισμένη στον εαυτό της. Στο χέρι της κρατά μια μικρή ελληνική σημαία, αναγνωρίζοντας πως η θυσία του παιδιού της δεν ήταν μάταιη. Η συγκρατημένη της αντίδραση εκφράζει μια πιο συνετή στάση απέναντι στην νίκη, προφητική θα λέγαμε, αν λάβουμε υπόψη τα όσα ακολούθησαν μόνο δυο μήνες αργότερα, με τα Δεκεμβριανά, τον Εμφύλιο και τις επακόλουθες εξορίες αντρών και γυναικών επί σειρά ετών, όπως απεικονίζονται στην ξυλογραφία *Για την εξορία*.

Τέλος ένα έργο όπου διαφαίνεται έντονα η προσπάθεια της Κατράκη να συμπληρώσει τα κενά της ιστορίας, όσον αφορά τη γυναικεία δράση και συνεισφορά, είναι το χαρακτηριστικό



Εικ. 4 Βάσω Κατράκη, *Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντρωμένοι*, 1944, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 95/100, 20 x 12 εκ., Κέντρο Χαρακτικής Αθηνών - Pandolfini & Σιατερλή (© Μαριάννα Κατράκη, ευγενική παραχώρηση)



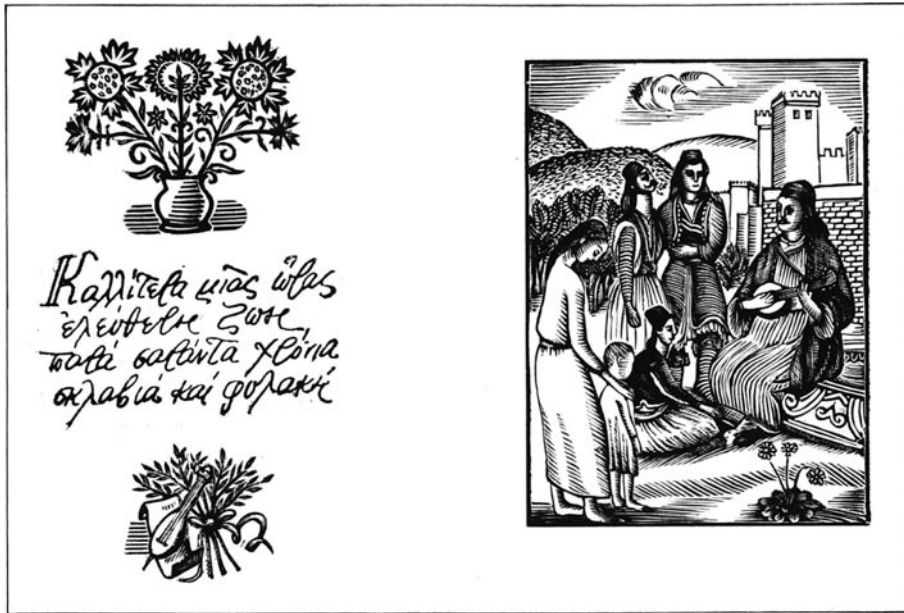
Εικ. 5 Βάσω Κατράκη, *Η απελευθέρωση της Αθήνας*, 1944, ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο, 95/100, 10,5 x 15 εκ., Κέντρο Χαρακτικής Αθηνών - Pandolfini & Σιατερλή (© Μαριάννα Κατράκη, ευγενική παραχώρηση)

του πίνακα, *Ο Ρήγας εξάπτει τον προς ελευθερίαν των Ελλήνων έρωτα*, του Peter von Hess). Η ξυλογραφία θα αποτελούσε μια απλουστευμένη εκδοχή του έργου του Θεόφιλου, αν η χαράκτρια δεν είχε βάλει την προσωπική της «σφραγίδα»: Στο πρώτο επίπεδο, και πιο κοντά στον θεατή, μια μητέρα με το παιδί της στέκονται παράμερα και ακούνε τον επαναστάτη ποιητή. Οι μορφές τους διακρίνονται από εκείνες των αγωνιστών του '21, καθώς ρακένδυτες και καταπονημένες παραπέμπουν ευθέως στη σύγχρονη πραγματικότητα της γερμανικής κατοχής. Η χαράκτρια επικαιροποιεί, έτσι, ένα ιστορικό θέμα και ταυτόχρονα συμπεριλαμβάνει τη γυναίκα στον ρου της ιστορίας. Η παρουσία του παιδιού και η προσθήκη των ανθισμένων λουλουδιών εισάγουν μια αίσθηση αισιοδοξίας για τη νίκη των σύγχρονων Ελλήνων, οι οποίοι, εμπνευσμένοι από τα ιδεώδη των προγόνων τους, μάχονταν ενάντια στον φασισμό.

Στο ίδιο λεύκωμα *Η πείνα* που συνοδεύει τους στίχους του Διονυσίου Σολωμού από τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* αποδίδει την τραγική μορφή της μάνας που αδυνατεί να προστατέψει τα παιδιά της από τον λιμό και τις καταστροφές του πολέμου. Η μορφή αυτή επέδρασε καταλυτικά στην ψυχосύνθεση της νεαρής χαράκτριας και αποτέλεσε σημαντικό θεματικό άξονα στο μελλοντικό της έργο. Η μάνα στην *Πείνα*, που αγκαλιάζει με στοργή και απόγνωση τα αποστεωμένα της παιδιά, προαναγγέλλει τις «Μανάδες» του 1958 και είναι μια πρώτη αναφορά της καλλιτέχνιδας στον τύπο της Παναγίας Πλατυτέρας, που στη δεκαετία του 1960 της ενέπνευσε μια σειρά από λιθοϋψιπιτύπες.

Με το πέρασμα στην τεχνική της λιθοϋψιπιτυπίας, η μορφή της γυναίκας γίνεται κυρίαρχη στο έργο της Κατράκη. Στις «Μανάδες» και στις «Πλατυτέρες» είναι οι γυναίκες που αρθρώνουν τις κραυγές τους ενάντια στον πόλεμο, τη βία, τον φασισμό και που με την πλατιά τους αγκαλιά γίνονται πανανθρώπινα σύμβολα αγάπης, υπομονής και εγκαρτέ-

με θέμα τον Ρήγα Φεραίο στο αντιστασιακό λεύκωμα *Από τους αγώνες του ελληνικού λαού*, που εκδόθηκε από τον ΕΛΑΣ-ΕΑΜ, για την επέτειο της 25ης Μαρτίου, το 1943 (**εικ. 6**). Το έργο της ει-
κονογραφεί τη σελίδα απέναντι από τους στίχους του Ρήγα «Καλ-
λίτερα μιας ώρας / ελεύθερη
ζωή / παρά σαράντα χρόνια /
σκληριά και φυλακή» από τον
Θούριο και είναι βασισμένο στο
αντίστοιχο έργο του Θεόφιλου *Ο
Ρήγας Φερραίος εξάπτει τον υπέρ
της ελευθερίας της Ελλάδος προς
τους Έλληνας έρωτα* (το οποίο, με
τη σειρά του, ήταν μια παραλλαγή



Εικ. 6 Βάσω Κατράκη, *Ρήγας Βελεστινλής*, 1943, από το λεύκωμα «Από τους Αγώνες του Ελληνικού Λαού», έκδοση του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ, 25 Μαρτίου 1943, αναπαραγωγή από την επανέκδοση του λευκώματος από την Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσσος», 1988 (© Μαριάννα Κατράκη, ευγενική παραχώρηση)

ρησης. Η Ηλέκτρα και η Αντιγόνη της μιλούν για τις σύγχρονες τραγωδίες, την αδελφοκτόνα διαμάχη του Εμφυλίου, τους «ανεπιθύμητους» εξορίστους, την καπήλευση της εξουσίας και τον αυταρχισμό αλλά και για τη διεκδίκηση της ελευθερίας, της δημοκρατίας και της δικαιοσύνης. Σε έργα όπως οι *Συντεταγμένες* τα έμφυλα χαρακτηριστικά των ει-κονιζομένων έχουν απαλειφθεί: οι μορφές δεν απεικονίζουν πια γυναίκες ή άντρες, απεικονίζουν απλά ανθρώπους. Με την απόδοση αυτή, η Κατράκη εξισώνει πλήρως τη δράση της γυναίκας με αυτή του άντρα.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι κατά τη δεκαετία του 1940 εισάγεται στο έργο της Κατράκη η συστηματική απεικόνιση της γυναίκας, η οποία στην εξέλιξη της καλλιτεχνικής της πορείας θα αποτελέσει φορέα όλων των θετικών δυνάμεων της δημιουργίας, της ελπίδας και της συμφιλίωσης. Εξάλλου, στο κορυφαίο έργο της, *Το χρέος της Αντιγόνης* (1972), είναι μία γυναίκα που, με αυτοθυσία, βάζει τέλος στον ολέθριο διχασμό.



Η αποτύπωση της δεκαετίας του 1940 στο έργο του Δημήτρη Κατσικογιάννη

Σεβαστή Λίτση

Εισαγωγή

Με την παρούσα ανακοίνωση θα γίνει μία προσπάθεια να παρουσιαστούν τα βασικά στοιχεία του εικαστικού έργου του ζωγράφου και γλύπτη Δημήτρη Κατσικογιάννη, με αναφορά στα γεγονότα της κρίσιμης δεκαετίας του 1940. Η επιλογή αυτή δεν γίνεται τυχαία. Ο Κατσικογιάννης είναι από τους λίγους καλλιτέχνες που μας έχουν κληροδοτήσει έργο τόσο μεγάλο σε όγκο με αναφορά στην εμπειρία της γερμανικής κατοχής, της ένοπλης Αντίστασης και της εμφύλιας σύγκρουσης¹.

Παράλληλα, αφετηρία για την ενασχόληση με το έργο του συγκεκριμένου εικαστικού είναι το γεγονός, ότι δεν έχει απασχολήσει παρά ελάχιστα την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Ως αποτέλεσμα, αυτό μένει λίγο έως πολύ άγνωστο και αχαρτογράφητο. Η παρούσα ανακοίνωση δεν φιλοδοξεί να δώσει απαντήσεις στο σύνολο των ζητημάτων που προκύπτουν, αλλά περισσότερο επιχειρεί μία πρώτη προσέγγιση του θέματος με ερευνητικά ερωτήματα και προβληματισμούς. Στη συνέχεια, κρίνεται αναγκαίο να αναφερθούν ορισμένα σημαντικά βιογραφικά στοιχεία, τόσο γιατί σε γενικές γραμμές απουσιάζουν

¹ Στο *Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη* στα Τρίκαλα, κατόπιν επιτόπιας έρευνας, υπολογίζω πως υπάρχουν περίπου εκατό εκτεθειμένα ζωγραφικά έργα και επιπλέον άλλα ενενήντα που δεν εκτίθενται, τα οποία αφορούν την ενόπλη της Εθνικής Αντίστασης. Χωρίς να υπολογίζονται οι γλυπτικές συνθέσεις και τα ανάγλυφα σε γύψο, ούτε και έργα που ενδεχομένως υπάρχουν σε άλλα μουσεία ή ιδιωτικές συλλογές. Αναλυτικότερα, η πρώτη αίθουσα του μουσείου στα Τρίκαλα διαθέτει περί τα 52 ζωγραφικά έργα, 11 ανάγλυφα και 4 γλυπτά, με θέμα το Αντάρτικο, και η δεύτερη αίθουσα περί τα 46 ζωγραφικά έργα, 7 ανάγλυφα και 5 γλυπτά με θέμα το Αντάρτικο και τον αγώνα των Αγροτών.

από την ιστοριογραφία², αλλά και επειδή, στην περίπτωση του Κατσιοκογιάννη, έργο και ζωή συνδέονται στενά.

Βιογραφικά στοιχεία

Ο Δημήτρης Κατσιοκογιάννης γεννήθηκε στις 21 Ιουνίου του 1915 στο χωριό Καρυά Ολύμπου της Λάρισας, το τέταρτο από τα οχτώ παιδιά μιας φτωχής αγροτικής οικογένειας³. Από παιδί αναγκάστηκε να δουλέψει⁴. Το 1934, με προτροπή του φιλότεχνου Αναστασίου Αβέρωφ, ο οποίος είδε νεανικά σχέδια του στην Λάρισα, πήγε στην Αθήνα για να παρακολουθήσει μαθήματα σχεδίου και γλυπτικής πλάι στον γλύπτη Αντώνη Σώχο.

Φοίτησε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το διάστημα 1934-1940, σπουδάζοντας γλυπτική με τους δασκάλους Θωμά Θωμόπουλο, Κώστα Δημητριάδη και Μιχαήλ Τόμπρο. Οπωσδήποτε αρχική του πρόθεση ήταν να ασχοληθεί με την γλυπτική⁵. Το 1937, ως σπουδαστής στο εργαστήριο γλυπτικής του Κώστα Δημητριάδη, του απονεμήθηκε βρα-

² Ελάχιστα και κυρίως σε επίπεδο απλών αναφορών έχουν γραφτεί για τον Δημήτρη Κατσιοκογιάννη. Μονογραφική μελέτη δεν υπάρχει. Ορισμένα βιογραφικά στοιχεία αναφέρονται στο Ε. Δ. Μ. [Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος], «Δημήτρης Κατσιοκογιάννης», στο Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τ. Β', Αθήνα, Μέλισσα, 1998, σ. 183-184, ενώ σε ορισμένες κρίσεις και συμπεράσματα προβαίνει ο Κ. Μπαρούτας, ο οποίος τον κατατάσσει στους καλλιτέχνες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, *passim*. Το τρισέλιδο κείμενο του καταλόγου της περιοδικής έκθεσης έργων του στην Πινακοθήκη της Λάρισας το 2017, σε επιμέλεια της Στέλλας Μουζακιώτου είναι το εκτενέστερο κείμενο που έχει γραφτεί σχετικά με το έργο του, όπου εκεί εντοπίζονται ορισμένες ανακρίβειες, όπως ότι ο Κατσιοκογιάννης πήγε με υποτροφία στο Παρίσι και επηρεάστηκε από την εκεί τέχνη. Βλ. Στέλλα Μουζακιώτου, *Δημήτρης Κατσιοκογιάννης. Όταν η τέχνη γίνεται «Πολιτική»*, κατάλογος έκθεσης, εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κασιόγρη, Λάρισα, Μάρτιος 2016, σ. 9.

³ Α. Αθανασίου, «Η Πινακοθήκη της αντίστασης», εφ. *Ριζοσπάστης*, 9 Οκτώβρη 1983, σ. 12-13.

⁴ Σε ηλικία μόλις 13 ετών ο Κατσιοκογιάννης δούλευε στο μπακάλικο του μπάρμπα Κώστα Καριώτη. Εκεί, με δική του πρωτοβουλία, άρχισε να σχεδιάζει διάφορες παραστάσεις πάνω στο βούτυρο, γεγονός που εντυπωσίασε την πελατεία του μαγαζιού και έφτασε μέχρι τον τοπικό Τύπο. Βλ. Α. Αθανασίου, «Η Πινακοθήκη της αντίστασης».

⁵ Σε αυτό συνηγορεί και το ότι παρακολουθούσε κατά κύριο λόγο τα εργαστήρια γλυπτικής. Επίσης, όπως ο ίδιος λέει σε συνέντευξή του, ξεκίνησε ερασιτεχνικά να πλάθει μορφές με πηλό. Βλ. Δήμητρα Κοκκοτάκη, «Δημήτρης Κατσιοκογιάννης: Φιλοδοξώ το έργο μου να μείνει στον ελληνικό λαό», εφ. *Ριζοσπάστης*, 5 Γενάρη 1975, σ. 4, ενώ πάντα υπέγραφε πρώτα ως γλύπτης και μετά ως ζωγράφος, βλ. Δημήτρης Κατσιοκογιάννης, Γράμμα προς τον Νίκανδρο Κερέση, 18 Νοεμβρίου 1964, αρχείο ΚΚΕ. Περισσότερα στοιχεία για το διάστημα που ήταν σπουδαστής δεν υπάρχουν, ώστε να είναι δυνατό να ιχνηλατηθούν οι καλλιτεχνικές επιρροές του – εκτός φυσικά από εκείνες των δασκάλων του.



βείο γυμνού και σύνθεσης⁶. Το 1938, σε ηλικία 23 ετών, έγινε μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας⁷. Το 1940, κατόπιν εργασίας του πάνω στην αποκατάσταση αρχαιοτήτων στο παράρτημα της ΑΣΚΤ στο Μουσείο των Δελφών, έλαβε υποτροφία της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής για το Παρίσι, την οποία όμως προτίμησε να μετατρέψει σε υποτροφία εσωτερικού με τη βοήθεια του Δημητριάδη⁸, ενώ τον Ιούλιο του ίδιου έτους έγινε η κρίση του διπλώματός του, το οποίο ωστόσο παρέλαβε μόλις το 1962⁹.

Μέχρι τις παραμονές του '42, εργαζόταν στην Αθήνα. Κατόπιν οργανώθηκε στο ΕΑΜ Καλλιτεχνών και ξαναγύρισε στο χωριό του, αρνούμενος την υποτροφία και εγκαταλείποντας τα έργα του στην Αθήνα, για να λάβει ενεργό μέρος στον ένοπλο αντιστασιακό αγώνα¹⁰. Συμμετείχε στην οργάνωση της τοπικής Λαϊκής Επιτροπής και ήταν μέλος ειδικού συνεργείου καλλιτεχνών του ΕΛΑΣ της 1ης Μεραρχίας, που ανέλαβε το τμήμα της Διαφώτισης, με σκοπό τη φιλοτέχνηση αφισών και προπαγανδιστικού υλικού¹¹. Εκεί έφτιαχνε ακόμα σφραγίδες και αναπαραστάσεις των μαχών¹².

Το 1944, μετά την Απελευθέρωση, εγκατέστησε το εργαστήριό του στην Λάρισα¹³, όπου όπως είχε πει ο ίδιος:

Βρήκα ένα χώρο και έπεσα με τα μούτρα. Μέσα σε δύο χρόνια έκανα 100 αγάλματα, 4 μεγάλες συνθέσεις, 500 συνθέσεις. Γκρέμισα νοερώς όλα τα αγάλματα απ' όλες τις πλατείες των Αθηνών κι έστησα την ΕΑΜική αντίσταση παντού. Νοερώς όπου υπήρχε χώρος, έστησα αγάλματα και ήταν μέσα κι όλη η σφαγή κι όλοι οι διωγμοί και όλη η έξαρση του λαού¹⁴.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί εδώ ότι το σύνολο του έργου που παρήγαγε εκείνη την περίοδο έχει χαθεί ή καταστραφεί λόγω των μετέπειτα διώξεων¹⁵. Το 1945 δημοσίευσε

⁶ Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Αθήνα, εκδ. ΙΑΕΝ-Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς – Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών ΕΙΕ, 2000, σ. 411. Όταν αποφοίτησε από τη Σχολή Καλών Τεχνών, ήταν ήδη κάτοχος επτά βραβείων γλυπτικής και ενός επαίνου.

⁷ Α. Αθανασίου, «Η Πινakoθήκη της αντίστασης».

⁸ Α. Αθανασίου, «Η Πινakoθήκη της αντίστασης».

⁹ Μαθητολόγιο σπουδαστών ΑΣΚΤ, αρχείο ΑΣΚΤ.

¹⁰ Ο ίδιος δηλώνει πως ανέβηκε στο βουνό το '41. Βλ. το ντοκιμαντέρ σε σκηνοθεσία Ρένας Χριστάκη, *Οι ζωγράφοι στα βουνά της Ελεύθερης Ελλάδας 1941-1945*, 1982, <https://cutt.ly/kNI4ZA3> (τελευταία πρόσβαση: 14/09/2021).

¹¹ Πρόκειται για προκηρύξεις στα γαλλικά και στα γερμανικά τις οποίες σκορπούσαν στις γραμμές των Ιταλών και των Γερμανών στην Ελασσόνα και την Τσαριτσάνη. Βλ. Ρένα Χριστάκη, *Οι ζωγράφοι στα βουνά...*

¹² Κώστας Μπαρούτας, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός...*, σ. 55.

¹³ Τότε φιλοτέχνησε συνολικά 80 αγάλματα και 500 συνθέσεις, χωρισμένες στις εξής θεματικές: *Λευτεριά και ανεξαρτησία, Διαμαρτυρία, ο επικός αγώνας της γυναίκας και Καλάβρυτα*. Βλ. Δήμητρα Κοκκοτάκη, «Δημήτρης Κατσιογιάννης...».

¹⁴ Ρένα Χριστάκη, *Οι ζωγράφοι στα βουνά...*

¹⁵ Δήμητρα Κοκκοτάκη, «Δημήτρης Κατσιογιάννης...».

στο περιοδικό της Αριστεράς, *Ελεύθερα Γράμματα*, έργα του με θέμα το αντάρτικο¹⁶. Κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου εντάχθηκε στον ΔΣΕ, καθώς τον Σεπτέμβριο του '47, κατόπιν κατάδοσής του από γειτονικό του πρόσωπο, ανέβηκε στο βουνό με αντάρτικες ομάδες, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος σε συνέντευξή του στον *Ριζοσπάστη*¹⁷. Εκεί ασχολήθηκε με την φιλοτέχνηση αφισών, τις οποίες σκάλιζε πάνω σε πλάκες από καουτσούκ και τις τύπωνε σε ένα αυτοσχέδιο πιεστήριο¹⁸.

Τον Μάιο του 1949 συνελήφθη και μεταφέρθηκε στο στρατόπεδο της Καρδίτσας, όπου σχεδίαζε όλα όσα γίνονταν στην απομόνωση. Τα έργα του κατασχέθηκαν κατά την μεταγωγή του στις φυλακές Τρικάλων¹⁹. Καταδικάστηκε σε ισόβια κάθειρξη για παράβαση του *Γ' ψηφίσματος* περί κατασκοπείας και προδοσίας του Έθνους²⁰. Έως το 1961 πέρασε από τις φυλακές της Κέρκυρας, των Τρικάλων, της Λάρισας και της Αλικαρνασσού. Στις φυλακές της Κέρκυρας φιλοτέχνησε 35 σατιρικές φιγούρες της αστικής κοινωνίας και ήταν εκεί που για πρώτη φορά δούλεψε με κιμωλία σε μαυροπίνακα, δημιουργώντας συνολικά 5.000 σχέδια και τέσσερα γλυπτά, από τα οποία κανένα δεν σώθηκε²¹. Αποφυλακίστηκε τον Δεκέμβριο του 1961²², με κλονισμένη την κατάσταση της υγείας του, και νοσηλεύτηκε στο νοσοκομείο «Άγιος Παύλος» της Αθήνας²³. Έκτοτε, παρακολουθούνταν

¹⁶ Κώστας Μπαρούτας, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός...*, σ. 63.

¹⁷ Δημήτρα Κοκκοτάκη, «Δημήτρης Κατσικογιάννης...». Σύμφωνα με τον Νίκο Ριζάκη, ο Δημήτρης Κατσικογιάννης ήταν στο Πολιτιστικό Τμήμα του Γενικού Στρατηγείου του ΕΛΑΣ, μαζί με τον ζωγράφο Δημήτρη Οικονομίδη. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι στην χαρτογράφηση των Καρυωτών μαχητών στα ένοπλα τμήματα του ΕΛΑΣ υπάρχουν άλλοι τρεις με το ίδιο επίθετο, ο Κατσικογιάννης Νικόλαος του Δημητρίου, πιθανόν ξάδελφος του καλλιτέχνη, και τα μάλλον αδέρφια του, ο Κατσικογιάννης Κώστας του Ελευθερίου και ο Κατσικογιάννης Γεώργιος του Ελευθερίου, ο οποίος καταχωρείται στην εθνική πολιτοφυλακή, με την σημείωση ότι ήταν όμηρος στην Γερμανία, ενώ υπάρχει και στην λίστα με τους πολιτικούς πρόσφυγες στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, και πιο συγκεκριμένα, στην ΕΣΣΔ. Με βάση αυτά τα στοιχεία μπορούμε να υποθέσουμε ότι η οικογένεια του Δημήτρη Κατσικογιάννη ήταν ενεργά μέλη της Αριστεράς, κάτι που ίσως να εξηγεί και τις δικές του αγωνιστικές και ριζοσπαστικές καταβολές. Βλ. Νίκος Ριζάκης, *Η συμμετοχή των Καρυωτών στα ένοπλα τμήματα του Ε.Λ.Α.Σ.*, διαθέσιμο στη διεύθυνση <http://www.karya-olymprou.gr/images/pdf/2.pdf> (πρόσβαση 08/04/2022).

¹⁸ Δημήτρα Κοκκοτάκη, «Δημήτρης Κατσικογιάννης...».

¹⁹ Εκεί φυλακίστηκε ξανά στην απομόνωση και τα έργα του, που έφτιαχνε με αυτοσχέδια υλικά, είχαν την ίδια τύχη. Βλ. Α. Αθανασίου, «Η Πινακοθήκη της αντίστασης» και Δημήτρα Κοκκοτάκη, «Δημήτρης Κατσικογιάννης...».

²⁰ Γιώργος-Σίμος Πετρός, «Μια έκκληση για την αποφυλάκιση του γλύπτη Κατσικογιάννη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 80-81 (Αύγουστος-Σεπτέμβρης 1961), σ. 246 και <https://ethniki-antistasi-dse.gr/g-psifisma-1946.html> (πρόσβαση: 14/09/2021).

²¹ Α. Αθανασίου, «Η Πινακοθήκη της αντίστασης» και Δημήτρα Κοκκοτάκη, «Δημήτρης Κατσικογιάννης...». Ίσως πίσω σε εκείνη την στιγμή της γνωριμίας του με την κιμωλία θα πρέπει να αναζητήσουμε την προτίμηση του Κατσικογιάννη για το ξηρό παστέλ.

²² Με βάση τον νόμο 2058 «περί ειρηνεύσεως». Βλ. Γιώργος-Σίμος Πετρός, «Μια έκκληση...», σ. 246.

στενά από την Ασφάλεια, όπου ήταν υποχρεωμένος να δίνει το «παρών» σε εβδομαδιαία βάση²⁴. Ιδιαίτερη σημασία έχει το ότι απέκτησε το δίπλωμα γλυπτικής (με αριθμό 837) τον Ιούλιο του 1962, δηλαδή 22 ολόκληρα χρόνια μετά από την έγκριση του διπλώματος του, που είχε γίνει ήδη από τον Ιούλιο του 1940²⁵.

Τα χρόνια που ακολούθησαν εγκατέστησε το εργαστήριό του στο Γαλάτσι, στην οδό *Νοταρά 31*, όπου επιδόθηκε με πάθος στην καλλιτεχνική δημιουργία. Εκεί φιλοτέχνησε τα περισσότερα από τα έργα που σώζονται σήμερα. Το 1962 πραγματοποίησε την πρώτη του ατομική έκθεση στην γκαλερί «Ζυγός» με 74 έργα του, ενώ ακολούθησαν άλλες δέκα εκθέσεις μεταξύ άλλων σε Αθήνα, Πειραιά, Μόσχα και Βαρσοβία²⁶. Η επιμονή σε θέματα αμιγώς κοινωνικά και πολιτικά χαρακτηρίζει το σύνολο του εικαστικού του έργου. Πέθανε στην Αθήνα τον Ιούνιο του 1991, σε ηλικία 76 ετών.



Εικ. 1 Δημήτρης Κατσικογιάννης, *16 Χρόνια Δεσμώτες – Αμνηστία*, χαρακτηριστικό, x.x., έκθεση της ΚΕ του ΚΚΕ «Μπόλικη πέτρα, μπόλικη καρδιά...», Κέντρο Τεχνών Δήμου Αθηναίων (Πρώην ΕΑΤ/ΕΣΑ), Μάρτιος 2020 (φωτογραφία από το αρχείο της συγγραφέως).

Πρόκειται, επομένως, για μία περίπτωση καλλιτέχνη που δεν εμπνεύστηκε απλώς από τα γεγονότα της περιόδου μέσα στην οποία έζησε. Αντίθετα, είχε ενεργή συμμετοχή, καθώς βρέθηκε στην πρώτη γραμμή των συγκρούσεων, στο πλευρό της Αριστεράς. Λόγω αυτής της στάσης του δεν κατάφερε να

²³ Γιώργος-Σίμος Πετρήs, «Μια έκκληση...», σ. 246.

²⁴ Γιώργος-Σίμος Πετρήs, «Μια έκκληση...», σ. 246.

²⁵ Μαθητολόγιο σπουδαστών ΑΣΚΤ, αρχείο ΑΣΚΤ και Πιστοποιητικό Διπλώματος Γλυπτικής και βραβείων γλυπτικής (αρ. πρωτ. 702), 12 Ιουλίου 1962, αρχείο ΕΕΤΕ. Επίσης, στο αρχείο του ΕΕΤΕ βρίσκουμε –μεταξύ άλλων– την χειρόγραφη αίτηση του καλλιτέχνη προς το ΚΕΕ (Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο) για να γίνει μέλος του, τον Ιούλιο του 1962, η έγκριση της αίτησης του από την εφορεία του τμήματος γλυπτικής του ΚΕΕ, τον Νοέμβριο του 1962, αλλά και ένα απόσπασμα του Ποινικού Μητρώου του, όπου διαβάζουμε ότι τον Φεβρουάριο του 1951 καταδικάστηκε σε ισόβια κάθειρξη με βάση το ψήφισμα 2Γ'/46 και ότι αποφυλακίστηκε τον Σεπτέμβριο του 1961 με βάση την 5623/61 υπουργική απόφαση.

²⁶ Το 1964 δέχθηκε πρόσκληση από την ΕΣΣΔ, να εκθέσει τα έργα του στο Μουσείο Πούσκιν, την οποία και δέχθηκε και έμεινε στην ΕΣΣΔ συνολικά 43 μέρες. Εξέθεσε 400 έργα, χωρισμένα σε 17 ενότητες, βλ. Ανώνυμος, «Πέθανε ο Δ. Κατσικογιάννης», εφ. *Ριζοσπάστης*, 27 Ιουνίου 1991, σ. 28.



Εικ. 2 Δημήτρης Κατσιογιάννης, *Μορφή Αγωνιστή*, πρόπλασμα σε γύψο, χ.χ. Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσιογιάννη, Τρίκαλα (φωτογραφία από το αρχείο της συγγραφέως).

διασώσει όσα δημιούργησε τότε, ούτε και μπόρεσε να δουλέψει απερίσπαστος, παρά μόνο μετά την αποφυλάκισή του. Ωστόσο, τα επόμενα χρόνια κύρια πηγή της έμπνευσής του ήταν το προσωπικό βίωμα της επίμαχης δεκαετίας που άφησε στο έργο του το ανεξίτηλο στίγμα της, αφού ένα μεγάλο τμήμα του αναφέρεται στα γεγονότα της περιόδου: Αντάρτες, αντάρτισσες, χαροκαμμένες μητέρες, κρατούμενοι και βασανισθέντες αποτελούν επαναλαμβανόμενες μορφές στις συνθέσεις του.

Από τα περίπου 1.200 έργα ζωγραφικής και τα 110 γλυπτά που φιλοξενούνται σήμερα στο *Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσιογιάννη* στα Τρίκαλα²⁷, υπάρχουν περίπου 200 έργα που ανήκουν στην ενότητα «Κατοχή - Αντίσταση - Εμφύλιος»²⁸. Από την ενότητα δεν λείπουν έργα με θέμα τη μάνα της Κατοχής, τον λιμό που μάστιζε την Αθήνα, τους βασανισμούς και τις εκτελέσεις των πολιτικών κρατουμένων και εξορίστων κατά τα «πέτρινα χρόνια», όμως ξεχωριστή θέση στο έργο του κατέχει η Εθνική Αντίσταση και ο Εμφύλιος, καθώς πλήθος μαχητών και μαχη-

τριών του ΕΑΜ, του ΕΛΑΣ και του ΔΣΕ απεικονίζονται στο έργο του. Πρόθεση του ίδιου ήταν το έργο του, πέρα από αισθητική αξία, να έχει και την λειτουργία της ιστορικής μαρτυρίας²⁹ που θα μνημονεύει την πρωτόγνωρη συμμετοχή του λαού στον απελευθε-

²⁷ Ο Μπαρούτας αναφέρει πώς πρόκειται για την μεγαλύτερη συλλογή σοσιαλιστικού ρεαλισμού στην Ελλάδα, βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός...*, σ. 99-100. Ωστόσο είναι ένα ζήτημα που χρήζει συζήτησης, το κατά πόσο μπορούμε να μιλάμε για σοσιαλιστικό ρεαλισμό σε μία μη σοσιαλιστική χώρα.

²⁸ Από αυτά τα περίπου 98 ζωγραφικά έργα εκτίθενται, τα 90 ζωγραφικά έργα φυλάσσονται σε συρτάρι και τα υπόλοιπα είναι γλυπτά σε γύψο. Τα περισσότερα από τα έργα αυτής της ενότητας είναι αχρονολόγητα, μπορούμε όμως να υπολογίσουμε πως τα φιλοτέχνησε τα πρώτα χρόνια μετά την αποφυλάκισή του, καθώς τα επόμενα χρόνια πρέπει να ασχολήθηκε με την δημιουργία έργων για το Πολυτεχνείο και τον αντιδικτατορικό αγώνα, το Βιετνάμ κ.λπ. Ο ίδιος συνήθιζε να κατατάσσει τα έργα του σε θεματικές ενότητες, όπως πληροφορούμαστε και από τις κατά καιρούς συνεντεύξεις του στον *Ριζοσπάστη*.

ρωτικό και κοινωνικό αγώνα της περιόδου.

Εικαστική διάλεκτος

Το γεγονός πως δεν σώζονται παρά ελάχιστα έργα του Δημήτρη Κατσικογιάννη από τις δεκαετίες '30, '40 και '50³⁰, δεν μας επιτρέπει να συμπεράνουμε με ασφάλεια ποια ήταν η πορεία διαμόρφωσης της εικαστικής του μορφής, μέχρι το ώριμο έργο του, με το οποίο έχει πλέον κατακτήσει έναν συγκεκριμένο τρόπο δουλειάς και έχει κατασταλάξει σε ένα ιδιαίτερο και διακριτό ύφος. Με βάση τα διαθέσιμα στοιχεία, ο καλλιτέχνης δεν κατάφερε να ταξιδέψει στο εξωτερικό –παρά μόνο πολύ αργότερα, το 1964, όταν εξέθεσε έργα του στη Μόσχα³¹. Αναμφίβολα θα είχε επηρεαστεί από την τέχνη των συγχρόνων του, και –υποθέτουμε– από τα ρεύματα του μοντερνισμού που είχαν κυριαρχήσει στα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα (με προεξάρχον το Παρίσι), στο βαθμό βέβαια που αυτά έφταναν στα χέρια του διαμεσολαβημένα από τα διάφορα καλλιτεχνικά έντυπα της εποχής³².



Εικ. 3 Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Αυτοπροσωπογραφία*, λάδι σε καμβά, περ. 1953, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Πινακοθήκη Γ.Ι. Κατσίγρα, (φωτογραφία από το αρχείο της συγγραφέως).

²⁹ Διαβάζουμε τα εξής χαρακτηριστικά λόγια του: «Δεν θέλω να πουλάω τα έργα μου, εκτός από μερικά μικροπραγματάκια. Διατηρώ όλο μου το έργο ανέπαφο, γιατί νομίζω ότι αποτελεί μια μαρτυρία ενός ανθρώπου που είδε τον αγώνα του λαού του.», βλ. Δήμητρα Κοκκοτάκη, «Δημήτρης Κατσικογιάννης...».

³⁰ Ουσιαστικά έχει χαθεί η εργασία του 27 χρόνων, από το 1934 έως και το 1961.

³¹ Οπότε εκεί πρέπει να ήρθε σε επαφή με έργα σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

³² Στους κύκλους των αριστερών σπουδαστών και καλλιτεχνών κατά την διάρκεια του μεσοπολέμου, κυκλοφορούσαν διάφορα φιλολογικά και καλλιτεχνικά έντυπα της αριστερής διανόησης, με αντιπροσωπευτικότερο όλων το περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*. Εκεί –ιδίως από το 1934 και εξής– δημοσιεύονταν, στα εξώφυλλα ή στη στήλη «Η Πινακοθήκη μας» έργα τόσο Ελλήνων, όσο και ξένων αριστερών καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα του Τάσσου, της Käthe Kollwitz, αλλά και διάφορων σοβιετικών. Υποθέτουμε με σχετική ασφάλεια πως ο Κατσικογιάννης ήταν ενήμερος. Βλ. Χατζηνικολάου Ν. (επιμ.), *Βάσις Σεμερτζίδης 1911-1983*, Αθήνα, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, 2012,

Η επιλογή ενός ιδιόμορφου και ασυνήθιστου καλλιτεχνικού μέσου, του ξηρού παστέλ, φαίνεται πως συνέβαλε στη διαμόρφωση του ξεχωριστού καλλιτεχνικού ιδιώματος του καλλιτέχνη, όχι όμως στον μέγιστο βαθμό, όπως μαρτυρούν ορισμένα χαρακτηριστικά του από τις φυλακές **(εικ. 1)**, καθώς και οι γλυπτικές του συνθέσεις **(εικ. 2)**, ακριβώς γιατί παρουσιάζουν μία χαρακτηριστική υφολογική και αισθητική συνάφεια, η οποία καθιστά το έργο του –ανεξαρτήτως του υλικού μέσου– εύκολα αναγνωρίσιμο³³.

Το ξηρό παστέλ είναι ένα καθόλου διαδεδομένο υλικό, καθώς σβήνεται πολύ εύκολα, ενώ ακόμα και με το λεγόμενο φιξάρισμα είναι ευάλωτο στην φθορά, αφού επί της ουσίας πρόκειται για κιμωλία. Ενδεχομένως το ξηρό παστέλ να επιτρέπει μία πιο χειρονομιακή γραφή, στοιχείο που ίσως ήταν επιθυμητό από τον καλλιτέχνη, ο οποίος μπορούμε να εικάσουμε πως είχε μία έντονη εκφραστική ανάγκη για συνεχή δημιουργία. Σε αντίθεση με το λάδι, που αργεί να στεγνώσει, το ξηρό παστέλ είναι εξαρχής ένα στεγνό υλικό, που, όπως και το κάρβουνο, αποτελεί άμεση προέκταση του χεριού, και ο καλλιτέχνης μπορεί πολύ γρήγορα, με απλές γραμμές να ετοιμάσει μία σύνθεση.

Επίσης, το ξηρό παστέλ προσδίδει μία πολύ ιδιαίτερη ματιέρα στα έργα, τα οποία συχνά χαρακτηρίζονται από μία διαφάνεια στην υφή, κάτι που συμβάλλει στο να γίνεται αμέσως διακριτό το έργο του Κατσικογιάννη. Το γεγονός πως το υλικό δεν επιτρέπει την ανάμειξη των χρωμάτων, όπως αντίθετα συμβαίνει με τα ακρυλικά και το λάδι, προσδίδει στα χρώματα την χαρακτηριστική ένταση και τον κορεσμό που κατά κανόνα συναντούμε στα ζωγραφικά έργα του Κατσικογιάννη, όταν δεν επιλέγει να δουλέψει με αμιγώς μαύρο χρώμα. Φυσικά, αυτό που τον ξεχωρίζει από άλλους καλλιτέχνες –πέρα από την θεματολογία– είναι η χρήση μη ρεαλιστικών, έντονων χρωμάτων, στα πρόσωπα και τα σώματα των μορφών του, γεγονός που προσδίδει στα έργα την εκφραστική τους δύναμη.

Τα μοναδικά έργα του, τα οποία έχει φιλοτεχνήσει με λάδι σε καμβά βρίσκονται, στην Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα, και τα οποία αναδεικνύουν την τεράστια δυναμική που είχε η εικαστική γραφή του Κατσικογιάννη, ανάλογα με το εικαστικό μέσο που κάθε φορά χρησιμοποιούσε **(εικ. 3)**. Αν και ο καλλιτέχνης δεν προτίμησε το λάδι για τις μετέπειτα δημιουργίες του, φαίνεται από αυτά τα έργα του, ότι είχε ευχέρεια με το συγκεκριμένο υλικό, καθώς και ότι ήταν δεινός γνώστης του ακαδημαϊκού σχεδίου, σε αντίθεση με την κριτική που κατά καιρούς του είχε γίνει, περί σχεδιαστικής και τεχνικής αδυναμίας. Αν κρίνουμε από τα λάδια του Κατσικογιάννη, αυτή δεν υπάρχει. Το ξηρό παστέλ από την άλλη, ως ένα υλικό ιδιόμορφο, με το οποίο οι ζωγράφοι και οι τεχνοκριτικοί δεν ήταν εξοικωμένοι, ενδεχομένως να έδινε την εντύπωση, πως υπάρχουν τεχνικές αδυναμίες. Παραμένει ωστόσο ένα ερωτηματικό, το γιατί ο Κατσικογιάννης εμμένει στο συγκεκριμένο υλικό. Πρόκειται για οικονομικούς λόγους; Χωρίς να γνωρίζουμε

σ. 33.

³³ Ίσως η ιδιαίτερη απόδοση των ανθρώπινων χαρακτηριστικών σημαίνει πως ο καλλιτέχνης δεν δημιουργούσε εκ του φυσικού, έχοντας δηλαδή ως πρότυπο κάποιο μοντέλο. Εξάλλου, δεν διαθέτουμε μαρτυρίες ότι χρησιμοποιούσε μοντέλα εκ του φυσικού.

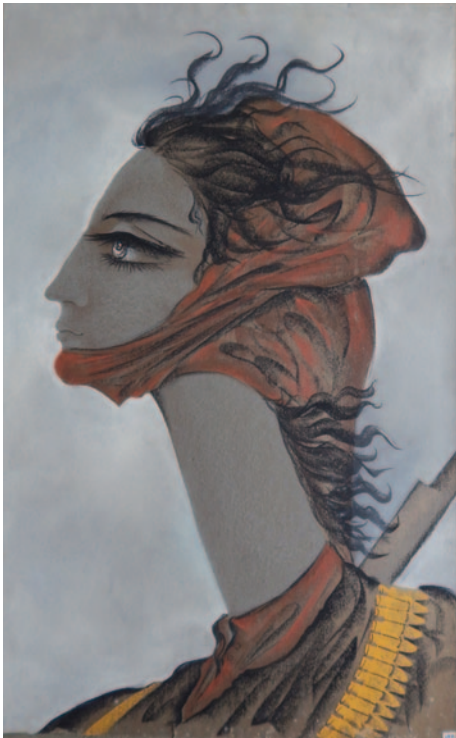
με βεβαιότητα, το ξηρό παστέλ δεν μπορεί να ήταν πολύ φθηνότερο από τα χρώματα λαδιού, όμως το χαρτί που χρησιμοποιούσε –αν και καλής ποιότητας– πρέπει να ήταν πολύ πιο οικονομικό από τον καμβά.

Θα μπορούσαμε να πούμε, πως οι συνθέσεις του Δημήτρη Κατσικογιάννη χαρακτηρίζονται από μία έντονα εξπρεσιονιστική διάθεση, χωρίς ποτέ ωστόσο να χάνουν την παραστατικότητα τους. Δεν υπάρχει κάποιο έργο του που να μην έχει στο επίκεντρο κάποια ανθρώπινη μορφή, καθορισμένη από σαφή περιγράμματα. Όμως, τόσο τα έντονα χρώματα που συχνά επιλέγει, όσο και ο ιδιόμορφος τρόπος απόδοσης των χαρακτηριστικών των μορφών του απέχουν πολύ από μία φυσιοκρατική προσέγγιση. Όπως για παράδειγμα, όταν επιλέγει το έντονο κόκκινο για χρώμα του δέρματος στην προτομή αντάρτη του ΕΛΑΣ στο έργο με τίτλο *Αντάρτης του ΕΛΑΣ (εικ. 4)*, ή όταν αποδίδει τις αντάρτισσες του με υπερφυσικά επιμηκυμένους λαιμούς, ένα στοιχείο που συναντούμε επίσης στο έργο της Βάσως Κατράκη, του Αντώνη Κανά και ενίοτε του Βάλια Σεμερτζίδη. Η επιμήκυνση των μορφών σε αυτές τις περιπτώσεις ίσως συμβολίζει το ηθικό τους ύψος.



Εικ. 4 Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Αντάρτης του ΕΛΑΣ*, ξηρό παστέλ σε χαρτόνι, Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα (φωτογραφία από το αρχείο της συγγραφέως).

Αν και δεν θα μας απασχολήσει η γλυπτική παραγωγή του Κατσικογιάννη, σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί, πως ο καλλιτέχνης, με δάσκαλο τον Δημητριάδη και πτυχιό γλυπτικής, πάντα υπέγραφε πρώτα ως γλύπτης και πάντα ονειρευόταν να γεμίσει της πλατείες της Ελλάδας με γλυπτά της Αντίστασης, κάτι που ωστόσο ποτέ δεν κατόρθωσε, καθώς ποτέ δεν έλαβε παραγγελία για να στήσει κάποιο μνημείο. Έτσι, τα μόνα γλυπτά του που σώζονται σήμερα είναι φιλοτεκνημένα σε γύψο και σε σχετικά μικρές διαστάσεις. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο όμως είναι, πως πρόκειται για έργα περίοπτα, τα οποία παρουσιάζουν πλήρη συνάφεια με τα ζωγραφικά του έργα. Ενδεχομένως, τα δεύτερα, με τις έντονες μυικές συσπάσεις στα πρόσωπα και την ζωνηρή κίνηση, που εκδηλώνεται από τις χειρνομίες και το ανέμισμα των μαλλιών των εικονιζόμενων προσώπων, να μαρτυρούν την γλυπτική παιδεία που είχε λάβει ο Κατσικογιάννης ως σπουδαστής της ΑΣΚΤ.



Εικ. 5 Δημήτρης Κατσικογιάννης, Άτιτλο (Αντάρτισσα), ξηρό παστέλ σε χαρτόνι, Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα (φωτογραφία από το αρχείο της συγγραφέως).

Ο ευθύς συμβολισμός ήταν ένα μέσο που ο καλλιτέχνης μεταχειριζόταν συχνά, προκειμένου να αποδώσει το νόημα που τον ενδιέφερε. Έτσι, οι χαροκαμμένες μητέρες με τα τραχιά χαρακτηριστικά, που σφαδάζουν από πόνο, αποτελούν σύμβολα της φρίκης και των βασανιστηρίων που υπέστη ο απλός λαός από τις κατοχικές δυνάμεις και την αστική τάξη στη συνέχεια, ενώ οι μαχητικές και περήφανες μορφές των ανταρτών και των ανταρτισσών του **(εικ. 5)**, με τα πελώρια μάτια, ανάγονται σε διαχρονικά σύμβολα της ταξικής πάλης και της αγωνιστικής στάσης ζωής. Ο συμβολισμός του Κατσικογιάννη είναι άμεσος και ξεκάθαρος, δεν αυτολογοκρίνεται, παρ' όλο που και πάλι εργάζεται υπό εχθρικές για την Αριστερά συνθήκες, κατά την επίσης ταραγμένη δεκαετία του '40.

Ολόκληρη η ζωγραφική επιφάνεια καλύπτεται από μορφές δοκιμαζόμενες, ενεργές και μαχόμενες. Η έντονη κίνηση, η συναισθηματική φόρτιση και η εκφραστικότητα των χειρονομιών είναι στοιχεία που κυριαρχούν στις συνθέσεις του. Στις στάσεις των σωμάτων συχνά βρίσκουμε το στοιχείο της επιμονής, σαν να εξακολουθούν να παλεύουν ακόμα και την

ύστατη στιγμή, κάτι που λειτουργεί ως σύμβολο της αταλάντευτης βούλησης για αγώνα, ενώ η έκφραση του προσώπου εξυπηρετεί την απόδοση της ψυχολογικής έντασης των μορφών. Κάποιες φορές οι συνθέσεις του έχουν πιο αφηγηματικό χαρακτήρα, κυρίως όταν αφορούν την απεικόνιση συγκεκριμένων γεγονότων, όπως είναι το έργο *Πορεία προς τον Γοργοπόταμο* **(εικ. 6)**.

Η προσπάθεια να κατατάξουμε τον Κατσικογιάννη σε κάποιο εικαστικό ρεύμα δεν είναι εύκολη υπόθεση και δεν μπορεί να γίνει αβασάνιστα, διότι υπάρχει ο κίνδυνος της υπεραπλούστευσης και της γενίκευσης, κάτι που θα αδικούσε το έργο του και ενδεχομένως θα οδηγούσε σε λανθασμένη ερμηνεία του. Στο έργο του εντοπίζουμε ορισμένες αντιφάσεις, όπως είναι η στρατευμένη θεματολογία από τη μία και από την άλλη μία εικαστική διάλεκτος που απαντά σε δικούς της, εσωτερικούς κανόνες, αφού πρώτα έχει αφομοιώσει με έναν προσωπικό τρόπο και έχει οικειοποιηθεί διαφορετικά χαρακτηριστικά. Πρόκειται



Εικ. 6 Δημήτρης Κατσιογιάννης, *Πορεία προς τον Γοργοπόταμο, 1969*, ξηρό παστέλ σε χαρτόνι, Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσιογιάννη, Τρίκαλα (φωτογραφία από το αρχείο της συγγραφέως).

για ένα στοιχείο που θα τολμούσαμε να πούμε, πως χαρακτηρίζει σχεδόν το σύνολο της εικαστικής παραγωγής της ελληνικής Αριστεράς, καθιστώντας την ελληνική περίπτωση ιδιάζουσα, σε σχέση με την καλλιτεχνική Αριστερά της Ευρώπης ή της ΕΣΣΔ.

Πάνω στο ζήτημα αυτό ο ίδιος είχε δηλώσει επί του θέματος πως:

Δεν ανήκω στις Σχολές. Δεν πιστεύω στις Σχολές. Πιστεύω ότι οι σχολές υπάρχουν στον ζωντανό άνθρωπο και πιστεύω, ότι ο καθένας κάνει αυτό που καθορίζει τη θέση όπου βρίσκεται. [...] Δεν με απασχόλησε κανένας καλλιτέχνης μέχρι σήμερα, ούτε είχα σαν πρότυπο το έργο κανενός απ' αυτούς. Κλεισμένος είμαι εδωπέρα κι ακούω μονάχα τις φωνές και βλέπω μονάχα το λαό³⁴.

Και αλλού διαβάζουμε:

Νομίζω πως μορφικά η δουλιά μου δεν μπορεί να καταταχθεί στο πλαίσιο κάποιας προκαθορισμένης εικαστικής σχολής. Το περιεχόμενο καθορίζει και την ανάλογη δόμηση του έργου μου, αν δηλαδή είναι επικό, λυρικό κ.λπ. Οι δικές μου συγκινήσεις βγαίνουν βασικά απ' τις

³⁴ Δήμητρα Κοκκοτάκη, «Δημήτρης Κατσιογιάννης...».

ψυχικές καταστάσεις του λαού μας, που προσδιορίζουν και τον τρόπο της έκφρασης τους. Δηλαδή, την ανεπιτήδευτη μορφή, το συμπυκνωμένο δυναμισμό της, κάποτε την ισόρρηση γεγονότων [...]»³⁵.

Το «αποτύπωμα»

Η στέρηση από την ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία αφενός και οι συνταρακτικές εμπειρίες που έζησε ο Κατσικογιάννης αφετέρου, οδήγησαν σε μία έντονη ανάγκη για την αφήγηση τους με καλλιτεχνικά μέσα. Τουλάχιστον σε αυτό το συμπέρασμα συνηγορεί η επίμονη ενασχόληση με το θέμα της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου. Το ερώτημα που εγείρεται σε αυτό το σημείο είναι, το πώς αποτυπώνει εν τέλει στο έργο του ο Κατσικογιάννης τα γεγονότα που έζησε κατά την δεκαετία του '40;

Η πίστη του καλλιτέχνη στην ανάγκη για την κοινωνική αλλαγή, σηματοδοτεί και τη στάση του απέναντι στα ιστορικά γεγονότα της εποχής του. Ο Δημήτρης Κατσικογιάννης δεν επέλεξε να αποτυπώσει την πολυτάραχη δεκαετία του '40 απλώς ως μία τραυματική εμπειρία του ιστορικού παρελθόντος, αν και δεν απέφυγε να αποτυπώσει και την τραγική διάσταση των γεγονότων. Αντιθέτως, επέλεξε να αποτυπώσει τον αγώνα της Αριστεράς για απελευθέρωση από τον ξένο κατακτητή αρχικά και για κοινωνική απελευθέρωση στην συνέχεια, ως μία εποποιΐα, με ήρωές της τις ανώνυμες μορφές των χιλιάδων γυναικών και ανδρών που έδωσαν ακόμα και τη ζωή τους³⁶. Από αυτόν τον παλμό εμπνεύστηκε τις εκατοντάδες συνθέσεις του με μορφές ανταρτών, χωρίς μάλιστα να σταματά την αφήγησή του στα γεγονότα της Απελευθέρωσης, όπως συνέβη με πολλούς άλλους καλλιτέχνες της εποχής του, που αυτολογοκρίνονταν.

Ειδικά όσον αφορά το πώς αντιμετωπίζεται η εμφύλια σύγκρουση στο έργο του καλλιτέχνη, μπορούμε να πούμε πώς βρίσκεται στον αντίθετο πόλο μιας «ποιητικής της ήττας», για να δανειστούμε έναν όρο από την φιλολογική κριτική για την λογοτεχνία της περιόδου, ο οποίος όμως έχει αναφορά στο σύνολο της μεταπολεμικής τέχνης της Αριστεράς. Δεν είναι τυχαίο ότι πολλοί από τους επιφανείς ποιητές δεν δέχτηκαν τον όρο, όπως ο Μανώλης Αναγνωστάκης και ο πρόσφατα εκλιπών Γιάννης Δάλλας, ο οποίος στο δοκίμιο του *Χρονοδείκτες* μιλώντας για τη τέχνη της γενιάς του, είπε τα εξής:

Και πίσω από το δάσος των χαμένων η φωνή δεν λύγισε. Γύρισε προς τα μέσα κι έγινε περι-

³⁵ Νίκος Αλεξίου, «Ο καλλιτέχνης δεν είναι ένας παθητικός παρατηρητής», εφ. *Ριζοσπάστης*, 10 Φεβρουαρίου 1980, σ. 4.

³⁶ Σε αντίθεση με άλλους συντρόφους του καλλιτέχνη, όπως ο Ηλίας Φέρτης ή ο Δημήτρης Μεγαλίδης, που έφτιαχναν τις προσωπογραφίες μαχητών του ΕΛΑΣ εκ του φυσικού, ο Κατσικογιάννης δεν ζωγράφιζε πορτρέτα συγκεκριμένων μαχητών, παραμόνο ανώνυμες γυναίκες και άνδρες, προκειμένου να μνημονεύσει όλους τους μαχητές, ακόμα και εκείνους που δεν έμειναν στην ιστορία, και να δηλώσει έτσι το μεγάλο μέγεθος των ανθρώπων που συμμετείχαν στην Αντίσταση.

πλοκή και ρίζα. Έγινε γρίφος κι επιάλτης των αστών. Κι ύστερα βγήκε η Επιθεώρηση Τέχνης και μίλησε για ποίηση της ήττας. Δεν αποδείχθηκε· ας πάει να λέει...³⁷

Αντίστοιχα, η τέχνη του Δημήτρη Κατσικογιάννη δεν στέκεται αναπολώντας, ή θρηνώντας το παρελθόν, αν και δεν το αγνοεί. Τα τραυματικά γεγονότα του παρελθόντος, δεν είναι λόγος αναδίπλωσης στο μεταπολεμικό παρόν, καθώς το αίτημα για την κοινωνική απελευθέρωση παραμένει ζωντανό. Έτσι, διαμορφώνει μία τέχνη ασυμβίβαστη, η οποία τελικά δεν επικεντρώνεται στο ατομικό βίωμα, ούτε και στο συλλογικό δράμα της «ήττας», αλλά σε μία μάχη που φαίνεται να συνεχίζεται στη μετεμφυλιακή περίοδο μέσα στις ίδιες τις ηρωϊκές μορφές των μαχητών του. Με άλλα λόγια, παραφράζοντας τον Αναγνώστη, θα λέγαμε πως η τέχνη του Κατσικογιάννη δεν *παραδέχτηκε την ήττα*, προσπάθησε να διαφυλλάξει τις αξίες και τα ιδανικά του αγώνα, να κρατήσει το όραμα ζωντανό και επίκαιρο.

Για την υποστήριξη της παραπάνω θέσης, αξίζει να αναφερθούν οι φασματικές μορφές μαχητών, άλλοτε λευκές, σχεδόν διάφανες, κι άλλοτε με έντονα χρώματα, αυτόφωτες και σε ορισμένες περιπτώσεις πλαισιωμένες από μεταφυσικό φως. Σε αυτές τις μορφές ενυπάρχει μία αντίθεση. Από τη μία αποτυπώνεται σε αυτές το τραύμα της στρατιωτικής ήττας και η ένταση από τη δυσκολία να φέρουν εις πέρας το έργο που τους έχει ανατεθεί, όπως για παράδειγμα στον *Πεσμένο Μαχητή* (εικ. 7).

Ταυτόχρονα όμως, οι μορφές αυτές παραμένουν ζωντανές και μαχόμενες, καθώς διαπνέονται από τόλμη και σθένος. Χαρακτηριστικά είναι το έργο *Μάνες νεκρών του πολέμου* (εικ. 8). Το βλέμμα τους, η ευθυτενής στάση του κορμιού τους και η ένταση των χειρών και των εκφράσεων είναι δηλωτικά της αποφασιστικότητας τους μπροστά στη θηριωδία – πουθενά δεν διακρίνουμε θρήνο ή παραίτηση. Λόγω περιορισμένου χώρου δεν μπορούμε να δούμε αναλυτικά περισσότερα έργα σαν τα παραπάνω, τα οποία είναι πολλά και πολυθεματικά, αλλά πάντα έχουν στο επίκεντρο τη μαχητικότητα των πρωταγωνιστών, ακόμα και όταν αυτοί πλαισιώνονται από ένα περιβάλλον φρίκης, όταν η ήττα είναι πλέον δεδομένη.



Εικ. 7 Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Άτιτλο (Πεσμένος Μαχητής)*, ξηρό παστέλ σε χαρτόνι, Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα (φωτογραφία από το αρχείο της συγγραφέως).

³⁷ Γιάννης Δάλλας, *Ποιήματα 1988-2013*, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 2014, σ. 281. (Αναφέρεται στο δοκίμιο του Βύρωνα Λεοντάρη «Η ποίηση της ήττας», που εκδόθηκε στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 106-107, το 1963.)



Εικ. 8 Δημήτρης Κατσιοκογιάννης, *Μάνες νεκρών του πολέμου*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσιοκογιάννη, Τρίκαλα (φωτογραφία από το αρχείο της συγγραφέως).

Ο ίδιος σε συνέντευξή του μίλησε με τον πιο εύγλωττο τρόπο για την αποτύπωση των γεγονότων του '40 στο μετέπειτα έργο του:

Υπήρχε μια τέτοια ζέση μέσα στο λαό, και τέτοια κινητικότητα, που ήταν κάτι καταπληκτικό. [...] Αυτό το πράγμα με έκανε να δω αυτόν το λαό με την τρομερή ζωντάνια, ο οποίος τα 'δινε όλα για όλα. [...] Ζώντας εγώ αυτή την ατμόσφαιρα, [...] την επαναστατική, η οποία ήταν πρωτόγνωρη για εμένα, την ολοκληρωτική προσφορά του, ζώντας αυτό το αυθόρμητο, [...] σαν καλλιτέχνης ένιωθα ότι δεν μπορώ να κάνω μια προτομή, [...] Ένιωθα την ανάγκη να βλέπω τη μάζα. [...] Τη φύλαγα μέσα μου για να 'ρθει η στιγμή³⁸.

Και αλλού:

Τίποτα άλλο δεν είχα μπροστά μου παρά μόνο ένα λαό που αγωνιζόταν και αυτόν ήθελα να αναπαραστήσω. Αυτόν, τον αγώνα και τα ιδανικά του³⁹.

Αντί επιλόγου

Με αφορμή την επιστημονική μας συνάντηση, θα ήθελα να θίξω το ζήτημα της συντήρησης και της ανάδειξης του έργου του Δημήτρη Κατσιοκογιάννη. Ύστερα από επιτόπια έρευνά μου στο μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσιοκογιάννη στα Τρίκαλα, με λύπη διαπίστωσα πως τα έργα του –εκτιθέμενα και μη– βρίσκονται σε άσχημη κατάσταση, καθώς έχουν

³⁸ Ρένα Χριστάκη, *Οι ζωγράφοι στα βουνά...*

³⁹ Α. Αθανασίου, «Η Πινακοθήκη της αντίστασης».



προσβληθεί από μούχλα, σε τόσο μεγάλο βαθμό, που κινδυνεύουν⁴⁰. Σε ανάλογη κατάσταση βρίσκεται και ο χώρος που φιλοξενεί τα έργα, ο οποίος είναι εγκαταλελειμμένος και φέρει σοβαρές ζημιές⁴¹. Τόσο ο Δήμος Τρικκαίων, όσο και το κράτος φέρουν ουσιαστική ευθύνη για την απαξίωση αυτής της δωρεάς έργων του Δημήτρη Κατσικογιάννη. Κρίνεται επομένως επιτακτική η ανάγκη το έργο του να διασωθεί, να ταξινομηθεί, να ψηφιοποιηθεί, και κατόπιν να εκτεθεί στο σύνολό του, ούτως ώστε να είναι προσιτό σε όλους και να καταστεί δυνατό να μελετηθεί και να αναδειχθεί. Εξάλλου αυτός ήταν και ο διακαής πόθος του αγωνιστή καλλιτέχνη, το έργο του να στεγαστεί σε ένα μουσείο ανοιχτό σε όλους, το «Μουσείο Φιλίας και Αντίστασης των λαών»⁴². Όπως χαρακτηριστικά έλεγε, «Κάποτε τα έργα μου πρέπει να επιστρέψουν στον μεγάλο μου δάσκαλο: ΤΟ ΛΑΟ⁴³». Με αυτή του την επιθυμία και με την ελπίδα ότι θα πραγματοποιηθεί θα ήθελα να κλείσω την ανακοίνωσή μου.

⁴⁰ Από μούχλα καλύπτονται τόσο τα γλυπτά όσο και τα ζωγραφικά έργα. Πολλά έργα επίσης είναι κατά τόπους σκισμένα και τσαλακωμένα. Όσον αφορά το ζήτημα της αρχειοθέτησης, κατάλογος των έργων με στοιχεία για το καθένα δεν υπάρχει, και έτσι αυτά μένουν αταξινόμητα.

⁴¹ Στην αίθουσα 6 σε ένα μεγάλο σημείο έχουν πέσει σοβάδες από το ταβάνι, οι οποίοι κείτονται στο πάτωμα (κατά την επίσκεψή μου εκεί, τον Αύγουστο του 2021).

⁴² Α. Αθανασίου, «Η Πινακοθήκη της αντίστασης».

⁴³ Α. Αθανασίου, «Η Πινακοθήκη της αντίστασης» και Ανώνυμος, «Πέθανε ο Δ. Κατσικογιάννης».





γ. υποδοχή και πρόσληψη



Η τεχνοκριτική στα περιοδικά γραμμάτων και τεχνών της δεκαετίας του 1940

Βάλια Σκούρα

Το πνευματικό κλίμα μέσα στο οποίο εκδίδονται τα περιοδικά λόγου και τέχνης της δεκαετίας του 1940 και αρθρώνεται ο τεχνοκριτικός τους λόγος, διαμορφώνεται από τα ταραχώδη γεγονότα της εποχής και την πρόσληψή τους από τους καλλιτέχνες και τους πνευματικούς ανθρώπους. Οι εμπειρίες της ελληνικής αντίστασης, της απελευθέρωσης και του εμφυλίου πολέμου, αλλά και αντίστοιχες εμπειρίες σε άλλες χώρες καθώς και εν γένει οι κοσμογονικές αλλαγές που έφερε ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος έπαιρναν καλλιτεχνική έκφραση εισάγοντας νέες αναζητήσεις¹ και κάνοντας επίκαιρο όσο ποτέ το θέμα της συμπλοκής της ζωής με την τέχνη.

Στην Ελλάδα, μετά την πρώτη πενταετία του 1940, όπου στις συνθήκες του πολέμου και της αντίστασης η μαχητικότητα και ο πατριωτισμός εναλλάσσονται με την εσωστρέφεια², αρχίζει να πνέει ένας νέος άνεμος και πολλοί καλλιτέχνες προσπαθούν να παρακολουθήσουν τις διεθνείς μεταπολεμικές εξελίξεις, έστω και με αργούς ρυθμούς³. Ο εμφύλιος κορυφώνει την πόλωση και προκαλεί σε πολλούς καλλιτέχνες την επιθυμία για επιστροφή προς τα πίσω, ενώ στο τέλος της εμφύλιας διαμάχης παρατηρείται η τάση για απεμπλοκή

¹ Για τον ρόλο της αφαίρεσης καθώς και το νέο περιεχόμενο του σουρεαλισμού, κυβισμού και εξπρεσιονισμού μεταπολεμικά βλ. για παράδειγμα Αντώνης Κωτίδης, «Η έξαρση της υποκειμενικότητας στην ελληνική ζωγραφική», στο Ουρανία Καϊάφα (επιμ.), *1949-1967, Η εκρηκτική εικοσαετία*, Αθήνα, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού, 2002, σ. 401-411 και Χάρης Σαββόπουλος, *Η τέχνη μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, 1940-1960*, Αθήνα, Πλέθρον, 2016, σ. 18-19.

² Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015, σ. 4.

³ Μάρθα-Έλλη Χριστοφόγλου, «Εικαστικές τέχνες 1940-1949», στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του νέου Ελληνισμού, 1770-2000 : Η εμπόλεμη Ελλάδα, 1940-1949*, 8^{ος} τόμ., Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2004, σ. 321-330.

από τα γεγονότα της εποχής⁴. Συνολικά η δεκαετία του 1940 αποτελεί μια, δυσθεώρητη σε κάποιες περιπτώσεις, απαρχή καλλιτεχνικών εξελίξεων που εδραιώθηκαν την επόμενη δεκαετία⁵.

Μέσα σε αυτές τις συνθήκες εκδίδονται τα περιοδικά λόγου και τέχνης της περιόδου, τα οποία λειτούργησαν ως «δούρειος ίππος» που φέρει μέσα του το ιστορικό τραύμα, τη διαμαρτυρία, την πολιτική θέση και αντιπαράθεση⁶.

Όσα περιοδικά εκδίδονται κατά τη διάρκεια της κατοχής είτε είναι βραχύβια, είτε δεν καταφέρνουν να επιβιώσουν μεταπολεμικά. Σε κάθε περίπτωση από το 1943, που αρχίζει να διαφαίνεται το τέλος του πολέμου, παρατηρείται έξαρση στην κυκλοφορία περιοδικών γραμμάτων και τεχνών. Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας τα περιοδικά είχαν συσπειρωθεί γύρω από την «εθνική ενότητα», γεγονός που άμβλυne τις ιδεολογικές αντιθέσεις⁷, οι οποίες εκδηλώνονται περισσότερο μετά την απελευθέρωση, χωρίς να παύουν να υπάρχουν «διακομματικές» θεματικές όπως η παράδοση και η ελληνικότητα⁸.

Όσον αφορά στις στήλες τεχνοκριτικής, η έκταση και η βαρύτητά τους αρχίζει να αυξάνεται σταδιακά κατά τη μεταπολεμική περίοδο, γεγονός που μπορεί να συσχετιστεί, μεταξύ άλλων, με τον σημαντικό ρόλο που διαδραμάτισαν Έλληνες εικαστικοί καλλιτέχνες στα γεγονότα της εποχής⁹, αλλά και με το εντεινόμενο ενδιαφέρον για τις εικαστικές τέχνες διεθνώς, καθώς και τη χρησιμοποίησή τους ως ένα από τα βασικά εργαλεία πολιτιστικής πολιτικής στον αναδυόμενο πολιτιστικό ψυχρό πόλεμο¹⁰.

⁴ Αγγέλα Κασρινάκη, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία...*, σ. 134, 157-158.

⁵ Η δεκαετία του 1940 λειτούργησε ως προπομπός της μετατόπισης των εικαστικών από το «συλλογικό ιδεολόγημα» στον υποκειμενισμό. Αντώνης Κωτίδης, «Η έξαρση της υποκειμενικότητας...», σ. 401-411.

⁶ Για τις ιδεολογικές διεργασίες της εποχής και την επιρροή τους στα εικαστικά βλ. Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Ιδεολογία και τεχνοκριτική: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», στο Ουρανία Καϊάφα (επιμ.), *1949-1967, Η εκρηκτική εικοσαετία*, Αθήνα, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού, 2002, σ. 363-400.

⁷ Δέσποινα Παπαδημητρίου, «Αντικρουόμενες βεβαιότητες και νέοι τρόποι στον πολιτισμό του εντύπου», στο Λουκία Δρούλια - Γιούλια Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου 1784-1974*, τόμ. Α', Αθήνα, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008, σ. 46-53.

⁸ Αλεξάνδρα Μπουφέα, *Τα λογοτεχνικά περιοδικά της κατοχής*, Αθήνα, Σοκόλης, 2006, σ. 459.

⁹ Μάρθα-Έλλη Χριστοφόγγλου, «Εικαστικές τέχνες...», σ. 321-330· Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, Ο μύθος της Ελληνικότητας*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, σ. 54-55.

¹⁰ Για τη σταδιακή διαμόρφωση του ψυχρού πολέμου σε σύγκρουση ιδεών και πολιτισμών, παράλληλα με τη στρατιωτική και στρατηγική διαμάχη βλ. ενδεικτικά Peter Romijn - Giles Scott-Smith - Joes Segal, *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, Άμστερνταμ, Amsterdam University Press, 2012, σ. 1-9· Odd Arne Westad, *The Cold War: A World History*, Λονδίνο Penguin, 2017, σ. 1-19· Ζηνοβία Λιαλιούτη, *Ο «άλλος» ψυχρός πόλεμος, Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα, 1953-1973*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2019, σ. 13-45.



Η συζήτηση για την τέχνη και την εποχή της

Βάσει των παραπάνω, μία από τις κυρίαρχες θεματικές που διαμορφώνουν τη θεματολογία και την προσέγγιση των περιοδικών στις στήλες τεχνοκριτικής και στα υπόλοιπα κείμενα, είναι η σχέση της τέχνης με την εποχή της, με την κοινωνία, καθώς και με τα επείγοντα προβλήματα της σκληρής μεταπολεμικής καθημερινότητας. Βασική διαπίστωση είναι ότι η κρισιμότητα των γεγονότων της δεκαετίας του 1940 κάνει τη στράτευση των καλλιτεχνών στην υπόθεση του πολέμου και της αντίστασης, καθώς και την αποτύπωση της εποχής συνολικά στο έργο τους να μην είναι αποκλειστικά υπόθεση της αριστεράς, όπως συμβαίνει σε άλλες περιόδους¹¹.

Για παράδειγμα η *Νέα Εστία*, φιλελεύθερο συντηρητικό περιοδικό που εκδίδεται αδιάκοπα από το 1927, κρατάει μια μέση θέση ως προς το ερώτημα αν ο καλλιτέχνης πρέπει να δίνει το «παρών» στους αγώνες της εποχής του. Στις αρχές της δεκαετίας δίνεται το σύνθημα για «πνευματική επιστράτευση» και αντίσταση¹², ενώ μεταπολεμικά γίνεται λόγος για την ευθύνη των πνευματικών ανθρώπων στην επούλωση των πληγών¹³. Ο Δημήτρης Ευαγγελίδης που υπογράφει τη στήλη της τεχνοκριτικής της *Νέας Εστίας* υιοθετεί το αίτημα για σύνδεση τέχνης και ζωής και υπογραμμίζει την ανάγκη αποτύπωσης από πλευράς εικαστικών καλλιτεχνών των δεινών του πολέμου¹⁴. Παράλληλα δεν λείπουν κείμενα όπου η στράτευση παίρνει άλλη έννοια, προκαλώντας αρνητισμό απέναντι σε έργα αριστερών καλλιτεχνών¹⁵.

Η *Ελληνική Δημιουργία* εκδίδεται εν μέσω του εμφυλίου και είναι έντυπο αμιγούς συντηρητισμού, πολιτικού, κοινωνικού αλλά και πολιτισμικού. Εδώ η στράτευση συνεπάγεται ξεκάθαρη συμμετοχή των καλλιτεχνών στον αντικομμουνιστικό αγώνα¹⁶. Κατά συνέπεια,

¹¹ Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία...*, σ. 64· Η στράτευση την επαύριο του πολέμου δεν ήταν ελληνικό φαινόμενο, αλλά διεθνές. Η ένταση του ψυχρού πολέμου μεταφέρθηκε και στον τομέα του πολιτισμού. Βλ. Serge Berstein, Pierre Milza, *Histoire de l' europe. Dechirures et reconstruction de l' Europe, 1919 a nos jours*, Παρίσι, Hatier, 1993, μτφρ. Μιχάλης Κοκολάκης, *Ιστορία της Ευρώπης, Διάσπαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης, 1919 έως σήμερα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1997, σ. 315.

¹² Άγγελος Σικελιανός, «Η ελληνική πνευματική επιστράτευση», *Νέα Εστία*, τχ. 336 (Χριστούγεννα 1940), σ. 7.

¹³ Αιμ. Χ., «28 του Οκτώβρη», *Νέα Εστία*, τχ. 415-418 (15 Σεπτεμβρίου 1944), σ. 346· Πέτρος Χάρης, «Η μάχη δεν ετελείωσε», *Νέα Εστία*, τχ. 415-418 (15 Σεπτεμβρίου 1944), σ. 346-347.

¹⁴ Δ. Ε. Ευαγγελίδης, «Εκθέσεις», *Νέα Εστία*, τχ. 451 (15 Απριλίου 1946), σ. 507· Δ. Ε. Ευαγγελίδης, «Εκθέσεις», *Νέα Εστία*, τχ. 468 (1 Ιανουαρίου 1947), σ. 48-50· Δ. Ε. Ευαγγελίδης, «Η πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση», *Νέα Εστία*, τχ. 514 (1 Δεκεμβρίου 1948), σ. 1507-1510.

¹⁵ Βλ. για παράδειγμα την αρνητική κριτική του Χατζηκυριάκου Γκίκα στον Picasso: Ν. Χ. Γ., «Πάμπλο Πικάσο», *Νέα Εστία*, τχ. 470 (1 Φεβρουαρίου 1947), σ. 174-175.

¹⁶ Βλ. Σπύρος Μελάς, «Εθνική Τέχνη», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 14 (1 Σεπτεμβρίου 1948), σ. 69-70 και Ανδρέας Καραντώνης, «Ο κομμουνιστικός μύθος», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 25 (15 Φεβρουαρίου 1949), σ. 231-234.

στο περιοδικό υπάρχει διαρκής υποτίμηση των έργων αριστερών καλλιτεχνών, με χαρακτηρισμούς όπως «ζωγραφική των τρελών», καλλιτέχνες «αναρχικοί», που «μισούν τη φύση» κ.ά.¹⁷

Στα περιοδικά της αριστεράς, η οποία διατηρεί μια ιδεολογική υπεροχή στη δεκαετία του 1940 ακόμη και μετά την ήττα στον εμφύλιο¹⁸, η στράτευση είναι αυτονόητη επιλογή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι *Πρωτοπόροι*, οι οποίοι εκδίδονται για να δείξουν ότι «η φυγή απ' τον αγώνα δεν είναι ο δρόμος των δυνατών¹⁹». Το βραχύβιο αυτό περιοδικό κάνει έκκληση σε όλους τους πνευματικούς ανθρώπους, θεωρητικά δηλαδή απευθύνεται και σε άτομα εκτός της αριστεράς, ενώ δηλώνει ότι δεν αποκλείει κανένα έργο υψηλής αισθητικής αξίας²⁰. Παρ' ότι οι διακηρύξεις αυτές δεν βρίσκουν απόλυτη εφαρμογή στην πράξη, είναι μέρος μια πρώιμης συνειδητοποίησης περί της ανάγκης «ανοικτότητας» του πολιτισμού που εντοπίστηκε αρκετές φορές σε κείμενα αριστερών διανοουμένων της εποχής κι επέρχεται με ώριμη και ολοκληρωμένη μορφή μετά τη δεκαετία του '40.

Τα *Ελεύθερα Γράμματα* αποτέλεσαν το κυρίαρχο πολιτιστικό έντυπο της αριστεράς μετά τα μέσα της δεκαετίας, ενώ φιλοξένησαν κατά περιπτώσεις στις στήλες τους μη αριστερούς διανοούμενους και καλλιτέχνες. Το περιοδικό σημειώνει ότι ο λαός πρέπει ν' ακούσει από τους πνευματικούς ανθρώπους «το μεγάλο μάθημα»²¹. Ως προς την αποτύπωση της περιόδου στις εικαστικές τέχνες υπάρχουν συστηματικά αναφορές στη δουλειά καλλιτεχνών που εμπνεύστηκαν από την εθνική αντίσταση, όπως οι ξυλογραφίες που απεικόνισαν το δράμα της εποχής²².

Τα *Φιλολογικά Χρονικά* που ξεκίνησαν την έκδοσή τους το Μάρτιο του 1944, είναι από τα πιο πολυσυλλεκτικά έντυπα της εποχής, καθώς επιδεικνύουν αρκετά μεγαλύτερη κινητικότητα ιδεών και διανοουμένων, γεγονός που βρίσκει εφαρμογή και στα εικαστικά κείμενα και στήλες. Συνολικά κρατούν μια μετριοπαθή στάση ως προς τη σχέση τέχνης και ζωής²³, δημοσιεύοντας παράλληλα μαχητικότερα, αριστερού προσανατολισμού, κείμενα²⁴.

¹⁷ Βλ. για παράδειγμα «Η ζωγραφική», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 30 (1 Μαΐου 1949), σ. 713-714.

¹⁸ Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία...*, σ. 79-80.

¹⁹ Ανώνυμος, «Οι πρωτοπόροι στον αγώνα», *Πρωτοπόροι*, τχ. 1 (Αύγουστος 1943), σ. 1.

²⁰ Βλ. Μ. Στεφανίδης, «Νεοελληνική Αναγέννηση και Τέχνη», *Πρωτοπόροι*, τχ. 1 (Αύγουστος 1943), σ. 5.

²¹ Ανώνυμος, «Μεταπολεμικά ερωτήματα», *Ελεύθερα Γράμματα*, 12 Μαΐου 1945, σ. 4.

²² Βλ. ενδεικτικά Σπύρος Βασιλείου, «Ζωγραφική», *Ελεύθερα Γράμματα*, 12 Μαΐου 1945, σ. 13· Α. Τάσος, «Η έρευνά μας – Η πνευματική Ελλάδα εμπρός στο δρόμο της Κατοχής», *Ελεύθερα Γράμματα*, 23 Ιουνίου 1945.

²³ Π.χ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Αμαθία και λογισμός», *Φιλολογικά Χρονικά*, τχ. 4 (15 Απριλίου 1944), σ. 213.

²⁴ Βλ. ενδεικτικά Μάρκος Αυγέρης «Προγνωστικά για την αυριανή τέχνη», *Φιλολογικά Χρονικά*, τχ. 17-19 (15 Οκτωβρίου 1944).



Η ελληνικότητα στις στήλες τεχνοκριτικής

Μια ακόμη σημαντική θεματική για την τεχνοκριτική των περιοδικών λόγου και τέχνης της δεκαετίας του 1940 είναι η ελληνικότητα, που είχε αναδειχθεί ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 και παρέμενε κυρίαρχη σε όλους τους ιδεολογικούς χώρους²⁵, ιδιαίτερα μετά το τέλος του πολέμου. Σε κάποια από τα έντυπα προκρίνεται η ελληνικότητα που έχει τις ρίζες της στο Βυζάντιο και στη λαϊκή τέχνη, η οποία, λόγω των εθνικών προτεραιοτήτων τη δεκαετία του 1940 σπάει τους δεσμούς που είχε αρχίσει να αποκτά κατά το μεσοπόλεμο με τη μοντέρνα ευρωπαϊκή τέχνη²⁶. Σε άλλα έντυπα, ωστόσο, εκφράζεται, δειλά αρχικά, το αίτημα για μια «ανοικτή» ελληνικότητα δεκτική προς την ευρωπαϊκή επιρροή, την αφαίρεση και την πρωτοπορία²⁷.

Οι κατεξοχήν φιγούρες που εκπροσωπούν την ελληνικότητα στα περισσότερα από τα περιοδικά, αριστερά, συντηρητικά και φιλελεύθερα, είναι ο Θεόφιλος²⁸, καθώς και ο Παναγιώτης Ζωγράφος²⁹.

²⁵ Αλεξάνδρα Μπουφέα, *Τα λογοτεχνικά περιοδικά...*, σ. 16. Η ελληνικότητα και η εθνική παράδοση είχαν εν μέρει προβληθεί ως απάντηση στον υπερρεαλισμό. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1989, σ. 130. Για τις διαφορές της «ελληνικότητας» του αστικού κόσμου από εκείνη των αριστερών βλ. Ευγένιος Μαθιόπουλος, «Ιδεολογία και τεχνοκριτική...», σ. 374-380 και Χ. Α. Καράογλου, «Βιβλιογραφώντας τα περιοδικά του μεσοπολέμου», στο Μαρία Στεφανοπούλου (επιμ.), *Ο Περιοδικός Τύπος στον Μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2001, σ. 217-235.

²⁶ Μάρθα Ήλλη Χριστοφύλου, «Εικαστικές τέχνες...», σ. 321-330.

²⁷ Στον μεταπολεμικό κόσμο ξαναφάνηκαν ο εξπρεσιονισμός, ο υπερρεαλισμός, το νεονταντά, το δεύτερο κύμα του υπερρεαλισμού, ο κριτικός ρεαλισμός. Στο κλίμα αυτό μετείχαν μεταξύ των υπολοίπων κι εκπρόσωποι της ελληνικότητας. Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής...*, σ. 128-129.

²⁸ Η γενιά του '30 προβάλλει ως πρότυπα της τους εκφραστές της λαϊκής συνείδησης, με κύρια σύμβολα τον Μακρυγιάννη και τον Παναγιώτη Ζωγράφο. Τον Θεόφιλο τον ανακαλύπτει ο Τέριαντε με την υπόδειξη του Γουναρόπουλου. Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής...*, σ. 15-18. Μέχρι το 1936 ο Θεόφιλος και ο Παν. Ζωγράφος είχαν αγνοηθεί. Σ' εκείνο το χρονικό σημείο ξεκινάει η στροφή προς τις ρίζες. Η 4η Αυγούστου επηρέασε ακόμη κι όσους αντιστάθηκαν στο καθεστώς, αναγκάζοντας τους να μιλούν για ελληνικότητα και λαϊκές ρίζες. Η «μόδα» του Θεόφιλου θα κορυφωθεί τη δεκαετία του '40 και ως Ζωγράφος γίνεται ίνδαλμα ελληνικότητας. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού...*, σ. 128-129 και 152-153.

²⁹ Οι εικονογραφίες του Παναγιώτη Ζωγράφου συζητήθηκαν ιδιαίτερως τη δεκαετία του '40 με αφορμή, μεταξύ άλλων, τη θεωρούμενη ως σημαντικότερη ελληνική έκθεση στο εξωτερικό, που πραγματοποιήθηκε το 1946 από το Βρετανικό Συμβούλιο και είχε τίτλο «3000 χρόνια Ελλάδα». Στο πλαίσιο της εκτέθηκαν αντικείμενα ελληνικής τέχνης όλων των εποχών, εικονογραφίες του Μακρυγιάννη και παρουσιάστηκε ομαδική έκθεση Ελλήνων καλλιτεχνών (Γκίκας, Γραμματόπουλος, Διαμαντόπουλος, Κόντογλου, Σεμερτζίδης). Μάρθα Ήλλη Χριστοφύλου, «Εικαστικές τέχνες...»,

Αν και κανένα περιοδικό δεν έρχεται σε ρήξη με την κυρίαρχη ελληνικότητα, καθένα από αυτά την τοποθετεί μέσα σ' ένα διαφορετικό εννοιολογικό πλαίσιο. Η *Νέα Εστία* για παράδειγμα συσχετίζει την ελληνικότητα με την παράδοση³⁰ και την ιστορική συνέχεια, ενώ τη διαχωρίζει από παρωχημένα πρότυπα³¹ και από την αρχαιολατρία³², αλλά όχι κατ' ανάγκη και από την πρωτοπορία, θεωρώντας ότι θα μπορούσε να συνυπάρξει με την τελευταία υπό προϋποθέσεις³³.

Στην *Ελληνική Δημιουργία* η ελληνικότητα τοποθετείται στα θεμελιακά αιτήματα του περιοδικού³⁴. Στα κείμενα για την ελληνικότητα η έννοια συνυφάνεται με τον χριστιανισμό, με στοιχεία φυλετισμού και ξενοφοβίας, ενώ συνυπάρχει και με τον ακαδημαϊσμό³⁵.

Αν η ανάδειξη της ελληνικότητας σε «δόγμα»³⁶, διαφοροποιεί την συντηρητική προσέγγιση της ελληνικότητας από τη φιλελεύθερη, οι διαφορές είναι πιο έντονες μεταξύ αριστερών και μη αριστερών εντύπων. Ο αριστερός διανοούμενος Τάσος Βουρνάς σημειώνει, για παράδειγμα, ότι οι συντηρητικοί προσπαθούν να συνδέσουν την ελληνικότητα με παρωχημένα πρότυπα, ενώ οι αριστεροί ζητούν λαϊκή παράδοση³⁷ συνταγισμένη με την πρόοδο. Ο Σπύρος Μελάς απαντά στον Βουρνά ότι η ζωντανή παράδοση υπάρχει μέσα στην «επανάσταση [...] κατά της δυτικοπληξίας και του μαϊμουδισμού» και στη «στροφή προς το λαό», ενώ η πρόοδος μέσα στην αληθινή δικαιοσύνη χωρίς σκλαβιά³⁸.

Στην προσέγγιση των αριστερών *Πρωτοπόρων* περί ελληνικότητας υπάρχουν στοιχεία όπως η συναίσθηση της εθνικής αποστολής, ο σεβασμός της πνευματικής παράδοσης, η

σ. 321-330.

³⁰ Στην ελληνική ζωγραφική η «επιστροφή στις πηγές» από το 1936 συνδέεται με δυο κυρίως ζωγράφους, τον Χατζηκυριάκο Γκίκα και τον Τσαρούχη. Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού...*, σ. 116.

³¹ Στρατής Μυριβήλης, «Εθνικά Σύμβολα», *Νέα Εστία*, τχ. 318 (15 Μαρτίου 1940), σ. 332-335.

³² Στρατής Μυριβήλης, «Η γνησιότητα στη ζωή», *Νέα Εστία*, τχ. 323 (1 Ιουνίου 1940), σ. 661-662. Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας, «Η ινδική τέχνη», *Νέα Εστία*, τχ. 458 (1 Αυγούστου 1946), σ. 838-844 κ.ά.

³³ Δημήτρης Ε. Ευαγγελίδης, «Εκθέσεις», *Νέα Εστία*, τχ. 523 (15 Απριλίου 1949), σ. 514-515.

³⁴ Σπύρος Μελάς, «Αριστοτέλης Βαλαωρίτης», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 35 (15 Ιουλίου 1949), σ. 83-87.

³⁵ Αχιλλέας Κύρου, «Ελληνοχριστιανικός πολιτισμός», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 1 (15 Φεβρουαρίου 1948), σ. 14-16. «Το αίτημα της ελληνικότητας», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 15 (15 Σεπτεμβρίου 1948), σ. 175-176 κ.ά.

³⁶ Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού...*, σ. 137-138.

³⁷ Ιδιαίτερα στον απόηχο των Δεκεμβριανών η λαϊκή παράδοση που είχε διακοπεί από την ξένη επέμβαση απέκτησε σημαντικό ρόλο στον αριστερό λόγο. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», στο Ευγένιος Μαθιόπουλος – Νίκος Χατζηνικολάου, *Η Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003, σ. 419-475.

³⁸ «Παράδοση και πρόοδος», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 16 (1 Οκτωβρίου 1948), σ. 239.



λαοκρατία, η υποστήριξη του νεοελληνικού πολιτισμού, η εθνική ελευθερία και η πρόοδος³⁹.

Τα *Ελεύθερα Γράμματα* αντίστοιχα συνδυάζουν την ελληνικότητα με την «πίστη προς τον άνθρωπο», την ανάγκη να αναδειχθεί η τέχνη ως «κοινωνική λειτουργία», αλλά και να υποστηριχθεί το «αναγεννητικό πνευματικό κίνημα». Ενδεικτικά, αναφερόμενος στους εικαστικούς καλλιτέχνες, ο Σπύρος Βασιλείου σημειώνει στο περιοδικό ότι η ελληνικότητα δεν αναιρεί την ανάγκη να «γκρεμίσουμε γέφυρες», γνωρίζοντας ωστόσο ποιους δρόμους θα πρέπει να χαράξουμε⁴⁰.

Η *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, που είναι ένα μετριοπαθές περιοδικό στο οποίο αρθρογραφούν κατά βάση φιλελεύθεροι διανοούμενοι, τοποθετεί την ελληνικότητα μέσα στη λαϊκή παράδοση και τη συσχετίζει με τα έθιμα, την πίστη, την ηθική, την πνευματικότητα, τον ελληνικό πολιτισμό⁴¹. Την ελληνικότητα, αναφέρει ο Οδυσσέας Ελύτης στο περιοδικό, τη βρίσκει κανείς από τις τοιχογραφίες της Κνωσού ως τις εικόνες του Παναγιώτη Ζωγράφου και του Θεόφιλου Χατζημιχαήλ ή σε συγχρόνους όπως ο Τσαρούχης και ο Εγγονόπουλος⁴².

Η *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* συνολικά εξυμνεί μια «ανοικτή» ελληνικότητα, που συνδυάζει την παράδοση με τη νεότερη τέχνη και τις ευρωπαϊκές επιρροές. Ανάμεσα στους εν ζωή Έλληνες ζωγράφους που ακολουθούν τέτοιο δρόμο αναφέρονται ακόμη ο Χατζηκυριάκος Γκίκας και ο Παρθένος⁴³.

Αντίστοιχο χαρακτήρα, «ανοικτό», ευρωπαϊκό και μη ξενοφοβικό δίνουν στην ελληνικότητα και άλλα περιοδικά, όπως τα *Φιλολογικά Χρονικά* ή τα *Νέα Γράμματα*.

Η αποτύπωση της εικαστικής κίνησης της εποχής στα περιοδικά

Περιορίζοντας τη συζήτηση σε κάποιες πιο εξειδικευμένες παρατηρήσεις γύρω από τα εικαστικά θέματα των περιοδικών γραμμάτων και τεχνών της δεκαετίας του 1940, διαπιστώνουμε ότι από τα μέσα της δεκαετίας και με εντεινόμενο ρυθμό αυξάνονται οι μό-

³⁹ Βλ. για παράδειγμα, «Το Πρόβλημα της γλώσσας», *Πρωτοπόροι*, τχ. 1 (Αύγουστος 1943), σ. 2.

⁴⁰ Σπύρος Βασιλείου, «Ζωγραφική», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 26-27 (9 Νοεμβρίου 1945), σ. 14· Σ. Β., «Ζωγραφική», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 39 (22 Μαρτίου 1946), σ. 86.

⁴¹ Βλ. π.χ. Ανώνυμος, «Πρόλογος», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τχ. 1 (Μάρτιος 1945), σ. 2 και Δημήτρης Σ. Λουκάτος, «Η Λαϊκή παράδοση και ο ενιαίος ελληνικός χαρακτήρας», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τχ. 4 (Ιούνιος 1945), σ. 6.

⁴² Οδυσσέας Ελύτης, «Οι εικονογραφίες του στρατηγού Μακρυγιάννη», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τχ. 1 (Μάρτιος 1946), σ. 2-7.

⁴³ Π.χ. Μαρίνος Καλλιγιάς, «Η σημασία του Παρθένου στη νεοελληνική ζωγραφική», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τχ. 4 (Ιούνιος 1946), σ. 111-113.

νιμες στήλες, καθώς και τα σχετικά άρθρα. Η τεχνοκριτική, παρότι σε πολλές περιπτώσεις διατηρεί «εμπειρικό» και «αντιθεωρητικό χαρακτήρα»⁴⁴, σταδιακά αρχίζει να τοποθετείται μέσα σε μια περισσότερο συγκροτημένη θεωρητική βάση, ενώ αυξάνεται και ο αριθμός των κειμενογράφων που ασχολούνται αποκλειστικά με την τεχνοκριτική.

Μία ακόμη παρατήρηση είναι ότι, παρά τις διαφορετικές εικαστικές προσεγγίσεις, υπάρχει ένας πυρήνας καλλιτεχνών κοινής αποδοχής, όχι μόνο παλιότερων, αλλά και συγχρόνων. Μπορεί δηλαδή κανείς σε όλα τα περιοδικά που προαναφέρθηκαν να βρει θετικές κρίσεις για καλλιτέχνες όπως οι Χατζηκυριάκος Γκίκας, Μπουζιάνης, Τσαρούχης, Κανέλλης κ.ά.⁴⁵

Ξεκινώντας από το παράδειγμα της *Νέας Εστίας*, από την αρχή της δεκαετίας το περιοδικό φιλοξενεί εικονογραφήσεις λογοτεχνικών κειμένων, που εντάσσονται σε μία από τις πιο χαρακτηριστικές δραστηριότητες των εικαστικών καλλιτεχνών κατά την κατοχή. Ουσιαστικά, όμως, είναι από το 1945 που υπάρχει συστηματική ενασχόληση με τις εικαστικές τέχνες, καθώς και ανταποκρίσεις από το εξωτερικό σε σχέση με την εικαστική κίνηση.

Την τεχνοκριτική, καθώς και σχετικά άρθρα γράφει κατά κύριο λόγο ο Ευαγγελίδης και κατά περίπτωση εικαστικοί όπως ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας ή ο Τόμπρος. Τις εικαστικές στήλες και θέματα απασχολούν με θετικό συνήθως πρόσημο πρόσωπα όπως οι Γαϊτής, Κανέλλης, Καπράλος, Τσαρούχης, Μπουζιάνης, Γουναρόπουλος, Ζογγολόπουλος, Παρθένης, Κοντόπουλος, Σπυρόπουλος κ.ά.

Συνολικά, υπάρχει επιφυλακτικότητα αλλά όχι απόρριψη απέναντι στις πρωτοπορίες, αφού αποδοκιμάζεται τόσο η «αρρωστημένη πρωτοτυπία»⁴⁶ όσο και η «έλλειψη συγχρονισμού» με τις επικρατούσες τάσεις⁴⁷, ενώ τίθεται το αίτημα οι υπερρεαλιστές να ξεκαθαρίσουν το όραμά τους⁴⁸.

Στην *Ελληνική Δημιουργία* για τα εικαστικά θέματα γράφει κατά βάση ο διευθυντής του περιοδικού Σπύρος Μελάς. Υπάρχουν κι εδώ κάποιες θετικές κρίσεις για εικαστικούς όπως οι προαναφερθέντες, αλλά δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στους εκπροσώπους της

⁴⁴ Ευριπίδης Γαραντούδης, «Τα μεταπολεμικά λογοτεχνικά περιοδικά: λογοτεχνία, κριτική και ιδεολογία», στο Ουρανία Καϊάφα (επιμ.), 1949-1967, *Η εκρηκτική εικοσαετία*, Αθήνα, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού, 2002, σ. 313-337.

⁴⁵ Από τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην εκθεσιακή κίνηση της εποχής συζητήθηκαν περισσότερο στον τύπο πρόσωπα όπως οι Αστεριάδης, Βακαλό, Βασιλείου, Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Γουναρόπουλος, Διαμαντόπουλος, Εγγονόπουλος, Κανέλλης, Νικολάου, Τσαρούχης, Μανουσάκης. Στη γλυπτική αντίστοιχα Απάρτης, Ζογγολόπουλος, Καπράλος, Μακρής κ.ά. Μάρθα-Έλλη Χριστοφόγλου, «Εικαστικές τέχνες...», σ. 321-330.

⁴⁶ Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας, «Η ιδιική τέχνη», *Νέα Εστία*, τχ. 458 (1 Αυγούστου 1946), σ. 838-844.

⁴⁷ Δημήτρης Ε. Ευαγγελίδης, «Εκθέσεις», *Νέα Εστία*, τχ. 528 (1 Ιουλίου 1949), σ. 865.

⁴⁸ Δημήτρης Ε. Ευαγγελίδης, «Η ζωγραφική», *Νέα Εστία*, τχ. 497 (15 Μαρτίου 1948), σ. 373-374.

ακαδημαϊκής ζωγραφικής, όπως ο Επαμεινώνδας Θωμόπουλος ή ο Ανδρέας Γεωργιάδης⁴⁹. Επίσης προβάλλεται θετικά η ακαδημαϊκή πτυχή της τέχνης καλλιτεχνών όπως ο Μόραλης, όταν στα υπόλοιπα περιοδικά αναφέρεται ως στοιχείο εξέλιξής τους το σταδιακό ξεπέρασμα του ακαδημαϊσμού.

Ενδεικτική του πολιτιστικού συντηρητισμού του περιοδικού είναι η προσέγγιση της σύγχρονης τέχνης μέσα από άρθρο ψυχιάτρου, με αφορμή την Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση του 1948⁵⁰, που ουσιαστικά παρουσιάζει ως ψυχική διαταραχή την ανάγκη σύγχρονων καλλιτεχνών να αποκοπούν από την παράδοση και να εισαγάγουν νεοτερισμούς στο έργο τους⁵¹.

Στα *Ελεύθερα Γράμματα* τα περισσότερα εικαστικά θέματα υπογράφει ο Σπύρος Βασιλείου ή ο Τάσος. Εκτός από την τεχνοκριτική υπάρχουν κάποιες σύντομες καταγραφές για την ελληνική και διεθνή εικαστική κίνηση. Επίσης το εξώφυλλο των περισσότερων τευχών απεικονίζει έργα εικαστικών καλλιτεχνών, με έμφαση σε αριστερούς καλλιτέχνες, Έλληνες ή ξένους και θέματα όπως η αντίσταση (π.χ. Picasso και Matisse⁵²). Ανάμεσα στις θέσεις που συναντώνται στο περιοδικό είναι το αίτημα να ξεπεράσουμε τον «αφόρητο νατουραλισμό», τον «ξερό ρεαλισμό» και να προσεγγίσουμε ένα «ποιητικό και ελλειπτικό τρόπο» που να ταιριάζει με την εποχή⁵³.

Στις στήλες των *Ελευθέρων Γραμμάτων* εμφανίζονται ονόματα εικαστικών που απασχολούν τα περιοδικά της αστικής διανόησης, αλλά ακόμη περισσότερο αριστεροί καλλιτέχνες, όπως οι Τάσος και Βασιλείου – οι ίδιοι παρατηρήσαμε ότι υπογράφουν και κείμενα του περιοδικού–, καθώς και Βάσω Κατράκη, Σεμερτζίδης κ.ά. Τα *Ελεύθερα Γράμματα* στρέ-

⁴⁹ Π.χ. Διονύσιος Κόκκινος, «Η πανελλήνιος του 1948», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 20 (1 Δεκεμβρίου 1948), σ. 475-480.

⁵⁰ Η πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνιος του 1948, η οποία πήρε παράταση δύο φορές, συζητήθηκε πολύ στον τύπο της εποχής. Σε αυτή συμμετείχαν καταξιωμένοι καλλιτέχνες (π.χ. Παρθένος), εικαστικές δημιουργίες της αντίστασης και πρωτοεμφανιζόμενοι καλλιτέχνες (π.χ. Γιάννης Σπυρόπουλος, Γιώργος Μαυροΐδης, Κοσμάς Ξενάκης κ.ά.). Οι νεοτερισμοί κάποιων καλλιτεχνών (Γιάννης Γαΐτης, Τάκης Ελευθεριάδης, Λάζαρος Λαμέρας, Γιάννης Μαλτέζος) σχολιάστηκαν από κάποια έντυπα αρνητικά, ενώ συνήθως προβαλλόταν ο συνδυασμός ελληνικότητας και σύγχρονης τέχνης όπως αποτυπωνόταν στα έργα των Γκίκα, Εγγονόπουλου, Νικολάου, Τσαρούχη κ.ά. Μάρθα-Έλλη Χριστοφύλου, «Εικαστικές τέχνες...», σ. 321-330.

⁵¹ Γερσ. Λοβέρδος, «Ψυχογνωμική και συμπτωματολογία της νεοελληνικής τέχνης», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 26 (1 Μαρτίου 1949), σ. 306-310.

⁵² Μεταπολεμικά οι Picasso, Matisse καθώς και άλλες μεγάλες φωνές του μεσοπολέμου (Braque, Miró κ.ά.) παραμένουν ακόμη ενεργοί, γεγονός που κάνει δύσκολο το να αρθρωθεί ένας εντελώς νέος καλλιτεχνικός λόγος, την ίδια ώρα που η αφαίρεση και η παράσταση έχουν «ωριμάσει θανάσιμα». Παρολ' αυτά την περίοδο 1945-1950 το Παρίσι, το Λονδίνο, η Ρώμη, η Γερμανία δεν έχουν σιγήσει εικαστικά. Οι ζυμώσεις που διενεργούνται θα δώσουν σαφέστερα αποτελέσματα στις αρχές της νέας δεκαετίας. Χάρης Σαββόπουλος, *Η τέχνη μετά...*, σ. 18.

⁵³ Θάνου Βιλιέρη, «Μετά τον Υπερρεαλισμό», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 40 (5 Απριλίου 1946), σ. 90.

φονται κατά του ακαδημαϊσμού ως βασικής πληγής των εικαστικών τεχνών, πραγματοποιώντας ιδίως από το 1948 κι έπειτα συστηματική επίθεση στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών⁵⁴.

Στα αξιοσημείωτα, ενώ ο ψυχρός πόλεμος και ο πολιτιστικός ψυχρός πόλεμος είναι ακόμη στα σπάργανα, το γεγονός ότι τα *Ελεύθερα Γράμματα*, όπως και η αριστερά της εποχής εν γένει, διερευνά τον πολιτισμό των ΗΠΑ με θετική πολλές φορές προδιάθεση⁵⁵. Για παράδειγμα το περιοδικό μιλά επιδοκιμαστικά για έργα αμερικάνικης ζωγραφικής στην Αίθουσα Αμερικανικής Υπηρεσίας Πληροφοριών⁵⁶.

Όσον αφορά στο περιοδικό *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* διαπιστώνουμε ότι με τη σειρά του αφιερώνει πολυσέλιδα άρθρα σε εικαστικά θέματα. Την τεχνοκριτική γράφει τις περισσότερες φορές ο Άγγελος Προκοπίου, ενώ κάποιες φορές υπάρχει κι εδώ η παρουσία του Ευαγγελίδη. Κείμενα εικαστικού ενδιαφέροντος υπογράφουν επίσης πρόσωπα όπως οι Οδυσσέας Ελύτης, Γιώργος Σεφέρης κ.ά. Το περιοδικό σε άρθρα του ζητάει κάτι πέραν του νατουραλισμού και του ρεαλισμού, χωρίς, όπως επισημαίνει, αυτό κατ' ανάγκη να πρέπει να εκφραστεί μέσω του υπερρεαλισμού⁵⁷.

Αντίστοιχα τα *Νέα Γράμματα* επισημαίνουν τη δυσκολία του να αποφανθεί κανείς αν ο σύγχρονος καλλιτέχνης πρέπει να χρησιμοποιήσει ωμό ρεαλισμό, καθαρό νατουραλισμό, να γυρέψει λύτρωση στη φυγή ή να ζητήσει καινούργιους τρόπους έκφρασης⁵⁸.

Συνοψίζοντας, η εντύπωση που μένει στον αναγνώστη των περιοδικών λόγου και τέχνης της δεκαετίας του 1940 είναι ότι η ιδεολογική ταυτότητα των περιοδικών καθορίζει και την πολιτιστική τους αντίληψη. Αν και αυτό είναι ένα διαχρονικό φαινόμενο, η ένταση και η πόλωση της εποχής, κάνει τη συμπλοκή ιδεών και πολιτισμού ακόμη πιο έντονη. Οι στήλες τεχνοκριτικής των περιοδικών, αποτυπώνουν εύγλωττα το παραπάνω φαινόμενο, ενώ αξίζει να σημειωθεί το σταδιακά εντεινόμενο ενδιαφέρον για τα εικαστικά, το οποίο είναι προάγγελος του σημαντικού ρόλου που διαδραμάτισαν οι εικαστικές τέχνες τις δύο επόμενες δεκαετίες στη διαμόρφωση συνειδήσεων και κατ' επέκταση στις ιδεολο-

⁵⁴ Βλ. ενδεικτικά Ανώνυμος, «Εκθέσεις», *Ελεύθερα Γράμματα*, 15 Απριλίου 1948, σ. 298-299.

⁵⁵ Αγγέλα Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στη δεκαετία...*, σ. 148.

⁵⁶ Σπύρος Βασιλείου, «Ζωγραφική», *Ελεύθερα Γράμματα*, (62), 15 Μαρτίου 1947, σ. 18.

⁵⁷ Οδυσσέας Ελύτης, «Οι εικονογραφίες του στρατηγού Μακρυγιάννη», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τχ. 1 (Μάρτιος 1946), σ. 2-7. Για τη συνεχιζόμενη επιφυλακτικότητα απέναντι στον υπερρεαλισμό βλ. για παράδειγμα Μάρθα Ιωαννίδου, «Ο Σουρεαλισμός και η θέση του στην ιστορία της ελληνικής τέχνης», στο Ευγένιος Μαθιόπουλος – Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003, σ. 397-408 και Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Η ιδεολογική επίδραση του Εμφυλίου Πολέμου», στο John Iatrides (επιμ.), *Greece in the 1940s: a nation in crisis*, Ανόβερο-Νιου Χάμσιρ, University Press of New England, 1981, μτφρ. Μαργαρίτα Δρίτσα - Αμαλία Λυκιαρδοπούλου, *Η Ελλάδα στη Δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1984, σ. 561-594.

⁵⁸ Στ. Ξεφλούδα, «Απόψεις για το μυθιστόρημα», *Νέα Γράμματα*, τχ. 3 (Μάιος 1944), σ. 237-238.



γικοπολιτικές συγκρούσεις που εκτυλίχθηκαν, τόσο σε ελληνικό επίπεδο όσο και στο πλαίσιο της ευρύτερης ψυχροπολεμικής αντιπαράθεσης.

Από την άλλη, το στοιχείο που αναδύεται δειλά εν μέσω της έντασης της δεκαετίας του 1940 είναι ότι ο φανατισμός και η έξαρση της διαμάχης που μεταφέρεται από το πολιτικοϊδεολογικό στο πολιτισμικό πεδίο αναστέλλει την αποτελεσματικότητα της τέχνης ως μέσο χειραγώγησης. Έτσι οι δηλώσεις μετριοπάθειας, οι συγκλίσεις σε θέσεις περιοδικών διαφορετικών ιδεολογιών, ή οι συναντήσεις ίδιων προσώπων, που ξεκινούν διστακτικά τη δεκαετία του 1940, υποδεικνύουν τη συνειδητοποίηση, από πλευράς καλλιτεχνών και πνευματικών ανθρώπων, ενός αδιεξόδου εν τη γενέσει του. Με την απόσταση που αναπτύσσεται από τα γεγονότα της αντίστασης, της απελευθέρωσης και του εμφυλίου τα επόμενα χρόνια, γιγαντώνονται τα αποτελέσματα αυτής της συνειδητοποίησης. Της διαπίστωσης δηλαδή ότι η κατάρριψη ιδεολογικών στεγανών και αποκλεισμών μπορεί να καταστήσει την τέχνη αποτελεσματικότερο εργαλείο επιρροής συνειδήσεων.

«Όταν το ωραίο πυροτέχνημα μεταβλήθηκε σε πέτρα»

Η πρόσληψη της σύγχρονης* τέχνης από τους ακαδημαϊκούς στη μεταπολεμική Ελλάδα: Η περίπτωση του Παύλου Μαθιόπουλου (1876-1956)

Κωνσταντίνια Ντακόλια

Η μεταπολεμική περίοδος βρίσκει την ΑΣΚΤ επί διευθύνσεως του Επαμεινώνδα Θωμόπουλου και σε τέτοια δεινή οικονομική κατάσταση που το 1948 ψηφίζεται ως προσωρινό μέτρο η καταβολή διδάκτρων, τα οποία θα έπαυαν όταν ορθοποδούσε η Σχολή¹. Με το πέρας της θητείας του Θωμόπουλου την ίδια χρονιά αποφασίζεται πλειοψηφικά² να αναλάβει τα νήια για τη διετία 1948-1950 ο επί 33 έτη καθηγητής Παύλος Μαθιόπουλος (**εικ. 1**), ο οποίος είχε εκλεγεί το 1915 για τη διδασκαλία του Μαθήματος Νυκτός³, ενώ την αυγή της δεκαετίας του '40 δίδαξε και στο Προπαρασκευαστικό⁴. Λόγω, όμως, συμπλήρωσης του ορίου ηλικίας συνταξιοδοτείται το φθινόπωρο του 1949⁵, οπότε και εκλέγεται

* Σύγχρονης με την έννοια της συγχρονίας, της εποχής εκείνης στην οποία ανήκουν οι καλλιτέχνες.¹ Πρακτικά ΑΣΚΤ, 13 Ιανουαρίου 1948. Με πρωτοβουλία του Μαθιόπουλου το μέτρο ψηφίζεται ως προσωρινό, ενώ το 1942 ο ίδιος είχε συμμετάσχει σε επιτροπή εξεύρεσης χρημάτων για τους σπουδαστές. Πρακτικά ΑΣΚΤ, 17 Σεπτεμβρίου 1942.

² Πρακτικά ΑΣΚΤ, 12 Μαΐου 1948. Λαμβάνει 5 ψήφους έναντι 3 που έλαβε ο Αργυρός σε μυστική ψηφοφορία. Ο Μαθιόπουλος είχε προταθεί και στο παρελθόν να αναλάβει τη διεύθυνση αλλά την είχε αρνηθεί για λόγους υγείας. Πρακτικά ΑΣΚΤ, 13 Ιανουαρίου 1940/ 22 Ιανουαρίου 1940.

³ Αρχείο ΕΠΜΑΣ. Ο Μαθιόπουλος είχε αναλάβει τη θέση της Σκιαγραφίας το 1911 αλλά δύο μήνες αργότερα παραιτήθηκε. Αρχείο ΕΠΜΑΣ.

⁴ Πρακτικά ΑΣΚΤ, 8 Οκτωβρίου 1940.



Εικ. 1 Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της Εβδομάδος», εφ. *Έθνος*, 30 Μαρτίου 1949.

Ομότιμος και Ακαδημαϊκός, έπειτα από την επεισοδιακή διαγραφή της υποψηφιότητας του Κωνσταντίνου Παρθένη, με πλούσιο παρασκήνιο, όπου σημαντικό ρόλο φαίνεται να έπαιξε ο Θωμόπουλος⁶.

Στη σύντομη ανάληψη των διευθυντικών καθηκόντων, ο Μαθιόπουλος λαμβάνει αμέσως πρωτοβουλία για το φλέγον ζήτημα της κοινής ιδιοκτησίας των κτηρίων με το Μετσόβιο Πολυτεχνείο και της αυτονομίας της ΑΣΚΤ, η οποία και επικροτείται από το διδακτικό προσωπικό⁷, ενώ εξετάζει και την «λίαν ελκυστική»⁸ πρόταση του πρώην πολιτικού διοικητή του Αγίου Όρους Ρένου Πύργου για την ίδρυση Καλλιτεχνικού Σταθμού στο Άγιον Όρος⁹. Κατά τη θητεία του Μαθιόπουλου, συμπίπτει η διοργάνωση της Πανελλήνιας Έκθεσης του 1948 στο Ζάππειο¹⁰. Εκπρόσωπος της ΑΣΚΤ εκλέγεται ο καθηγητής γλυπτικής Μιχάλης Τόμπρος αντί του διευθυντή Μαθιόπουλου¹¹. Φαίνεται πως ο γηραιός καθηγητής απολάμβανε την εκτίμηση ορισμένων μόνο συναδέλφων του, όπως του ομοϊδεάτη-του Θω-

μόπουλου. Παρ' όλα αυτά, καλλιτεχνικά είχε από καιρό διαμορφώσει το κοινό του, γεγονός που επαληθεύεται από τις τιμές των έργων του στην Πανελλήνιο, όπου συμμε-

⁵ Μισθολογικό Μητρώο ΑΣΚΤ, αρ. μητρ. 2128, 1949.

⁶ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α' μισό του 20ού αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*, διδακτορική διατριβή (δκτλ.), Αθήνα, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010, σ. 561.

⁷ Πρακτικά ΑΣΚΤ, 30 Σεπτεμβρίου 1948. Λίγους μήνες αργότερα αναφέρεται στον Τύπο η πρόταση για επανένταξη της ΑΣΚΤ στο Πολυτεχνείο λόγω της δυσμενούς οικονομικής κατάστασης του ιδρύματος. Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της Εβδομάδος», *Έθνος*, 30 Μαρτίου 1949.

⁸ Πρακτικά ΑΣΚΤ, 4 Νοεμβρίου 1948.

⁹ Πρακτικά ΑΣΚΤ, 25 Ιανουαρίου 1949.

¹⁰ Βλ. Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη, 1940-2010*, τ. Β', Θεσσαλονίκη 2011, σ. 31-37.

¹¹ Πρακτικά ΑΣΚΤ, 29 Νοεμβρίου 1948.

τέχει με ένα από τα ακριβότερα έργα (*Η Βενετσιάνα*, κρητιδογραφία, έναντι 15.000.000 δραχμών)¹².

Η έκθεση *Hommage à la Grèce*

Ένα ακόμα σημαντικό καλλιτεχνικό ορόσημο επί διεύθυνσης Μαθιόπουλου στην ΑΣΚΤ είναι η έκθεση *Hommage à la Grèce*, η οποία εγκαινιάζεται στις 17 Απριλίου 1949 στο Γαλλικό Ινστιτούτο¹³, με πρωτοβουλία του διευθυντή Octave Merlier. Στην έκθεση αυτή παρουσιάζονται 44 έργα σύγχρονης τέχνης (28 ελαιογραφίες, 12 χαλκογραφίες και σχέδια, τέσσερα γλυπτά¹⁴) των Pablo Picasso, Henri Matisse, Francis Picabia, Raoul Dufy, Albert Marquet, Pierre Bonnard, André Masson, Antoine Bourdelle μεταξύ άλλων λιγότερο γνωστών καλλιτεχνών¹⁵ καθώς και δύο εικονογραφημένα βιβλία¹⁶, βιβλία που οι Γάλλοι καλλιτέχνες προσέφεραν στην Ελλάδα ως φόρο τιμής, ένδειξη αγάπης και θαυμασμού για τα χρόνια της Αντίστασης¹⁷. Τα έργα αυτά είχε συγκεντρώσει ο φιλέλληνας Roger Millier (και υποδιευθυντής του Ινστιτούτου¹⁸) με σκοπό να περάσουν στη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης, όπου και θα δημιουργούνταν στο μέλλον μια ειδική αίθουσα γαλλικής τέχνης¹⁹. Την έκθεση συνοδεύει πολυτελής εικονογραφημένος κατάλογος 130 σελίδων²⁰, ενώ το Γαλλικό Ινστιτούτο θα εξέδιδε στη συνέχεια και τις 140 «ενθουσιώδεις επιστολές» από τον γαλλικό πνευματικό και καλλιτεχνικό χώρο²¹.

¹² Πρόκειται για το έκτο πιο ακριβό έργο της έκθεσης ανάμεσα σε 561 έργα. Να σημειωθεί πως η *Βενετσιάνα*, ήταν κρητιδογραφία. *Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις 1948*, Ζάππειον Μέγαρο, 1 Νοεμβρίου-15 Δεκεμβρίου, κατάλογος των εκτιθέμενων έργων, αρ. 326, σ. 57. Την εποχή εκείνη ο Ιμπρεσιονισμός εξακολουθεί να αποτελεί το αγαπημένο κίνημα του αγοραστικού κοινού.

¹³ Τα μεταπολεμικά χρόνια τα ξένα μορφωτικά ινστιτούτα προβάλλουν την τέχνη και τον πολιτισμό των χωρών τους στην Ελλάδα, οργανώνουν εκθέσεις, προγράμματα, διαλέξεις, καθώς είναι έντονος ο ανταγωνισμός τους για την εδραίωση πολιτικής και ιδεολογικής επιρροής τους στην Ελλάδα. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ανασυγκρότηση - Εμφύλιος - Παλινόρθωση 1945-1952*, Τόμος Δ2, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009, σ. 216.

¹⁴ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της Εβδομάδος», *Έθνος*, 13 Απριλίου 1949.

¹⁵ 28 πίνακες, 12 γκραβούρες/σχέδια, τέσσερα γλυπτά. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την έκθεση βλ. Ζίνα Καλλούδη, *Hommage à la Grèce, Η δωρεά των Γάλλων καλλιτεχνών*, Πάτρα 2003.

¹⁶ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της Εβδομάδος», *Έθνος*, 13 Απριλίου 1949.

¹⁷ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 30 Μαρτίου 1949.

¹⁸ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 13 Απριλίου 1949.

¹⁹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 13 Απριλίου 1949.

²⁰ *Exposition des œuvres offertes par des artistes français en Hommage à la Grèce*, du 17 au 29 avril 1949 à l'Institut Français d'Athènes.

²¹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 13 Απριλίου 1949.



Εικ. 2 André Fougeron, *Μητέρα και παιδί με κόκκινη ποδιά*, 1944, λάδι σε μουσαμά, 70 × 60 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (αρ. έργου Π.1349, ευγενική παραχώρηση).

Η έκθεση ανοίγει τις πόρτες της για το κοινό στις 17 Απριλίου στις 11:30 το πρωί και πλήθος κόσμου²² σπεύδει να την επισκεφτεί. Αν και μερικά έργα είχαν ήδη δημοσιευτεί στον Τύπο (**εικ. 2**), όπως για παράδειγμα αυτά των Picasso, Masson, Matisse²³, για πρώτη φορά το ελληνικό κοινό έρχεται σε επαφή με τη ζωγραφική καλλιτεχνών τέτοιου βεληνεκούς. Επρόκειτο ουσιαστικά για μια έκθεση σύγχρονων τάσεων της τέχνης, όπως για παράδειγμα του νταντά, του εξπρεσιονισμού, του σουρεαλισμού και του κυβισμού. Οι αντιδράσεις του κόσμου, όπως περιγράφονται στον Τύπο, είναι ακραίες. Σύμφωνα με τους *Νέους Ρυθμούς*, «ένας αγαθός έσκιζε τα ρούχα του»²⁴, καθώς έβγαине από το Γαλλικό Ινστιτούτο. Στο *Έθνος* άρθρο με τίτλο «Μια ύβρις» αναφέρεται στο έργο-δωρεά του André Fougeron (**εικ. 3**), για το οποίο δεν θα έπρεπε είναι ευγνώμον το ελληνικό κοινό, καθώς (στο πίσω μέρος) αναγράφεται η ημερομηνία «Χριστούγεννα 1944» από έναν ζω-

²² Ανώνυμος, «Καλλιτεχνικά νέα», εφ. *Ελλάς*, 24 Απριλίου 1949.

²³ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 30 Μαρτίου 1949.

²⁴ Γ. Σφ. «Ζωγραφική», εφ. *Νέοι Ρυθμοί*, Μάιος 1949.

γράφο που βοήθησε τους «αναρχικούς» στο Παρίσι²⁵. Πράγματι, οι αναφορές στα έντυπα της εποχής αποτυπώνουν το αίσθημα του ελληνικού κοινού απέναντι στην ευρωπαϊκή σύγχρονη τέχνη. Κάποιοι κριτικοί προσπαθούν να διασκεδάσουν τις εντυπώσεις με σχόλια όπως π.χ.: «η αξία των έργων βρίσκεται όχι στο αποτέλεσμα αλλά στις εξαιρετικά ενδιαφέρουσες αναζητήσεις²⁶», ή «το επίσημο κράτος φαίνεται διστακτικό στις εκδηλώσεις του απέναντι στην τόσο θερμή και ανυστερόβουλη χειρονομία των Γάλλων πνευματικών ανθρώπων²⁷». Η πλειοψηφία ωστόσο στέκεται απέναντι στα έργα αρνητικά. Διαβάζουμε πως «οι Γάλλοι άνοιξαν ένα παράθυρο στο χάος²⁸», πως είναι «μπογιατζήδες και ασπούδαστοι θεόφιλοι²⁹», πως «στον τόπο μας τέτοια πράγματα δεν έχουν καλή φήμη ούτε ανάμεσα στους δεξιούς ούτε στους άκρους αριστερούς [sic]³⁰». Στο σημείο αυτό να σημειωθεί η (άραγε συμπωματική;) δημοσίευση στο *Έθνος* της ομιλίας του Alfred Munnings, η οποία αναμεταδόθηκε από τον σταθμό του BBC. Ο τέως πρόεδρος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών του Λονδίνου χαρακτήριζε ακαλαίσθητους μπογιατζήδες τους δήθεν μοντέρνους ζωγράφους, οι οποίοι δεν μπορούν να ζωγραφίσουν ένα δέντρο που να μοιάζει με δέντρο· ο Matisse και ο Picasso χαρακτηρίστηκαν ως ανισόρροποι, ενώ ακούστηκαν άκομπες φράσεις όπως «η καταραμένη καινούργια



Εικ. 3 Παύλος Μαθιόπουλος, στο Γεράσιμος Βώκος, «Σύγχρονοι Έλληνες Καλλιτέχναι. Παύλος Μαθιόπουλος», *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 20, έτος Β', Νοέμβριος 1911, σ. 273.

²⁵ Ο ανώνυμος αρθρογράφος αναφέρεται στις κομμουνιστικές πολιτικές πεποιθήσεις και τη δράση του ζωγράφου, υποστηρίζοντας πως γι' αυτή τη δωρεά «δεν αξίζουν ευχαριστίες». «Μια ύβρις», *Έθνος*, 23 Απριλίου 1949. Από την έρευνά μας στην ΕΠΜΑΣ προέκυψε πως η ημερομηνία στην οποία αναφέρεται ο αρθρογράφος βρίσκεται στο πίσω μέρος του πίνακα (Noël 1944).

²⁶ Ανώνυμος, «Καλλιτεχνικά νέα», 24 Απριλίου 1949.

²⁷ Μ. Δαμασκηνός [=Μανόλης Χατζηδάκης], «Δύο εκθέσεις στο Γαλλικό Ινστιτούτο», εφ. *Μάχη*, 24 Απριλίου 1949.

²⁸ Γ. Σφ. «Ζωγραφική».

²⁹ Ανώνυμος, «Καλλιτεχνικά Νέα», εφ. *Ελλάς*, 1 Μαΐου 1949. «Αγαθότατο σοβατζή της Μυτιλήνης» είχε αποκαλέσει η Εστία τον Θεόφιλο, με αφορμή έκθεση έργων του τον Μάιο του 1947. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες...», σ. 219-220.

³⁰ Μ. Δαμασκηνός, «Δύο εκθέσεις...». Για τον ρόλο της τέχνης, των εκθέσεων και την πολιτική στην μεταπολεμική περίοδο βλ. Αρετή Αδαμοπούλου, *Τέχνη και ψυχροπολεμική διπλωματία*, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 23-84.

σχολή» και «να τους πάρει ο διάολος όλους³¹». Μέσα σε αυτό το κλίμα κρίνεται αναγκαία η οργάνωση διαλέξεων από Έλληνες καλλιτέχνες και θεωρητικούς, όπως οι Γιάννης Τσαρούχης, Γιάννης Μόραλης, Τώνης Σπητέρης, Ορέστης Κανέλλης, οι οποίοι προσφέρονται να αναλύσουν στο φιλότεχνο κοινό τη θέση των Γάλλων δωρητών στη σύγχρονη τέχνη³² αλλά και να επεξηγήσουν κάθε έργο³³. Από την άλλη πλευρά, εκτενής θετική αναφορά στην έκθεση παρουσιάζει η *Νέα Εστία*³⁴ λίγες μέρες αργότερα, ενώ στο χρονικό των εγκαινίων που δημοσιεύει το *Έθνος* σχολιάζεται πως η νεωτεριστική ροπή που χαρακτηρίζει τα έργα «εξήγειρε την πλειοψηφία των ακαδημαϊκών³⁵». Τυχαία ή όχι, στη συνέχεια αναφέρεται και η διαγραφή του Παρθένου από τους υποψήφιους Ακαδημαϊκούς.

Πράγματι, ενώ πολλοί Έλληνες ζωγράφοι είχαν ταξιδέψει ή σπουδάσει στο Παρίσι πριν τον Πόλεμο, οι περισσότεροι έρχονται τώρα σε επαφή με τα έργα των μεγάλων αυτών δημιουργών. Εύλογα, η συντηρητική διοίκηση του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου και οι Ακαδημαϊκοί αντιδρούν έντονα στο ενδεχόμενο τα έργα αυτά να περιέλθουν στην Εθνική Πινακοθήκη³⁶. Προκειμένου εντέλει να εξομαλυνθεί η κατάσταση θα παρέμβει ο Υπουργός Παιδείας Κωνσταντίνος Τσάτσος. Έτσι, τα έργα, αφού εκτεθούν και στη Θεσσαλονίκη, θα παραμείνουν στο Γαλλικό Ινστιτούτο μέχρι να βρεθεί ένας κατάλληλος χώρος για να τα στεγάσει³⁷. Το ζήτημα, λοιπόν, που είχε απασχολήσει έντονα και το Καλλιτεχνικό Επιμελητήριο, δεδομένης της υπουργικής παρέμβασης θεωρείται λήξαν³⁸. Λίγες μέρες νωρίτερα ένας υποψήφιος Ακαδημαϊκός έσπευσε να δημοσιεύει κείμενό του στην *Εστία* με τίτλο «Μια έκθεσις πουρ λ' Οριάν», όπου κατακεραυνώνει τα εκτιθέμενα έργα ως «τετρατουρηγήματα αναρχικών» και «δηλωμένων κομμουνιστών³⁹». Έπειτα, γίνεται λόγος για τα τεχνάσματα που μηχανεύονται οι σύγχρονοι έμποροι τέχνης προκειμένου να προωθήσουν τη μοντέρνα τέχνη και αφήνεται να εννοηθεί πως πίσω από τη δωρεά κρύβεται μια καλοστημένη προπαγάνδα. Ο συντάκτης του άρθρου φαίνεται πως είναι ο βασιλόφρων Μαθιόπουλος⁴⁰, ο οποίος στην ηλικία των 73 ετών έχει μείνει πλέον αγκιστρωμένος στα διδάγματα του προηγούμενου αιώνα, όπως συμπεραίνεται και από την αναφορά του στους Eugène Delacroix, Charles-François Daubigny, Édouard Manet⁴¹.

³¹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της Εβδομάδος», *Έθνος*, 4 Μαΐου 1949.

³² Ανώνυμος, «Εκθεσις Γαλλικού Ινστιτούτου», εφ. *Ελευθερία*, 22 Απριλίου 1949.

³³ Ανώνυμος, «Καλλιτεχνικά Νέα», 1 Μαΐου 1949.

³⁴ Ανώνυμος, «Η δωρεά των Γάλλων καλλιτεχνών», *Νέα Εστία*, τχ. 525 (15 Μαΐου 1949), σ. 674-676, Φωτογραφίες έργων δημοσιεύονται στο ίδιο τεύχος, σ. 638, 648, 652, 660.

³⁵ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της Εβδομάδος», *Έθνος*, 20 Απριλίου 1949.

³⁶ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά Σωματεία...*, σημ. 113, σ. 563. Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της Εβδομάδος», *Έθνος*, 27 Απριλίου 1949.

³⁷ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 4 Μαΐου 1949.

³⁸ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ...», 4 Μαΐου 1949. Στο αρχείο του Επιμελητηρίου σώζεται σχετικό προσχέδιο του δελτίου Τύπου.

³⁹ Μ., «Μια έκθεσις πουρ λ' Οριάν», *Εστία*, 25 Απριλίου 1949. Το κείμενο αναδημοσιεύτηκε και στην *Ελληνική Δημιουργία*, 1 Μαΐου 1949, τχ. 30, σ. 713-715.

⁴⁰ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά Σωματεία...*, σ. 564.



Ο Μαθιόπουλος και η σύγχρονη τέχνη

Ο Μαθιόπουλος, βέβαια, από τα φοιτητικά του ακόμα χρόνια, είχε δείξει τη ροπή του προς τη γαλλική σχολή και ειδικότερα τον ιμπρεσιονισμό. Το γεγονός αυτό φαίνεται ήδη στα σχέδια που φιλοτέχνησε για την εικονογράφηση⁴² του βιβλίου του Ιωάννη Κονδυλάκη, *Οι άθλιοι των Αθηνών* το 1895 σε ηλικία μόλις 19 ετών⁴³. Τα τρία ενυπόγραφα σχέδια⁴⁴ του «αγαπημένου μαθητή του Λύτρα⁴⁵» διακρίνονται από τα υπόλοιπα, που έχουν ένα σαφή ακαδημαϊκό προσανατολισμό. Για την «ιμπρεσιονιστική» προτίμησή του δεχόταν, άλλωστε, σκληρή κριτική. Στο περιοδικό *Πινακοθήκη* αναφέρεται: «Ο κ. Μαθιόπουλος παραμένει ακόμη Παρισινός ζωγράφος [...] αναμφισβήτητον είναι ότι τα έργα του κ. Μαθιόπουλου έχουν πολλήν, υπέρ το δέον μάλιστα, ποίησιν, αλλ' ελάχιστην αλήθειαν και πραγματικότητα. Το αιθέριον αναγκάζει το θεατήν να σχηματίζει πολύ αμυδρά ιδέαν της τέχνης⁴⁶».

Ο –κατά τον Εμμ. Ροΐδη– «πραξικοπηματίας του χρώματος» Μαθιόπουλος⁴⁷, ξεκίνησε δυναμικά την πορεία του ακολουθώντας τα μοντέρνα για την εποχή ρεύματα του ιμπρεσιονισμού, του συμβολισμού και της *art nouveau* (εικ. 4, 5). Με την επιστροφή του στην Ελλάδα από το Παρίσι το 1901, τυποποίησε το ύφος του και το προσάρμοσε στο μεγαλοαστικό γούστο της εποχής⁴⁸. Αποτέλεσμα αυτού, ήταν η δημιουργία ενός διακριτού και αναγνωρίσιμου

⁴¹ Μ., «Μια έκθεση...».

⁴² Στο εξώφυλλο του βιβλίου διαβάζουμε: «Εικονογραφηθέν υπό Ν. Λύτρα, Ν. Βολανάκη, Γ. Ροΐλου, Ο. Φωκά, Θ. Αννίνου, Δ. Γερανιώτου, Π. Ρούμπου, Μ. Σιγάλα, Σ. Μαντζάκου, Π. Μαθιόπουλου, Μ. Αθανασιάδου».

⁴³ Το βιβλίο, λοιπόν, κυκλοφόρησε, όπως αναφέρει ο Κώστας Μπαρούτας τον Οκτώβριο του 1897 και απετέλεσε καλλιτεχνικό γεγονός της χρονιάς, αφού η τέχνη συνεργαζόταν για πρώτη φορά με τη λογοτεχνία. Κώστα Μπαρούτα, *Η Εικαστική Ζωή και η Αισθητική Παιδεία στην Αθήνα του 19ου Αιώνα. Οι εκθέσεις Τέχνης, η Τεκνοκριτική, οι διαγωνισμοί, τα έντυπα τέχνης, οι έριδες των καλλιτεχνών και άλλα γεγονότα*, Αθήνα 1990, σ. 143.

⁴⁴ Κωνσταντίνα Ντακόλια, «Η Συμμετοχή του Παύλου Μαθιόπουλου στην Εικονογράφηση του Μυθιστορήματος *Οι Άθλιοι των Αθηνών*», *Όγδοο Επιστημονικό Συμπόσιο, Ανασκαφή και Έρευνα VIII: από το ερευνητικό έργο του Τομέα Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Αθήνα 14 & 15 Απριλίου 2011.

⁴⁵ Σύμφωνα με τον Καλλονά ο Μαθιόπουλος ήδη από τα 12 χρόνια του έκανε πιστά πορτρέτα, ενώ ο Λύτρας όταν είδε μερικές ακουαρέλες του Μαθιόπουλου του είπε πως μπορεί να γίνει ζωγράφος και στη συνέχεια υπήρξε ο αγαπημένος του μαθητής. Παρ' όλα αυτά, ο Μαθιόπουλος ανέφερε πως θαύμαζε τον γηραιό καθηγητή για την τεχνική του, την οποία και υιοθέτησε αλλά ποτέ δεν τον ενθουσίασαν οι συνθέσεις του. Δ. Καλλονάς, *Σύγχρονοι Έλληνες Ζωγράφοι & Γλύπτες*, Αθήνα 1943, σ. 87.

⁴⁶ Αντώνης Κωτίδης, *Ζωγραφική 19ου Αιώνα [=Ελληνική Τέχνη]*, Αθήνα 1995, σ. 215.

⁴⁷ Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «Παρίσι-Αθήνα, 1886-1940», στο Κατάλογος Έκθεσης, *Παρίσι-Αθήνα, 1863-1940*, επιμ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 2007, σ. 11.



Εικ. 4 Παύλος Μαθιόπουλος, *Ο παρά την Ακαδημίαν Σταθμός*, σχέδιο που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παναθήναια*, τ. Η', Ιούνιος 1904, σ. 145.

ύφους από τη μία πλευρά, αλλά και η έλλειψη καλλιτεχνικής εξέλιξης από την άλλη. Φαίνεται πως η δημιουργικότητα και η φαντασία των πρώτων χρόνων έδωσαν τη θέση τους σε ασφαλέστερες επιλογές, οι οποίες και του εξασφάλιζαν τα χρήματα για να επιβιώσει αποκλειστικά από την τέχνη του και ειδικά την προσωπογραφία. Έτσι, ενώ ξεκίνησε ως μοντέρνος ζωγράφος για την εποχή του και εισήγαγε τις καινοτομίες που γνώρισε στο Παρίσι, όπως τα παστέλ, κατέληξε ένας συντηρητικός καλλιτέχνης που αντιτασσόταν σε κάθε τι μοντέρνο. Ενδεικτική, μάλιστα, του συντηρητισμού του Μαθιόπουλου ήταν και η αίτηση που κατατέ-

⁴⁸ Ο βασιλόφρων Μαθιόπουλος κινούνταν με άνεση στους κύκλους της Αυλής και είχε διαμορφώσει το αγοραστικό κοινό του στο πλαίσιο της αστικής τάξης. Πολιτικοί, λογοτέχνες και πλούσιοι αστοί επισκέπτονταν το ατελιέ του καλλιτέχνη, με σκοπό να αποκτήσουν μια προσωπογραφία δια χειρός του. Ρόλο στην επιλογή του ζωγράφου από την αριστοκρατία έπαιξε σίγουρα και η προτίμησή του από τη βασιλική οικογένεια. Μάλιστα, ο Μαθιόπουλος πραγματοποίησε αρκετά βασιλικά πορτραίτα, που πιστοποιούν αυτό το γεγονός. Κωνσταντίνα Ντακόλια, *Παύλος Μαθιόπουλος, Προσέγγιση στο ζωγραφικό του έργο*, διπλωματική εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2010, σ. 48-49. Η σχέση του με την αυλή ίσως να οφείλεται στη θρησκευτική δράση του θείου του και θεολόγου Ευσέβιου Μαθιόπουλου, η οποία σχετιζόταν με τη διείσδυση του προτεσταντισμού στην ορθόδοξη εκκλησία. Η προτεσταντική βασιλική οικογένεια, καθώς ήταν ιδιαίτερος θρησκευόμενος, ήταν φυσικό να έτεινε σε ένα καλλιτέχνη, που είχε όμοια θρησκευτικά φρονήματα. Ο ίδιος ο ζωγράφος, ωστόσο, ανέφερε πως ουσιαστικά ευνοήθηκε μόνο από την τύχη και έζησε αποκλειστικά από την τέχνη του, καθώς δεν του έλειψαν παραγγελίες ήδη από την αρχή της καριέρας του. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας, 1934-1940, διδακτορική διατριβή* (δκτλ.), Ρέθυμνο, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 1996, σ. 577-579.



θηκε από τους φοιτητές της Σχολής Καλών Τεχνών περί το 1920 για την απομάκρυνσή του από τη Σχολή μαζί με τον Βικέντιο Μποκασιάμπε και τον Αλέξανδρο Καλλούδη, παρόλο που ο Μαθιόπουλος αντιμετώπιζε με επιείκεια τους σπουδαστές, καθώς πίστευε πως οι καθηγητές «έχουν καθήκον να εξυπηρετούν τα παιδιά και όχι να κάνουν επίδειξη αστοργίας προς αυτά⁴⁹». Η πρόταση απομάκρυνσης δεν έγινε, φυσικά, ποτέ δεκτή⁵⁰.

Ο Μαθιόπουλος, μιλώντας κατά καιρούς για τη ζωγραφική, δικαιολογούσε την αρνητική του στάση απέναντι στα νέα ρεύματα του 20ού αιώνα ως πίστη στην τέχνη του και στις αρχές της. Η εμμονή του αυτή απαντάται, άλλωστε, διάσπαρτα σε άρθρα της εποχής, όπως για παράδειγμα στο «Εξ αφορμής της εκθέσεως του κ. Μουρ, Η Μοντέρνα Τέχνη, Πώς την κρίνει ο Ακαδημαϊκός Παύλος Μαθιόπουλος», που δημοσιεύτηκε το 1951⁵¹, αλλά πιο συγκεντρωτικά και ολοκληρωμένα στον λόγο που εκφώνησε με αφορμή τον διορισμό του ως Ακαδημαϊκού το 1949. Άλλωστε, ο διορισμός αυτός καθαυτός αποδεικνύει και έμπρακτα τον συντηρητισμό που χαρακτήριζε πλέον το ζωγραφικό ύφος του⁵². Στον δεκαπεντασέλιδο, λοιπόν, λόγο του στην Ακαδημία ο ζωγράφος αναφέρεται στη σύγχρονη ζωγραφική, όπως δηλώνει και ο τίτλος «Εν βλέμμα επί της συγχρόνου ζωγραφικής». Από το περιεχόμενό του γίνεται αμέσως φανερό η αντιπάθεια του Μαθιόπουλου προς τις τάσεις της ευρωπαϊκής τέχνης κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα και ειδικά απέναντι στην πλειοψηφία των ζωγράφων-δωρητών που εξέθεσαν τα έργα τους στο Γαλλικό Ινστιτούτο. Υποστηρίζει ακόμα τον Ιμπρεσιονισμό εν έτει 1949, καθώς κατά τη γνώμη του είναι «το πρώτο ανατρεπτικό κίνημα⁵³». Είναι το κίνημα από το οποίο «άρχισε να γεννάται και ν' αναπτύσσεται η ιδέα ότι ελαφρές παρεκκλίσεις από τις αυστηρές ακαδημαϊκές παραδόσεις, προσαρμοσμένες στην προσωπική ιδιοσυγκρασία του καλλιτέχνη, θα μπορούσαν ίσως

⁴⁹ Πρακτικά ΑΣΚΤ, 8 Οκτωβρίου 1940.

⁵⁰ Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Η Ιστορία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Από τον Όθωνα στον μεσοπόλεμο», στο *Διδάσκοντας την τέχνη. Η ιστορία της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών μέσα από το έργο των διδασκάλων της, 1840-1974*, επιμ., Αντρέας Ιωαννίδης, Κατάλογος Έκθεσης, Δημοτική Πινακοθήκη Πατρών, Πάτρα 2004, σ. 26.

⁵¹ «Εξ αφορμής της εκθέσεως του κ. Μουρ, Η "Μοντέρνα Τέχνη", Πώς την κρίνει ο Ακαδημαϊκός Παύλος Μαθιόπουλος», *Ήλιος*, τχ. 363, 14 Απριλίου 1951., σελ. 203-204. Σε άλλη ομιλία του, με αφορμή την έκθεση του Henry Moore στην Αθήνα το 1951, επαναλαμβάνει τις γνωστές απόψεις του. Ισχυρίζεται ότι με την επανάσταση των Ιμπρεσιονιστών αναθάρρησαν και άλλοι ζωγράφοι, λιγότερο ταλαντούχοι, οι οποίοι δε διστάζουν να εκθέσουν τα έργα τους έχοντας την υποστήριξη του Τύπου, των Εβραίων εμπόρων τέχνης και κάποιων κριτικών και αισθητικών. Επίσης, ο καλλιτέχνης θεωρεί πως η όλη αυτή δυσμενής εξέλιξη της τέχνης οφείλεται στις «γελοίοι αισθητικά θεωρίες, όπως πχ.: α) «Η τέχνη όχι μόνον δεν πρέπει να είναι αντιγραφή(;) της Φύσεως, αλλ' ούτε καν να την υπενθυμίζει!!! β) Σάλος και φρενίτις υπέρ της πρωτοτυπίας επί ζημία πάσης άλλης εννοίας της Τέχνης. γ) Ανηλεής πόλεμος κατά του ωραίου. δ) Νοσταλγία προς την πρωτογενή Τέχνη των προϊστορικών εποχών». Να σημειωθεί πως η εν λόγω έκθεση γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες...», σ. 221.

⁵² Κωνσταντίνα Ντακόλια, *Παύλος Μαθιόπουλος...*, σ. 97-98.

⁵³ Παύλος Μαθιόπουλος, «Εν βλέμμα επί της συγχρόνου ζωγραφικής», *Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών*, τ. 24, μέρος Γ', 1949, σ. 53.

να επιφέρουν άριστα και μάλλον πρωτότυπα αποτελέσματα⁵⁴». Και τότε, συνεχίζει ο Μαθιόπουλος, εμφανίστηκε μια πλειάδα ζωγραφικών ταλέντων, όπως οι Besnard, Martin, Carrière, Chavannes, Henner, Simon, Calbet, Menard κ.ά. Ομοίως συνέβη και σε άλλες χώρες. Κι όπως «*το ωραίο πυροτέχνημα μεταβάλλεται σε τέφρα* και ξαφνικά επικρατεί και πάλι σκοτάδι, έτσι συνέβη και στην τέχνη⁵⁵». Ο Μαθιόπουλος εξηγεί τον συλλογισμό του: οι προαναφερθέντες καλλιτέχνες ναι μεν είχαν ιδιαίτερη ατομικότητα και με τα έργα τους σήμαναν την απελευθέρωση από τα αυστηρά ακαδημαϊκά δεσμά, όμως, είχαν διδαχτεί και προπονηθεί στην ακαδημαϊκή τάξη. Μετά από αυτούς επήλθε η αναρχία, η κατάρπτωση, η πλήρης εξαθλίωση της τέχνης⁵⁶. Πράγματι, η γνώμη του για τα κινήματα του μοντερνισμού από τον κυβισμό ως την αφαίρεση είναι κατηγορηματικά αρνητική αφού ο καλλιτέχνης θεωρεί πως εξαιτίας αυτών η τέχνη «έφτασε εις το χείλος της αβύσσου...⁵⁷». Με φράσεις όλο στόμφο διατυπώνει πως «σήμερα το θρόσος ονομάζεται πρωτοτυπία» και πως όσοι ασχολούνται με την Τέχνη είναι ψυχικά ανισόρροποι οι οποίοι στον βωμό αυτής της πρωτοτυπίας θυσιάζουν ανελέητα τα πάντα. Έπειτα, μιλάει για τον πόλεμο ενάντια στο Ωραίο που έχουν κηρύξει οι σύγχρονοι καλλιτέχνες⁵⁸. Αναφέρει πως η Τέχνη σήμερα είναι για τους λίγους και εκλεκτούς. Και ως εκλεκτοί θεωρούνται μόνο οι ανώμαλοι και οι νοσηρές φύσεις, θύματα της ψευδαισθησης, της αυταπάτης και της ψυχικής ανωμαλίας που θεωρούν κάθε ψυχική διαστροφή και διανοητική ανωμαλία ως τον εσωτερικό κόσμο του καλλιτέχνη⁵⁹. Στη συνέχεια της ομιλίας του σχολιάζει την στροφή στον πρωτογονισμό που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη τέχνη, ενώ με ειρωνική διάθεση προσθέτει πως αν εμφανιζόταν μπροστά στους σύγχρονους καλλιτέχνες ο Ερμής του αθάνατου Πραξιτέλη, εκείνοι θα απέστρεφαν το βλέμμα τους τυφλωμένοι από την ασυναγώνιστη τελειότητά του⁶⁰. Με σαφείς αιχμές προς τους κυβιστές κατακρίνει τα θέματά τους, τα οποία συνήθως είναι «τρία μήλα ή τέσσερα ροδάκινα μ ένα μαχαίρι ή μια πίπα σ ένα τραπέζι που έχει χάσει και αυτό την ισορροπία του – όπως και ο ίδιος ο ζωγράφος – ή μια οδαλίσκη με αισχρώς παραμορφωμένο σώμα⁶¹». Κλείνοντας τον λόγο του αναρωτιέται τι θα σκέφτονται τα παιδιά μερικά χρόνια αργότερα όταν θα μελετούν την τέχνη του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα, αφού: «οι ζωγράφοι όχι μόνον είχαν παύσει να ζωγραφίζουν έργα μεγάλα και θαυμαστά όπως άλλοτε, αλλά διαγωνίζονται μετά μανίας εις την παραμόρφωση της Φύσεως⁶²».

Οι δηλώσεις αυτές αποτελούν μεν την παρακαταθήκη του Μαθιόπουλου αλλά παράλληλα συνθέτουν το πλαίσιο του ρήγματος ανάμεσα στους συντηρητικούς ακαδημαϊκούς Έλληνες

⁵⁴ Πάυλος Μαθιόπουλος, «Εν βλέμμα...», σ. 54.

⁵⁵ Πάυλος Μαθιόπουλος, «Εν βλέμμα...», σ. 54-55.

⁵⁶ Πάυλος Μαθιόπουλος, «Εν βλέμμα...», σ. 55.

⁵⁷ Πάυλος Μαθιόπουλος, «Εν βλέμμα...», σ. 65.

⁵⁸ Πάυλος Μαθιόπουλος, «Εν βλέμμα...», σ. 56.

⁵⁹ Πάυλος Μαθιόπουλος, «Εν βλέμμα...», σ. 57.

⁶⁰ Πάυλος Μαθιόπουλος, «Εν βλέμμα...», σ. 57.

⁶¹ Πάυλος Μαθιόπουλος, «Εν βλέμμα...», σ. 62.

⁶² Πάυλος Μαθιόπουλος, «Εν βλέμμα...», σ. 66.

καλλιτέχνες και τα μοντέρνα ευρωπαϊκά κινήματα. Το γεγονός αυτό επαληθεύεται αν αναλογιστεί κανείς πως οι απόψεις αυτές εκφωνήθηκαν από το βήμα της Ακαδημίας λίγους μήνες μετά την έκθεση Hommage à la Grèce. Η απόλυτη αυτή στάση του Μαθιόπουλου απέναντι στα μοντερνιστικά κινήματα ήταν τόσο σαφής και κατηγορηματική που ο Αναστάσιος Ορλάνδος σε κείμενό του με αφορμή το θάνατο του ζωγράφου το 1956 αναφέρει: «Φανατικός οπαδός της Ακαδημαϊκής Σχολής αντετάχθη κατά των νεωτεριστικών τάσεων με σφοδρότητα ασυνήθη δια τον μιλίχιον χαρακτήρα του⁶³». Φαίνεται πως ο Μαθιόπουλος, γνώριζε πολύ καλά τα όριά του, τα προσόντα του και τις αδυναμίες του και όπως έλεγε και ο ίδιος:

«Είμαι πολύ ακαδημαϊκός για μοντέρνος και πολύ μοντέρνος για ακαδημαϊκός⁶⁴».

Κλείνοντας, θα λέγαμε πως η φράση του Μαθιόπουλου συμπυκνώνει ουσιαστικά τον χαρακτήρα της τέχνης κατά τη δεκαετία του '40. Ο όψιμος ακαδημαϊσμός της Σχολής του Μονάχου που επικρατεί στην ΑΣΚΤ, η στροφή προς τη λαϊκή τέχνη, τα γεγονότα που επακολούθησαν την Πανελλήνιο του '48, όπου βραβεύονται μεταξύ άλλων οι Φώτης Κόντογλου, Αγνήνωρ Αστεριάδης, Σπύρος Βασιλείου, Γιάννης Τσαρούχης⁶⁵—δηλαδή καλλιτέχνες που πρεσβεύουν την μεσοπολεμική στροφή προς την παράδοση⁶⁶— και η ανάκληση της βράβευσης του Παρθένη, η έκθεση Hommage à la Grèce



Εικ. 5 Παύλος Μαθιόπουλος, *Βυζαντινή Βασιλοπούλα*, δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Νέα Εστία*, τχ. 126, έτος ς', τμ. 11, 15 Μαρτίου 1932 (εσώφυλλο).

⁶³ Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Έκθεσις των πεπραγμένων της Ακαδημίας κατά το 1956 και περί των απονεμόμενων υπ' αυτής βραβείων και άλλων τιμητικών διακρίσεων», *Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών*, τ. 31, μέρος Β', 1956, σ. 478.

⁶⁴ Δ. Καλλονάς, *Σύγχρονοι Έλληνες Ζωγράφοι...*, σ. 89.

⁶⁵ Για την πρόσληψη των έργων τους στην Πανελλήνια βλ. Άννη Μάλαμα, «Οι ζωγράφοι της "ελληνικότητας" στις Πανελληνίες Καλλιτεχνικές Εκθέσεις των ετών 1948, 1952, 1957 και 1960», στο Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος (επιμ.), *Ο θεσμός των Πανελληνίων Καλλιτεχνικών Εκθέσεων 1938-1987*, Ρέθυμνο 2022, σ. 134-145.

⁶⁶ Σπύρος Μοσχονάς, «Σχήματα, ρυθμοί και χρώματα στα ερμάρια της λήθης», στο *Ελένη Σταθοπούλου, Η γεωμετρία των χρωμάτων*, επιμ. Σπύρος Μοσχονάς, Κατάλογος Έκθεσης, Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Αθήνα 2020, σ. 25.

του '49 με την αρνητική υποδοχή των έργων και το Ακαδημαϊκό ζήτημα της ίδια χρονιάς με πρωταγωνιστές ξανά τον Παρθένη και το παρασκήνιο του Θωμόπουλου, αποτελούν απόρροια της αντιπαράθεσης ακαδημαϊκών και μοντέρνων. Δεν είναι τυχαία, λοιπόν, η ταυτόχρονη σύσταση νέων καλλιτεχνικών ομάδων στα τέλη του 1949, οι οποίες διεκδικούν χώρο στη σύγχρονη έκφραση (Αρμός, Ακραίοι, Στάθμη). Πλέον έχει γίνει αντιληπτό πως το Επιμελητήριο έχει μετατραπεί σε έναν συντηρητικό μηχανισμό, ο οποίος δεν δύναται να ανταποκριθεί στις νέες αισθητικές και ιδεολογικές απαιτήσεις της εποχής⁶⁷. Το δίπολο ακαδημαϊσμός-μοντερνισμός θα χαρακτηρίσει βέβαια και τα αμέσως επόμενα χρόνια. Κάποιοι θα στραφούν προς τα ρεύματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας (κυβισμό, σουρεαλισμό, εξπρεσιονισμό), ενώ άλλοι θα προσεγγίσουν τη λαϊκή τέχνη με κύριο όχημα την ανθρώπινη μορφή. Μια νέα γενιά καλλιτεχνών θα στραφεί προς τη γαλλική πρωτοπορία και πολλοί είναι εκείνοι που σπεύδουν να σπουδάσουν στο Παρίσι. Έτσι, φαίνεται πως σταδιακά ξεχνιούνται οι μεσοπολεμικές αντιλήψεις και η ελληνική τέχνη αρχίζει να συμπορεύεται με τις διεθνείς εξελίξεις, με την αφαίρεση να αποτελεί το νέο μεγάλο ζητούμενο⁶⁸.

⁶⁷ Η Πανελλήνιος του 1948 φαίνεται πως διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην εμφάνιση νέων ομάδων, αφού κατά τη διάρκειά της ήταν εμφανής η παρουσία πολλών μέτρων έργων, με αποτέλεσμα πολλοί αξιόλογοι καλλιτέχνες να προβούν σε συζητήσεις περί ποιητικότερων εκθέσεων με συγγενείς αισθητικές αναζητήσεις. Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες...», σ. 226.

⁶⁸ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά Σωματεία...*, σ. 542-551, 599.

Φωτογραφίζοντας την καθημερινότητα στη Μακρόνησο τη δεκαετία του 1940: Θεσμικές αφηγήσεις και παραλείψεις της ιστορίας της τέχνης

Εύη Παπαδοπούλου

Ο γιος του Σαούλ είναι μία ουγγρική δραματική ταινία του László Nemes για τις συνθήκες διαβίωσης στο ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης. Ο Σαούλ είναι ένας ζοντερκομάντο, δηλαδή ένας Εβραίος ο οποίος αναγκάζεται, προκειμένου να επιβιώσει να βοηθήσει στη διαδικασία εκτέλεσης και περισυλλογής των πτωμάτων των ομόθρησκών του. Στο πλαίσιο της ταινίας περιλαμβάνεται και η αναφορά σε ένα ιστορικό γεγονός που έμελλε να παίξει σημαντικό ρόλο στην αποκάλυψη της ναζιστικής θηριωδίας: η διάσωση ενός φιλμ με τέσσερεις φωτογραφίες που απεικονίζουν με χειρονομιακή αμεσότητα, καθώς ο άγνωστος φωτογράφος έπρεπε να κινηθεί ταχύτατα υπολογίζοντας και την παραμικρή κίνησή του προκειμένου να μην γίνει αντιληπτός, την πορεία των Εβραίων στους θαλάμους αερίων και τις σορούς πτωμάτων. Ο Σαούλ γίνεται μέλος μίας ομάδας που καταφέρνει να βγάλει το φιλμ κρυφά από το στρατόπεδο και να το προωθήσει στα χέρια της πολωνικής αντίστασης. Η οντολογική διάσταση της φωτογραφίας, η σχέση της δηλαδή με την πραγματικότητα, αυτό που περιγράφει ο Roland Barthes ότι «υπήρξε»¹ και η Susan Sontag αξιολογεί ότι παρέχει στοιχεία², αποτέλεσε το διαβατήριο για να επιβεβαιώσει τις φρικτές φήμες.

Ωστόσο στο πλαίσιο μεταγενέστερων εκθέσεων και δημοσιεύσεων οι φωτογραφίες αυτές θα έπρεπε να γίνουν περισσότερο ευανάγνωστες, να αποκτήσουν ένα πιο εύκολο αναγνωρίσιμο πληροφοριακό χαρακτήρα. Προκειμένου να ενισχυθεί η τεκμηριωτική

¹ Roland Barthes, *Camera Lucida*, Λονδίνο, Vintage, 1993 (1980), σ. 193.

² Susan Sontag, *On photography*, Λονδίνο, Penguin Books, 1979, σ. 4.

τους ιδιότητα κροπαρίστηκαν, αφαιρέθηκαν τα μαύρα πλαίσια και οι σκιές, βελτιώθηκε με επεξεργασία η ποιότητά τους, σκηνοθετήθηκαν δηλαδή³. Η λειτουργία τους ως ντοκουμέντου, ιστορικού τεκμηρίου και μαρτυρίας διαμεσολαβείται από την ιδιαιτερότητα του μέσου αλλά και του αντικειμένου της φωτογραφίας.

Στο πλαίσιο της ανακοίνωσης θα εξετάσουμε την πολυεπίπεδη, πλούσια και σύνθετη λειτουργία της φωτογραφίας στο «ελληνικό Νταχάου», όπως είχε χαρακτηριστεί η Μακρόνησος από το τέλος της δεκαετίας του 1940⁴. Θα διερευνήσουμε τη φωτογραφία όχι μόνο ως ορατή επιφάνεια αλλά -ακολουθώντας την παραίνεση του Peter Burke- θα επιχειρήσουμε να ανιχνεύσουμε «την αθέατη πλευρά του ορατού»⁵. Θα εξετάσουμε τη φωτογραφία και ως αντικείμενο του οποίου η υπόσταση ως ιστορικού τεκμηρίου διαμορφώνεται από δίκτυα κυκλοφορίας, οικονομικής και συναισθηματικής ανταλλαγής και ανταποκρίνεται στον ορίζοντα υποδοχής συγκεκριμένων φωτογραφικών πρακτικών, όπως είχαν ήδη διαμορφωθεί. Θα εντοπίσουμε επίσης τους μηχανισμούς που στοιχειοθετούν πρόθεση από την πλευρά των φωτογράφων που ασχολήθηκαν με τη Μακρόνησο να προσληφθεί το ντοκουμέντο ως έργο τέχνης και θα εξετάσουμε πώς η υστερόχρονη υποδοχή συμβάλλει στη συγγραφή της ιστορίας της φωτογραφίας.

Η Μακρόνησος ως τόπος μαρτυρίου

Η Μακρόνησος, ένα νησί στο αρχιπέλαγος της εξορίας⁶, ιδρύεται εν μέσω Εμφυλίου το 1947. Ανήκει στη Διεύθυνση ΒΧΙ Γενικού Επιτελείου Στρατού και από το 1949 μετονομάζεται σε Οργανισμό Αναμορφώσεως Μακρονήσου. Διακρίνονται τρεις φάσεις λειτουργίας του στρατοπέδου: Η πρώτη από το 1947 μέχρι και την άνοιξη του 1949, όταν αντικείμενο της αναμόρφωσης είναι οι στρατιώτες και οι αξιωματικοί, η δεύτερη από την άνοιξη του 1949 μέχρι και το καλοκαίρι του 1950, όταν εγκαθίστανται εκεί πολιτικοί κρατούμενοι και πολιτικές κρατούμενες και η τρίτη από το καλοκαίρι του 1950 μέχρι και το κλείσιμο του στρατοπέδου, όταν στη Μακρόνησο λειτουργούν οι Στρατιωτικές Φυλακές Αθηνών και το στρατόπεδο φιλοξενεί μόνο «ύποπτους» στρατιώτες. Το στρατόπεδο κλείνει το 1957, οι φυλακές το 1961⁷.

³ Georges Didi Huberman, *Images malgré tout*, Παρίσι, Les éditions de minuit, 2003. Shane B. Lillis, *Images in spite of all. Four photographs from Auschwitz*, Σικάγο, Λονδίνο, The University of Chicago Press, 2008, σ. 34-35.

⁴ Γιώργος Λαμπρινός, *Μακρόνησος: Το αμερικανικό Νταχάου στην Ελλάδα*, Νέα Ελλάδα, 1949.

⁵ Peter Burke, *Eyewitnessing. The uses of Images as historical evidence*, Λονδίνο, Reaktion Books, 2001, σ. 10.

⁶ Πολυμέρης Βόγλης - Στρατής Μπουρνάζος, «Στρατόπεδο Μακρονήσου 1947-1950. Βία και Προπαγάνδα», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.) *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση 1947-1952*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009, σ. 51-81.

⁷ 1947-1950 – ΨΗΦΙΑΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΑΚΡΟΝΗΣΟΥ (makronissos.org/)



Στη Μακρόνησο αναμορφώνονταν κομμουνιστές αλλά και άνθρωποι που ανήκαν στην Αριστερά και στον κεντρικό χώρο, σλαβόφωνοι, μάρτυρες του Ιεχωβά, κατηγορίες ανθρώπων που θεωρείτο ότι παρέκκλιναν από την καθαρότητα της ελληνικής φυλής ως επικίνδυνοι, μολυσμένοι, ή χρήζοντες θεραπεία. Οι επίσημες αρχές έκαναν λόγο για 40.000 άτομα, οι ίδιοι οι κρατούμενοι για 100.000. Όπως αναφέρει το εισαγωγικό κείμενο του ψηφιακού μουσείου Μακρονήσου των ΑΣΚΙ δύο υπήρξαν οι βασικοί στόχοι, να επανέρθουν οι εξόριστοι στον εθνικό κορμό υγιείς και να καταστούν ανίκανοι να επιστρέψουν στην πρότερη δράση τους. Ταξινομούνταν σε τρία τάγματα ανάλογα με τον βαθμό εθνικοφροσύνης τους, στο Α' τάγμα οι αμετανόητοι, στο Β' τάγμα όσοι είχαν αποκηρύξει τον κομμουνισμό και είχαν μπει στο δρόμο να γίνουν αναμορφωμένοι στρατιώτες και στο Γ' Τάγμα όσοι είχαν ολοκληρώσει την πορεία τους και ήταν σχεδόν έτοιμοι να ενταχθούν στις στρατιωτικές μονάδες⁸.

Σε αντίθεση με το Άουσβιτς-Μπιρκενάου, όπου οι φωτογραφίες έδωσαν υπόσταση στις φήμες, στη Μακρόνησο η αντίδραση για το τι συνέβαινε στο νησί δεν προήλθε αρχικά από τη δημοσίευση οπτικού υλικού αλλά κυρίως από γραπτές μαρτυρίες στρατιωτών που κατάφεραν να ξεφύγουν από την ασφυκτική επιτήρηση του μηχανισμού της στρατιωτικής λογοκρισίας. Η πρώτη σχετική μαρτυρία δημοσιεύθηκε στις 4 Ιουνίου 1947 στον *Ριζοσπάστη*⁹. Ακολούθησαν και άλλες μαρτυρίες στην ίδια εφημερίδα αλλά και επικρίσεις στο φιλελεύθερο Τύπο όπως το *Βήμα* και η *Ελευθερία*.

Άρθρα με φωτογραφίες που απεικονίζουν τα θύματα των ξυλοδαρμών που νοσηλεύονται είτε στο νοσοκομείο στη Μακρόνησο είτε στο 401 Στρατιωτικό Νοσοκομείο στην Αθήνα δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα *Μάχη* στις 11 Απριλίου 1950 και στις 16 Απριλίου 1950. Η εφημερίδα δημοσίευε σχεδόν επί καθημερινής βάσεως άρθρα για τη Μακρόνησο, οδηγήθηκε σε δίκη για διασπορά ψευδών ειδήσεων και έκλεισε το 1952 μέσα σε ένα κλίμα εθνικοφροσύνης, λογοκρισίας και δηλώσεων νομιμοφροσύνης. Οι φωτογραφίες αυτές, μαζί με κάποιες που ανασύρθηκαν τις επόμενες δεκαετίες από ιδιωτικά αρχεία, όπως για παράδειγμα η φωτογραφία των απομονωμένων στη χαράδρα την ώρα που οδηγούνται στη θάλασσα για να πλυθούν¹⁰, φωτογραφία που τραβήχτηκε από γυναίκα κρατούμενη παράνομα και ανήκε στο αρχείο της Φρόσως Μυλωνάκη πριν περιέλθει στο αρχείο Μάργαρη, μας προσφέρουν μίαν ελάχιστη εικόνα των μαρτυριών όσων πέρσαν από τη Μακρόνησο.

Οι μαρτυρίες των θυμάτων όπως έχουν σωθεί σε βιβλία, (αναφέρω ενδεικτικά το *Μήκος της νύχτας* του Βαγγέλη Ραπτόπουλου, *Στο Κολαστήριο της Μακρονήσου* του Αντώνη Φλουντζή, *Γλαροφωλιά* του Ηλία Στάβερη, *Στρατόπεδα γυναικών, Χίος, Τρίκερι, Μακρόνησος, Αϊ-Στράτης: 1948-1954* από τον Σύλλογο Πολιτικών Εξορίστων Γυναικών και φυσικά το δίτομο

⁸ 1947-1950 – ΨΗΦΙΑΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΑΚΡΟΝΗΣΟΥ (makronissos.org/)

⁹ Βασίλης Λαζάρης (επιμ.), *Μακρόνησος. Ιστορικός Τόπος*, Α' τ., Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 2006, σ. 242.

¹⁰ Κωδικός τεκμηρίου στο Ψηφιακό Μουσείο Μακρονήσου, Ν.Μ.14.101.001.

έργο του Νίκου Μάργαρη *Μακρόνησος*) περιγράφουν με βιωματική αμεσότητα τα μαρτύρια που λάμβαναν χώρα. Εικονικές εκτελέσεις, ξυλοδαρμοί, ψυχολογικοί εκβιασμοί και εξευτελισμοί, στέρψη νερού, έκθεση σε δυσχερείς καιρικές συνθήκες ήταν ορισμένες μόνο από τις πρακτικές που μετερχόταν η στρατιωτική διοίκηση προκειμένου να εξασφαλίσει τη δήλωση μετάνοιας και αποποίησης της κομμουνιστικής τους δράσης. Πολλοί άνθρωποι επίσης έχασαν τη ζωή τους. Το συμβάν στο Α΄ Τάγμα το Φεβρουάριο του 1948 θεωρείται το πλέον αιμοσταγές με ανανήψαντες στρατιώτες να πυροβολούν εναντίον άλλων φαντάρων¹¹. Άλλοι τραυματίστηκαν, έχασαν τα λογικά τους, υπέστησαν τραύματα ψυχολογικά που τους ακολούθησαν στη μετέπειτα ζωή τους και έκαναν ψυχιάτρους, όπως τον Παναγιώτη Σακελλαρόπουλο, να κάνουν λόγο για «ενδοψυχικές συγκρούσεις, διλήμματα και αδιέξοδα¹²». Όσοι και όσες υπέγραψαν διασύρθηκαν και διαπομπεύθηκαν, αντιμετώπισαν την έχθρα των πρώην συντρόφων τους καθώς οι δηλώσεις τους όχι απλώς δημοσιεύονταν στον Τύπο της εποχής, αλλά διαβάζονταν και στην εκκλησία του τόπου κατοικίας τους¹³.

Φωτογραφία ενθύμησης

Στο δίτομο έργο του Νίκου Μάργαρη περιλαμβάνονται φωτογραφίες, ενθύμια στο νησί που συνέλεξε από συστρατιώτες του ήδη από τη δεκαετία του 1960. Το δίτομο έργο του πρωτοκυκλοφόρησε το 1966. Η θητεία στο στρατό λειτουργεί μέχρι σήμερα στην Ελλάδα ως συστατικό της κατασκευής ανδρισμού¹⁴ και συνοδεύεται από φωτογραφίες ενθύμησης. Ακόμη και σε έναν μαρτυρικό τόπο, όπως ήταν η Μακρόνησος, οι φαντάροι και οι πολιτικοί κρατούμενοι και κρατούμενες είχαν ανάγκη να καταγράψουν την καθημερινότητα τους και έτσι να επικυρώσουν σχέσεις φιλικές, συντροφικές, σχέσεις αλληλεγγύης και υποστήριξης σε ένα περιβάλλον εχθρικό για την ανθρώπινη ύπαρξη. Οι φωτογραφίες αυτές ανταποκρίνονται στον ορίζοντα προσδοκιών της αναμνηστικής φωτογραφίας. Συχνά συνοδεύονταν από χειρόγραφες σημειώσεις, υπό το άγρυπνο βλέμμα της λογοκρισίας, και αποστέλλονταν σε άτομα της οικογένειας, φίλους, αγαπημένες που τους περίμεναν. Βέβαια η καθημερινότητα που έβγαινε προς τα έξω ήταν αυστηρά καθορισμένη. Η Μακρόνησος θα έπρεπε να παρουσιάζεται όπως τα υπόλοιπα στρατόπεδα.

¹¹ Πολυμέρης Βόγλης - Στρατής Μπουρνάζος, «Στρατόπεδο Μακρονήσου 1947-1950...», σ. 57.

¹² Παναγιώτης Σακελλαρόπουλος, «Ψυχικός πόνος και Μακρόνησος: Ενδοψυχικές συγκρούσεις, διλήμματα και αδιέξοδα στην αντιμετώπιση της εξωτερικής πραγματικότητας», στο Στρατής Μπουρνάζος - Τάσος Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης, Ιστορικό Τοπίο και Ιστορική Μνήμη. Το παράδειγμα της Μακρονήσου*, Αθήνα, Φιλίστωρ, 2000, σ. 303-312.

¹³ Πολυμέρης Βόγλης - Στρατής Μπουρνάζος, «Στρατόπεδο Μακρονήσου 1947-1950...», σ. 71.

¹⁴ Κλήμης Χωλίδης, *Ανδρισμός και στρατός στη νεοελληνική λογοτεχνία: μοντέλα ανδρισμού και στρατιωτικού ανδρισμού σε νεοελληνικά κείμενα της «λογοτεχνίας του στρατού» του 20ου αιώνα*, μεταπτυχιακή εργασία, τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2015, <http://ikee.lib.auth.gr/record/279984/files/GRI-2015-15496.pdf> (πρόσβαση 22/10/2021).



Οι αναμνηστικές φωτογραφίες υποδεικνύουν επίσης ένα δίκτυο οικονομικής ανταλλαγής, δηλαδή εμπορικής δόσοληψίας. Ο Γιάννης Κυριακίδης υπεύθυνος του φωτογραφικού εργαστηρίου του Τρίτου Τάγματος Σκαπανέων και φωτογράφος του προπαγανδιστικού περιοδικού *Σκαπανέας*, φαντάρος ο ίδιος που βασανίστηκε εξίσου στο νησί, υποστηρίζει ότι παρείχε τις υπηρεσίες του στους συστρατιώτες σε χαμηλότερη τιμή από άλλους συναδέλφους του¹⁵. Μεταξύ των ονομάτων των επαγγελματιών που εντοπίζονται στη ράχη φωτογραφιών στο αρχείο του Νίκου Μάργαρη στα ΑΣΚΙ αναγράφονται και οι επιγραφές Φώτο Μοντέρνο, Φώτο Ροσσολάτος, Φωτορεπορτάζ Κίμων¹⁶. Το ίδιο και οι γυναίκες κρατούμενες: Καταγράφουν είτε μόνες τους είτε με τη βοήθεια επαγγελματιών την καθημερινότητά τους στο νησί με αναφορές στη μητρότητα και στις έμφυλες διαστάσεις του ιδιωτικού βίου. Η κατοχή φωτογραφικών μηχανών από τους στρατιώτες και τους πολίτες δεν επιτρεπόταν. Ωστόσο η χρήση κάμερας φαίνεται πως ήταν διαδομένη πρακτική, πράξη αντίστασης όχι μόνο στη Μακρόνησο αλλά και σε άλλα στρατόπεδα εξορίας¹⁷, γεγονός που επιβεβαιώνει επίσης πως, στα τέλη της δεκαετίας του 1940, η ερασιτεχνική φωτογραφία ανθεί με την κυκλοφορία μικρών φορητών μηχανών και τη λειτουργία φωτογραφείων. Οι σχετικές διαφημίσεις στο περιοδικό *Ελληνική Φωτογραφία* στις αρχές της επόμενης δεκαετίας επιβεβαιώνουν το αυξημένο ενδιαφέρον του κοινού για το μέσο.

Φωτογραφία και προπαγάνδα

Τον Μάρτη του 1949, όταν το στρατόπεδο υποδέχεται με βίαιο τρόπο τους πρώτους πολιτικούς εξόριστους, στο νησί βρίσκεται ο Απόστολος Βερβέρης. Η αποστολή του, η οποία είχε ξεκινήσει ήδη από την προηγούμενη χρονιά¹⁸ έπειτα από ανάθεση του Υπουργείου Στρατιωτικών και του Γενικού Επιτελείου Στρατού, ήταν να καταγράψει με έναν όσο το δυνατόν πιο αληθοφανή τρόπο το αναμορφωτικό έργο που πραγματοποιείτο στο νησί. Έλληνες ακαδημαϊκοί και πολιτικοί όπως ο Στρατής Μυριβήλης, ο Κωνσταντίνος Τσάτσος, ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος και πολλοί άλλοι εκθείαζαν τη λειτουργία του

¹⁵ Σαν Παραμύθι. Ο Γιάννης Κυριακίδης εφ' όλης της ύλης <https://archive.ert.gr/68724/> (πρόσβαση 21/10/2021).

¹⁶ Κωδικοί τεκμηρίων στο Ψηφιακό Μουσείο Μακρονήσου N.M.15.140.007, N.M.12.55.007, N.M.15.120.001

¹⁷ Φωτογραφικές μηχανές των κρατουμένων παρουσιάζονται και στην ιστοσελίδα του Μουσείου Εξορίστων Αν- Στράτη, Μουσείο Εξορίστων Αν-Στράτη, Μουσείο Εξορίστων Αθήνας (exile-museum.gr) (Πρόσβαση 1/10/21).

¹⁸ Χειρόγραφη σημείωση στην καρτ ποστάλ με κωδικό NM 14.94.001 που πιθανότατα αποδίδεται στον Απόστολο Βερβέρη, καθώς είναι σχεδόν πανομοιότυπη με φωτογραφία που περιλαμβάνεται στο λεύκωμα 197 με τίτλο Μακρόνησος στο Φωτογραφικό Αρχείο του ΕΛΙΑ, φέρει ημερομηνία 5.7.1948, ενώ και η μάχη της Χαλανδρίτσας με τη συμμετοχή αναμορφωμένων Μακρονησιωτών, την οποία φωτογράφησε ο Βερβέρης, χρονολογείται το 1948.

στρατοπέδου. Ακόμη και για ξένους αξιωματούχους η Μακρόνησος συνιστούσε ένα πετυχημένο πείραμα που θα μπορούσαν να ακολουθήσουν και άλλες χώρες στον κόσμο¹⁹.

Ο Απόστολος Βερβέρης, με καταγωγή από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, είχε εμπειρία από φωτογραφία σε συνθήκες που ομοιάζουν με πεδίο μαχών, καθώς είχε ακολουθήσει τα στρατεύματα στη Μέση Ανατολή κατά τη διάρκεια του Β' ΠΠ²⁰ και είχε φωτογραφήσει τα γυμνάσια του ελληνικού στρατού στη Μέση Ανατολή²¹. Ήταν εξοικειωμένος και με τις εμπορικές απαιτήσεις της φωτογραφίας στούντιο. Διατηρούσε φωτογραφείο αρχικά στην Αλεξάνδρεια και έπειτα στο κέντρο της Αθήνας. Στα πορτρέτα χρησιμοποιούσε μαλακό φωτισμό, στερεοτυπικές πόζες, μαλακή εστίαση, τυπικές εικονογραφικές συμβάσεις της φωτογραφίας στούντιο που τον έκαναν δημοφιλή. Η εμπορική του επιτυχία τον οδήγησε να αναλάβει το αξίωμα του φωτογράφου της βασιλικής οικογένειας.

Πέρα από την επαγγελματική του δράση η καλλιτεχνική του υπόσταση, σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής, επιτελείται μέσα από τη συμμετοχή του στον ερασιτεχνική λέσχη Ελληνική Φωτογραφική Εταιρεία στις αρχές της δεκαετίας του 1950 και τη συμμετοχή σε εκθέσεις και δημοσιεύσεις στο περιοδικό *Ελληνική Φωτογραφία* με πορτρέτα και ηθογραφικές σκηνές σύμφωνα με τις απαιτήσεις της λέσχης για την παραγωγή ευχαρίστων φωτογραφιών²². Το 1954 θα ταξιδέψει στην Κύπρο για λογαριασμό του Υπουργείου Εξωτερικών με στόχο να «επιβεβαιώσει» την ελληνικότητα του νησιού. Ο Απόστολος Βερβέρης κατέχει μία ευρεία παλέτα φωτογραφικών πρακτικών και γνώσεων που φαίνεται να εκμεταλλεύθηκε προκειμένου να παράξει έργο που σκοπό είχε να προπαγανδίσει την πολιτική του Γενικού Επιτελείου Στρατού και να αποκρύψει τις βιαιότητες, σωματικές και ψυχολογικές, που λάμβαναν χώρα στο νησί, χωρίς όμως να απαρνηθεί και τον καλλιτεχνικό τους χαρακτήρα.

Οι φωτογραφίες του Απόστολου Βερβέρη κυκλοφορούσαν σε διαφορετικές μορφές τόσο εντός όσο και εκτός του στρατοπέδου. Ως φωτογραφίες ενθύμησης, εν είδη καρτ ποστάλ δηλαδή, σε σύμνηοια με το δίκτυο κυκλοφορίας αναμνηστικών φωτογραφιών τυπώνονταν σε σκληρό ματ χαρτί και αποτύπωναν απόψεις του χώρου, ευχάριστα στιγμιότυπα της καθημερινότητας των στρατιωτών, όπως χορούς και παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων,²³ αλλά και πολεμικά επεισόδια. Οι φωτογραφίες φέρουν συχνά χειρόγραφες σημειώσεις από τους φαντάρους με την ένδειξη «Ενθύμιον».

¹⁹ Πολυμέρης Βόγλης - Στρατής Μπουρνάζος, «Στρατόπεδο Μακρονήσου 1947-1950...», σ. 63.

²⁰ Λάμπρος Κορομηλάς, *Πολεμήσαμε και στην έρημο*, Βρετανικών Υπουργείων Πληροφοριών, Κάιρο, 1942.

²¹ Άλκης Ξανθάκης, «Απόστολος Βερβέρης. Ο φωτογράφος της Μέσης Ανατολής», *Φωτογράφος*, τχ. 140 (Αύγουστος 2005), σ. 68-71 (η αναφορά στη σ. 69).

²² Κωνσταντίνος Παπακυριακού, «Η εξέλιξη της φωτογραφικής τέχνης και οι φίλοι της φωτογραφίας», *Ελληνική Φωτογραφία*, (19), Νοέμβριος, 1959, σ. 14-15 (η αναφορά στη σ. 15).

²³ Κωδικοί τεκμηρίων στο Ψηφιακό Μουσείο Μακρονήσου N.M.15.150.001, N.M.15.154.001. Οι καρτ ποστάλ είναι κροπαρισμένες εκδοχές φωτογραφιών που περιλαμβάνονται στο λεύκωμα με αριθμό 197 και τίτλο Μακρόνησος στο Φωτογραφικό Αρχείο του ΕΛΙΑ.



Οι παραπάνω φωτογραφίες περιλαμβάνονται και σε χειροποίητα φωτογραφικά λευκώματα που δωρίζονταν σε αξιωματούχους, Έλληνες και ξένους, που επισκέπτονταν το νησί με σκληρόδετο εξώφυλλο από χαρτόνι, την ετικέτα του φωτογράφου στο εσωτερικό και δερμάτινη ράχη. Τα τυπώματα αργύρου επικολλημένα σε λευκό χαρτόνι, παραπέμπουν στον πιο διαδεδομένο τρόπο εκτύπωσης των φωτογραφιών που παρουσιάζονταν σε καλλιτεχνικές εκθέσεις την ίδια χρονική περίοδο, όπου οι φωτογραφίες περιβάλλονταν από λευκό χαρτόνι πασπαρτού και τοποθετούνταν στον τοίχο στο ύψος του ματιού δημιουργώντας τον κανόνα της μουσειογραφικής προσέγγισης της φωτογραφίας ως έργου τέχνης²⁴.

Στο πλαίσιο της έρευνας ήρθα σε επαφή με τρία λευκώματα, δύο στο Φωτογραφικό Αρχείο του ΕΛΙΑ και ένα στο Φωτογραφικό Αρχείο του Πολεμικού Μουσείου στην Αθήνα. Και τα τρία προέρχονται από ιδιωτικές συλλογές. Τα λευκώματα του ΕΛΙΑ ανήκουν στη συλλογή Λεβίδη-Βασιλειάδη. Το λεύκωμα με αριθμό 196 αφορά στην επίσκεψη του Υπουργού των Ναυτικών Βασιλειάδη στο νησί το Φεβρουάριο του 1949, χωρίζεται σε τρεις κατηγορίες Β' τάγμα, Γ' τάγμα και Γ' Κέντρο Παρουσιάσεως Αξιωματικών και περιλαμβάνει μεμονωμένες φωτογραφίες χωρίς λεζάντες.

Περισσότερο σύνθετο έργο, σε ό,τι αφορά την πρόθεση και την εκτέλεσή του, συνιστά το έτερο λεύκωμα με τίτλο *Μακρόνησος*, ταξινομημένο με τον αριθμό 197. Το λεύκωμα οργανώνεται με όρους χρονικής ακολουθίας της καθημερινότητας των φαντάρων και περιλαμβάνει αργυροτυπίες διαστάσεων περίπου 10 × 17 εκ. με εκτυπωμένες λεζάντες και σύντομα επεξηγηματικά κείμενα. Η διάρθρωση των επιμέρους κεφαλαίων δηλώνεται εξίσου με εκτυπωμένους τίτλους σε περίτεχνη γραμματοσειρά σε ξεχωριστές σελίδες. Οι πρωινές ασχολίες των σκαπανέων περιλαμβάνουν ιατρικό έλεγχο στις 6:00, πρωινή γυμναστική στις 6:00 με 6:30, στις 7:00 με 10:00 εκμάθηση στη σχολή υποδηματοποιών, στις 10:00 τη διανομή της αλληλογραφίας, στις 10:30 με 12:00 μπάνιο στη θάλασσα και ψυχαγωγία (**εικ. 1**). Κατά τον ίδιο τρόπο παρουσιάζεται και η απογευματινή ζωή των σκαπανέων με αθλητικές και ψυχαγωγικές δραστηριότητες, η παρουσία στο γραφείο Ηθικής Αγωγής, το εσπερινό συσσίτιο.

Ο Απόστολος Βερβέρης συνδυάζει δυναμικές και γεωμετρικά δομημένες συνθέσεις, που αναδεικνύουν φορμαλιστικές μοντερνιστικές επιρροές με απροσχεδίαστα στιγμιότυπα που επικεντρώνονται στην αποτύπωση της καθημερινότητας. Η επίκληση στον καθημερινό βίο επιτείνει την αληθοφάνεια του τελικού αποτελέσματος και συνιστά μία δημοφιλή πρακτική που ντοκουμέντου που παράγεται με πρόθεση να πείσει για συγκεκριμένες πολιτικές σκοπιμότητες, όπως συνέβη λίγα χρόνια νωρίτερα στις Ηνωμένες Πολιτείες με τη φωτογραφική παραγωγή του Farm Security Administration²⁵.

²⁴ Christopher Phillips, "The judgment seat of photography", *October*, 38, τ. 22 (Φθινόπωρο 1982), σ. 27-63 (η αναφορά στη σ. 38).

²⁵ John Roberts, *The art of interruption. Realism, photography and the everyday*, Μάντσεστερ - Νέα Υόρκη, Manchester University Press, 1998, σ. 79.



Εικ. 1 Απόστολος Βερβέρης, Λεύκωμα Μακρόνησος, Αρχείο οικογενειών Λεβίδη και Βασιλειάδη, Φωτογραφικό Αρχείο, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (ΕΛΙΑ-MIET)

Η καταναγκαστική εργασία βαπτίζεται σε έκφραση πηγαίων καλλιτεχνικών αισθημάτων στον τίτλο του κεφαλαίου του λευκώματος που περιλαμβάνει τις φωτογραφίες φιλοτέχνησης του ομοιώματος του Παρθενώνα (**εικ. 2**), ενός αρχαίου πολεμιστή, της ψηφιδωτής εικόνας του Παύλου. Οι παραπάνω εικόνες βρίσκονται σε σύμπνοια με την πρόθεση της στρατιωτικής και πολιτικής ηγσίας της εποχής να αποτελέσει η Μακρόνησος ένα κομμάτι της ελληνικής ιστορίας²⁶. Εξίσου η προαγωγή της εργασίας δικαιολογείται μέσα στο κλίμα ανασυγκρότησης της χώρας από το Σχέδιο Μάρσαλ και

εντυπώνεται στην καθιέρωση της εθνικής εβδομάδας Εργασία και Νίκη το 1949²⁷.

Η επιτέλεση της αυστηρά οργανωμένης καθημερινότητας και η πετυχημένη αναμόρφωση των στρατιωτών οδηγεί στην προετοιμασία για την αποστολή στο Μέτωπο, στην παράδοση όπλων από τον βασιλιά και τελικά τη συμμετοχή των στρατιωτών σε δύο επεισόδια του Εμφυλίου, στη μάχη στη Χαλανδρίτσα και στο Γράμμο, όπου έρχονται αντιμέτωποι με τους πρώην συντρόφους τους. Ο Απόστολος Βερβέρης αξιοποιώντας την εμπειρία από τη Μέση Ανατολή ακολουθεί τους αναμορφωμένους στρατιώτες στο πεδίο της μάχης και πετυχαίνει να παρουσιάσει ένα χρονικό αντίστοιχο των πολεμικών ανταποκριτών χάρη στο φορητό εξοπλισμό που διέθετε. Οι λήψεις διακρίνονται από ιδιαίτερη κίνηση, εγγύτητα, αίσθηση σωματικότητας αλλά και σκηνοθεσία και επιτηδευμένη φυσικότητα. Παρακολουθεί βήμα προς βήμα την κατάκτηση των οχυρών και την τελική επικράτηση του Εθνικού Στρατού στον Γράμμο.

Ο ηρωικών προδιαγραφών «άνθρωπος της Μακρονήσου» (**εικ. 3**) παρουσιάζει εικονογραφικές ομοιότητες με τον νέο τύπο Έλληνα που είχε δημιουργήσει ο Σπύρος Μελετζής με σημείο αναφοράς του αντάρτες, όπως εύστοχα τον έχει περιγράψει η Νίνα Κασσιανού²⁸.

²⁶ Yannis Hamilakis, "The Other 'Parthenon': Antiquity and National Memory at Makronisos", *Journal of Modern Greek Studies*, 20, τ. 2 (Οκτώβριος 2002), σ. 307-338.

²⁷ Παρθενόνη Βέργου, «Ο πόλεμος εντός των τειχών»: *Ο Εμφύλιος Πόλεμος στη Θεσσαλονίκη (1946-1949)*, μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2020, σ. 35-36.

²⁸ Νίνα Κασσιανού, «Η οντολογία της φωτογραφίας. Φωτορεαλισμός και Ιστορία», *Αρχειοτάξιο*, τχ.

Οι αναμορφωμένοι Μακρονησιώτες επιδεικνύουν εξίσου σωματικό σθένος και μεγαλοψυχία, μοιράζονται το συσσίτιό τους με τους εχθρούς, δεν κακομεταχειρίζονται τους στρατιώτες του Μάρκου. Οι ηρωικές αυτές μορφές έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τις «βλοσυρές φυσιογνωμίες», σύμφωνα με τον ανθρωπομετρικών προδιαγραφών χαρακτηρισμό που συνοδεύει τις φωτογραφίες, των αιχμαλώτων κομμουνιστών. Στις φωτογραφίες από το μέτωπο οι αναφορές σε βιαιότητες είναι περιορισμένες και εντοπίζονται στους τραυματισμούς των στρατιωτών. Αντίθετα οι πολεμικές σκηνές εναλλάσσονται με ρομαντικού χαρακτήρα περιηγητικές τοπιογραφίες ή λαμβάνουν χώρα ως δευτερογενή επεισόδια σε ιδεαλιστικό σχεδόν μυθολογικό φυσικό τοπίο.



Εικ. 2 Απόστολος Βερβέρης, Λεύκωμα Μακρόνησος, Αρχείο οικογενειών Λεβίδη και Βασιλειάδη, Φωτογραφικό Αρχείο, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ)

Για τον Απόστολο Βερβέρη τα φωτογραφικά λευκώματα ήταν ένα πεδίο πειραματισμού. Στο λεύκωμα που φυλάσσεται στο Φωτογραφικό Αρχείο του Πολεμικού Μουσείου Αθηνών με ταξινομικό αριθμό 6713 η οργάνωση των φωτογραφιών έχει διαφορετικό χαρακτήρα. Δεν υπάρχει περιγραφή και εκτύπωση λεζαντών, εναλλάσσονται τα μεγέθη φωτογραφιών, απουσιάζουν οι φωτογραφίες από το μέτωπο υπάρχει χρονική αλληλουχία που εκτυλίσσεται σε επίπεδο σελίδας (**εικ. 4**). Κοινό χαρακτηριστικό και των τριών λευκωμάτων, όπως προκύπτει από την επικόλληση των φωτογραφιών στη σελίδα, είναι πως δεν μπορεί να αλλάξει η σειρά των φωτογραφιών. Σε αντίθεση με λευκώματα που ο χρήστης έχει τη δυνατότητα της αναδιάταξης, το θέαμα και η ανάμνηση της Μακρονήσου παραμένουν απόλυτα ελεγχόμενα.

Οι παραπάνω φωτογραφίες μετατρέπονται, από ιδιωτικό αντικείμενο σχεδιασμένο να χρησιμοποιηθεί από συγκεκριμένο αριθμό ατόμων, σε τεκμήρια δημόσιας ιστορίας όταν παρουσιάζονται στο Ζάππειο τον Απρίλιο του 1949. Η φωτογραφική έκθεση *Μακρόνησος* –με ελεύθερη είσοδο– είχε διθυραμβική υποδοχή από τον Τύπο της εποχής. Στη φιλοβασιλική εφημερίδα *Εμπρός* στις 15 Απριλίου 1949 διαβάζουμε «Οι εκτεθέμενες [sic] ωραιότατες φωτογραφίες του καλλιτέχνη Βερβέρη απεικονίζουν πιστότατα τη ζωή των εκπαιδευόμενων εις τη Μακρόνησο στρατιωτών. Αι φωτογραφίαι δίνουν την αποστο-

9 (Μάιος 2009), σ. 7-28 (η αναφορά στη σ. 20).



Εικ. 3 Απόστολος Βερβέρης, Λεύκωμα Μακρόνησος, Αρχείο οικογενειών Λεβίδη και Βασιλειάδη, Φωτογραφικό Αρχείο, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ)

μωτικοτέραν απάντησις [sic] εις τους συκοφάντας του διεθνούς κομμουνισμού οι οποίοι χαρακτηρίζουν τη Μακρόνησο ελληνικό Νταχάου».

Τα μεγεθυμένα τυπώματα του Απόστολου Βερβέρη αποκτούν έντονη θεαματική διάσταση, εντάσσονται σε επιτοίχια κολάζ **(εικ. 5)** και ανταποκρίνονται στη λειτουργία της φωτογραφίας ως μέσου μαζικής επικοινωνίας στην υπηρεσία της προπαγάνδας, όπως συνέβαινε για παράδειγμα μεσοπολεμικά στις εκθέσεις *Pressa* (1928) και *Deutschland Ausstellung* (1936) αλλά και μεταπολεμικά στην ανά τον κόσμο περιοδεύουσα *Family of man*²⁹. Η επίσκεψη στην έκθεση αναδεικνύεται σε πολυαισθητηριακή εμπειρία, καθώς οι φωτογραφίες συνοδεύονται από ανάγλυφους χάρτες, ομοιώματα κτιρίων και καλλιτεχνημάτων, ομιλίες επισήμων, επιστολές ανανηψάντων. Στην εφημερίδα *Αναμόρφωσις* αναφέρεται χαρακτηριστικά πως «νομίζει κανείς πως βρίσκεται μέσα στο νησί³⁰».

Μία από τις φωτογραφίες της έκθεσης παρουσιάζει τη Φρειδερίκη

στην αγκαλιά ενθουσιασμένων, σύμφωνα με τα άρθρα της εποχής, στρατιωτών. Η φωτογραφία του Απόστολου Βερβέρη αναφέρεται στην επίσκεψη του βασιλικού ζεύγους στη Μακρόνησο τον Μάρτη 1949 εν όψει του εορτασμού της 25ης Μαρτίου και παρου-

²⁹ Laurie Taylor, *The materiality of exhibition photography in the modernist era. Form, Content, Consequence*, Νέα Υόρκη - Λονδίνο, Routledge 2021, σ. 135-143.

³⁰ Β. Καλαποθαράκος, «Η φωτογραφική έκθεσις Μακρονήσου. Εντυπώσεις και κρίσεις», *Αναμόρφωσις*, 48 (24 Απριλίου 1949).



Εικ. 4 Απόστολος Βερβέρης, Λεύκωμα Μακρόνησος, Φωτογραφικό Αρχείο, Πολεμικό Μουσείο

σιάστηκε και σε ξενόγλωσσα αφιερώματα διεθνών περιοδικών για την πρόοδο της χώρας³¹.

Στο πλαίσιο της ίδιας επίσκεψης στο νησί βρέθηκε και ο Δημήτρης Χαρισιάδης. Σε 21 αρνητικά (με ταξινομικό αριθμό ΑΦ. 109.1-21 στο φωτογραφικό του αρχείο που βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη) αποτύπωσε ως καλά εκπαιδευμένος φωτορεπόρτερ (αφού είχε ήδη από τα χρόνια της Κατοχής τέτοιου είδους δράση)³², τις ενθουσιώδεις αντιδράσεις των στρατιωτών, την αυστηρή παράταξη των σωμάτων, την έπαρση της σημαίας, το γεύμα που παρέθεσε προς τιμή του βασιλικού ζεύγους η στρατιωτική ηγεσία. Το στιγμιότυπο με την βασίλισσα στα χέρια των φαντάρων φιλοξενήθηκε στα πρωτοσέλιδα φιλοβασιλικών και συντηρητικών εφημερίδων με διθυραμβικούς τίτλους (**εικ. 6**)³³. Ωστόσο οι προσωπικές μαρτυρίες, όπως έχουν καταγραφεί στο έργο του Μάργαρη, κάνουν λόγο για καταναγκαστική παρουσία των στρατιωτών και για σκηνοθετημένο θέαμα³⁴. Ο Δημήτρης Χαρισιάδης επέλεξε να μην αποκλίνει από την προδιαγεγραμμένη πορεία, να μην θέσει σε αμφισβήτηση το ηγεμονικό αφήγημα, να παραμείνει πιστός στις απαιτήσεις των παραγγελιοδοτών του. Την ίδια χρονιά άλλωστε φωτογράφιζε και τη φιλανθρωπική

³¹ Maynard Owen Williams, "War-torn Greece looks ahead", *National Geographic*, 96 (Δεκέμβριος 1949), σ. 711-744.

³² Φανή Κωνσταντίνου, «Ο επιλεκτικός φωτορεπόρτερ» στο Γεωργία Ιμσιρίδου (επιμ.) *Φωτογραφικών Πρακτορείων «Δ. Α. Χαρισιάδης»*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, σ. 67-71.

³³ Εφ. *Ακρόπολις*, 24 Μαρτίου 1949 Εφ. *Εμπρός*, 24 Μαρτίου 1949 Εφ. *Κένταυρος*, 11 Απριλίου 1949.

³⁴ Νίκος Μάργαρης, *Ιστορία της Μακρονήσου*, τ. 2, Αθήνα, Δωρικός, 1982, σ. 412-413.

δράση των ανακτόρων στις παιδοπόλεις. Δεν υπάρχει κάποια φωτογραφία που να υπαινίσσεται τη σκοτεινή πλευρά της ζωής στο νησί.

Ζητήματα υστερόχρονης υποδοχής και πώς γράφεται η ιστορία της φωτογραφίας

Η αναζήτηση των ιχνών της παρουσίας του Απόστολου Βερβέρη στη Μακρόνησο και η εύρεση πληροφοριών για τη λειτουργία της φωτογραφίας στο νησί σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αποδείχτηκε εργασία που έκρυβε απογοητεύσεις αλλά και προκλήσεις. Το έργο του Απόστολου Βερβέρη απουσιάζει ως αρχειακό αντικείμενο από τη συλλογή μουσείων και φορέων. Βρίσκεται σε χέρια ιδιωτών. Ως εκ τούτου μέχρι στιγμής δεν έχει γίνει μία στοχευμένη και μεθοδική θεσμική παρουσίαση της δουλειάς του. Επιπλέον, αναφορές στο φωτογραφικό έργο του στη Μακρόνησο απουσιάζουν από τα Γενικά αρχεία του Κράτους, από την ΕΡΤ, από την Εθνική Ταινιοθήκη, Γενική Γραμματεία Πληροφοριών. Φωτογραφικό αρχείο που σχετίζεται με τη δράση του Απόστολου Βερβέρη στη Μακρόνησο αλλά και ευρύτερα με το στρατόπεδο δεν εντοπίζεται στη Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού και στην Υπηρεσία Στρατιωτικών Αρχείων, απουσιάζει δηλαδή από το στρατιωτικό θεσμικό πλαίσιο που ήταν κατεξοχήν υπεύθυνο για την παραγωγή και την κυκλοφορία του. Η κατάσταση αυτή επισημάνθηκε για πρώτη φορά από το ιστορικό τμήμα του ΚΚΕ και την εφημερίδα *Ριζοσπάστης* σε δημοσίευμα στις 4 Μαΐου 2002. Η απάντηση που είχε λάβει το ΚΚΕ για τη τύχη του αρχείου της Μακρονήσου από το ΓΕΣ είναι πως ενδέχεται να καταστράφηκε με το κλείσιμο του στρατοπέδου χωρίς τις προβλεπόμενες διαδικασίες (πρωτόκολλα καταστροφής, κ.λπ.)³⁵.

Σε αντίθεση με το Απόστολο Βερβέρη, το αρχείο του Δημήτρη Χαρισιάδη βρίσκεται στο φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη και έχει παρουσιαστεί εκτενώς σε εκθέσεις, καταλόγους και δημοσιεύσεις. Μολονότι η παρουσία του στη Μακρόνησο δεν αποσιωπάται, φωτογραφίες από το νησί δεν παρουσιάστηκαν ούτε στην αναδρομική έκθεση που έγινε στο Μουσείο Μπενάκη, ούτε στην έκθεση *Πορτρέτα Ιστορίας* στο Μουσείο Φωτογραφίας στη Θεσσαλονίκη που αναφέρεται στη περίοδο 1940-1960. Η Πηνελόπη Πετσίνη έχει αναφερθεί στη λογοκρισία της πολιτικής διάστασης και λειτουργίας του ντοκουμέντου από το θεσμικό πλαίσιο υποδοχής των φωτογραφιών και αναφέρεται σύνομα μεταξύ άλλων και στις φωτογραφίες του Δημήτρη Χαρισιάδη από τη Μακρόνησο³⁶.

Εξάλλου, οι προπαγανδιστικές φωτογραφίες από έναν σκοτεινό τόπο της ελληνικής ιστορίας σε εκθέσεις και δημοσιεύσεις μεταγενέστερες θα δυσκολευόταν να συνομιλή-

³⁵ Βασίλης Λαζάρης, *Μακρόνησος. Ιστορικός Τόπος...*, σ. 679.

³⁶ Πηνελόπη Πετσίνη, «Λογοκριτικοί μηχανισμοί στην κατασκευή «εμβληματικών μορφών» της ελληνικής φωτογραφίας», στο Πηνελόπη Πετσίνη Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα, 2016, σ. 266-275 (η αναφορά στη σ. 267).

σουν με τα μορφολογικά και οντολογικά στοιχεία που συνθέτουν τον μοντερνιστικό κανόνα στην ελληνική φωτογραφία στα μέσα του εικοστού αιώνα. Ο Δημήτρης Χαρισιάδης έχει ταυτιστεί με την ανάδειξη της «καθαρής» φωτογραφίας, φορμαλιστικών πειραματισμών και αποστασιοποιημένης προσέγγισης αλλά και την ανάπτυξη ενός νέου είδους ανθρωπιστικής φωτογραφίας κοινωνικής καταγραφής³⁷.

Ενδεχομένως αυτή η στάση να εξηγείται από την πρόθεση του δημιουργού για την υστερόχρονη υποδοχή του έργου του. Το αρχείο του, που αριθμεί 120.000 αρνητικά και 75 ντοσιέ με τυπώματα εξ επαφής (κόντακτς), είναι ταξινομημένο ανά έτος και συνοδεύεται με χειρόγραφες ενημερωτικές σημειώσεις. Τα αρνητικά, όπως αναφέρει ο Κωστής Λιόντης στο εισαγωγικό σημείωμα της αναδρομικής έκθεσης του Δημήτρη Χαρισιάδη στο Μουσείο Μπενάκη, δεν αντιστοιχούν ούτε στο μισό του αριθμού των τυπωμάτων στα ντοσιέ³⁸. Τα αρνητικά με την έλευση του βασιλικού ζεύγους στη Μακρόνησο δεν εμφανίστηκαν και δεν απέκτησαν έντυπη μορφή. Απουσιάζουν από το ντοσιέ με τα τυπώματα του έτους 1949, μολοντί για παράδειγμα την ίδια χρονιά εντοπίζονται τυπώματα με θέμα τις επισκέψεις του βασιλικού ζεύγους ανά την Ελλάδα.

Την απουσία φωτογραφικού υλικού στη δημόσια σφαίρα επιχειρεί να καλύψει έστω και μερικώς το Ψηφιακό Μουσείο Μακρονήσου στα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας που οργανώνεται σε επτά ψηφιακές αίθουσες στις οποίες ο επισκέπτης μπορεί να πε-



Εικ. 5 Απόστολος Βερβέρης, «Από την έκθεση Μακρονήσου στο Ζάππειον», Σκαπανεύς, τχ. 2 (Ιούnius 1949)

³⁷ Αλεξάνδρα Μόσχοβη - Μανώλης Σκούφιας, «Πορτραίτα Ιστορίας – Έργα από τα Φωτογραφικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη», 2017, διαθέσιμο στη διεύθυνση <https://www.skoufias.com/curations/portreta-istorias-2017> (πρόσβαση: 17/09/2020).

³⁸ Κωστής Α. Λιοντής, «Εισαγωγικό Σημείωμα» στο Γεωργία Ιμσιρίδου (επιμ.) *Φωτογραφικόν Πρακτορείον «Δ. Α. Χαρισιάδης»*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, σ. 9-11 (η αναφορά στη σ. 9).



Εικ. 6 Δημήτρης Χαρισιάδης, εφ. Εμπρός, 24 Μαρτίου 1949

ρινηθεί με βάση διαφορετικά κριτήρια, γεωγραφικά, χρονικά ή αλφαβητικά. Οι φωτογραφίες παρουσιάζονται ως μουσειακά εκθέματα, ως αρχειακά αντικείμενα και συνοδεύονται από υπερσυνδέσμους που δίνουν πρόσβαση σε ψηφιοποιημένες και τεκμηριωμένες εκδοχές του αντικειμένου³⁹. Οι φωτογραφίες του Απόστολου Βερβέρη παρουσιάζονται στην ενότητα «Προπαγάνδα προς την κοινωνία» από όπου οι επισκέπτες και οι επισκέπτριες μπορούν να κατεβάσουν τον κατάλογο της έκθεσης στο Ζάππειο και προπαγανδιστικά φυλλάδια. Η ενότητα συνοδεύεται από πυκνογραμμένο κείμενο με πληροφοριακό υλικό και ενδεικτική βιβλιογραφία.

Στην αίθουσα «Τεκμήρια» παρουσιάζεται το φωτογραφικό αρχείο του Νίκου Μάργαρη με τις αναμνηστικές φωτογραφίες με όσο το δυνατόν πλήρη τεκμηρίωση- χρονολογία, ονόματα εικονιζόμενοι, επιγραφές με την ένδειξη πρωτότυπο και αναπαραγωγή. Η διαφοροποίηση αυτή γίνεται αντιληπτή όταν έρχεται κανείς σε επαφή με το φυσικό αρχείο. Ο συλλέκτης αναπαρήγαγε σε μεγαλύτερες διαστάσεις τις πρωτότυπες φωτογραφίες που του δώρισαν, τις κρόπαρε περιμετρικά ώστε να φέρνει στο προσκήνιο την κεντρική σκηνή, προχώρησε σε περιγραφές των εικονιζόμενων στην ράχη του νέου αντικειμένου, αφαίρεσε μαύρες σκιές και δυσδιάκριτα στοιχεία. Και σε αυτή την περίπτωση η πρόθεση είναι μέσω της επεξεργασίας του το ντοκουμέντο να γίνει περισσότερο ευανάγνωστο, πειστικό, να λειτουργήσει σε επίπεδο διατήρησης της μνήμης.

Ο σύνθετος και εύπλαστος χαρακτήρας του μέσου της φωτογραφίας, η πολυδιάστατη λειτουργία του αντικειμένου φωτογραφία ως αρχειακού τεκμηρίου, ως ιστορικής μαρτυρίας, ως έργου με πρόθεση αισθητική συνδιαλέγονται σε ομόχρονο πλαίσιο με ένα πανίσχυρο μηχανισμό προπαγάνδας που χρησιμοποιεί ποικίλες τεχνικές διαχείρισης προσοχής και ανάμνησης. Σε υστερόχρονο πλαίσιο συνομιλεί με την πρόσληψη του

³⁹ Στέλιος Χρονόπουλος - Χρίστος Μάνης, Από τα αρχεία στο μουσείο: «Μακρόνησος. Ψηφιακό Μουσείο» <https://marginalia.gr/arthro/apo-ta-archia-sto-mousio-makronisos-psifiako-mousio/> (πρόσβαση 1/10/2021).



τραυματικού εμφυλιακού και μετεμφυλιακού παρελθόντος με όρους απόκρυψης, απουσίας και καταστροφής⁴⁰. Με σημείο αναφοράς το κάψιμο των φακέλων πολιτικών φρονημάτων το 1989 ο Βαγγέλης Καραμανωλάκης κάνει λόγο για «ανεπιθύμητο παρελθόν» στην καταστροφή του οποίου επέδειξε ανοχή η ελληνική κοινωνία. Σχετικά με την περίπτωση της Μακρονήσου ο Καραμανωλάκης αναφέρεται στους φόβους τόσο από την πλευρά των θυμάτων όσο και των θυτών που εμπλέκονταν με την προσωπική και συλλογική τους ενοχή. Οι βασανιστές θα έρχονταν αντιμέτωποι με τις φρικαλεότητες τους, οι δηλωσίες με επώδυνες εμπειρίες και την αποβολή τους από τον κομματικό μηχανισμό της εποχής⁴¹.

Στις μέρες μας η αυξημένη επισκεψιμότητα του Ψηφιακού Μουσείου Μακρονήσου και η προβολή σε εθνικό θεσμικό πλαίσιο της Μακρονήσου ως κομματιού της ελληνικής ιστορίας, το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συμμετοχή του Ζάφου Ξαγοράρη με την εγκατάσταση *Παραχώρηση* στο ελληνικό περίπτερο στην 58^η Μπιενάλε Βενετίας το 2019, υποδεικνύει πως οι όροι συνομιλίας με το παρελθόν στη δημόσια σφαίρα μεταβάλλονται καθώς αλλάζουν οι ιστορικές συγκυρίες. Μετά την κρίση του 2010, ο Εμφύλιος αντιμετωπίζεται ως ένα τραύμα που είναι διαρκώς εδώ, οι αναφορές στο παρόν γίνονται συχνά με παρελθοντικούς όρους και μας θυμίζουν πώς η διαχείριση του τραύματος και η αναστοχαστική πρόσληψη της ιστορίας μπορεί να έχουν θεραπευτικό χαρακτήρα και για το παρόν.

⁴⁰ Νίκος Δεμερτζής, «Ο Εμφύλιος Πόλεμος: από τη συλλογική οδύνη στο πολιτισμικό τραύμα» στο Νίκος Δεμερτζής, Ελένη Πασχαλούδη, Γιώργος Αντωνίου (επιμ.) *Εμφύλιος. Πολιτισμικό τραύμα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2013, σ. 43-90.

⁴¹ Βαγγέλης Καραμανωλάκης, *Ανεπιθύμητο παρελθόν. Οι φάκελοι κοινωνικών φρονημάτων στον 20ό αιώνα και η καταστροφή τους*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2019, σ. 270-272.



Τα μνημεία για τη δεκαετία του 1940 στη Θεσσαλονίκη: υφολογικές επιλογές και επιτελεστικές πρακτικές

Παναγιώτης Μπίκας

Η συγκεκριμένη μελέτη αποτελεί τη συνέχεια μιας σειράς κειμένων που έχω γράψει για τον μνημειακό χάρτη της Θεσσαλονίκης¹. Βασικός στόχος της δημόσιας γλυπτικής, που μεταξύ άλλων μνημονεύει ένα ιστορικό γεγονός ή ένα ιστορικό πρόσωπο, είναι κατά βάση η λειτουργικότητά της, δηλαδή, να δίνει τη δυνατότητα στο κοινό που ενδιαφέρεται για αυτό το ιστορικό γεγονός ή πρόσωπο να συνδέεται μαζί του, σε ένα κοινό ιδεολογικό περιβάλλον. Για αυτό τον λόγο είναι συνήθως συντηρητική, προσπαθώντας να ανταποκριθεί στον ορίζοντα προσδοκίας της ομάδας ενδιαφέροντος, αλλά και να επιβάλλει νέα συμβολικά νοήματα. Τις ελάχιστες φορές που οι γλύπτες ακλούθησαν έναν διαφορετικό δρόμο, όπως ο Γιώργος Ζογγολόπουλος στο γλυπτό για τον Κυριάκο Μάτση στο ΑΠΘ, η σύνδεση με την ομάδα ενδιαφέροντος υπήρξε ανέφικτη².

Η αντιμετώπιση των μνημείων με βάση τη λειτουργία τους και όχι με αισθητικά κριτήρια είναι κατά τη γνώμη μου δικαιολογημένη. Έχοντας ωστόσο μεταβληθεί σε έναν κοινό

¹ Παναγιώτης Μπίκας, «Η Διαμάχη για την Αφαίρεση στη Θεσσαλονίκη: Η Περίπτωση του Γλυπτού του Γιώργου Ζογγολόπουλου», *Επιστημονική Επετηρίδα του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης*, Έβδομος Τόμος, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 403-414· του ίδιου, «Μνημεία του Ολοκαυτώματος: Το Μνημείο των Ελλήνων Εβραίων της Θεσσαλονίκης» στο Γιώργος Αντωνίου, Στρατός Δορδανάς, Νίκος Ζάικος, Νίκος Μαραντζίδης (επιμ.), *Το Ολοκαύτωμα στα Βαλκάνια*, Θεσσαλονίκη, εκδ. Επίκεντρο, 2011, σ. 517-536· του ίδιου, «Δημόσια Γλυπτική και Μνήμη. Η περίπτωση των μνημείων για τον Κυριάκο Μάτση, το Ολοκαύτωμα και το Εβραϊκό Νεκροταφείο στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης», στο Αρετή Αδαμοπούλου, Λία Γυιόκα, Κωνσταντίνος Ι. Στεφανής (επιμ.), *Ιστορία της Τέχνης, Ζητήματα Ιστορίας, Μεθοδολογίας, Ιστοριογραφίας, Ε' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης*, Αθήνα, εκδ. Gutenberg, 2019, σ. 403-420.

² Παναγιώτης Μπίκας, *Δημόσια Γλυπτική...*

τόπο, πολλές φορές πηγαίνει στο άλλο άκρο. Η αφήγηση αυτή, προτάσσοντας τη βιογραφία του γλυπτού, αδιαφορεί πλήρως για την όποια μορφολογική ανάλυση του αντικειμένου που εξετάζει. Αυτό βέβαια οφείλεται και στο ότι αρκετοί σύγχρονοι μελετητές της μνημειακής γλυπτικής δεν προέρχονται από την επιστήμη της ιστορίας της τέχνης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο James E. Young, ο οποίος θα γράψει ένα από τα σημαντικότερα βιβλία για τα μνημεία του Ολοκαυτώματος, ενώ το επιστημονικό του αντικείμενο είναι οι Αγγλικές και Ιουδαϊκές Σπουδές³.

Σε μια από τις πιο γνωστές του αποστροφές στο άρθρο του για τους τόπους μνήμης ο Pierre Nora ισχυριζόταν ότι: «Μιλούμε τόσο πολύ περί μνήμης επειδή δεν υπάρχει πλέον. Σε μια παραδοσιακή κοινωνία τη μνήμη θα τη νιώθαμε παντού, σήμερα πρέπει να δημιουργούμε τόπους της μνήμης⁴». Οι τόποι αυτοί της μνήμης είναι κυρίως, και όχι μόνο, τα μνημεία και τα μουσεία. Τα μνημεία χρησιμοποιούνται από τις κοινωνίες ως εξωτερικοί μηχανισμοί μνήμης, μια διαβεβαίωση ότι παρά τις όποιες αλλαγές, θα στέκουν εκεί φρουροί της. Όπως αναφέρει ο Andreas Huyssen, το μνημείο ήρθε για να εγγυηθεί την καταγωγή και τη σταθερότητα, όπως επίσης και το βάθος του χρόνου και του χώρου, σε έναν γρήγορα μεταβαλλόμενο κόσμο που βιώνεται ως μεταβατικός, χωρίς ρίζες και μη σταθερός⁵. Η σταθερότητα των μνημείων σε αντίθεση λοιπόν με τον μοντέρνο κόσμο, τα μετατρέπει συχνά σε ζωντανά απολιθώματα μιας άλλης εποχής και δυσκολεύει τη σύνδεση τους με τους κατοίκους των περιοχών στα οποία αυτά βρίσκονται, ιδιαίτερα αν δεν υπάρχει μια πολιτική, εθνική, θρησκευτική ή πολιτισμική ομάδα χρηστών που να θεωρεί ότι την αφορά. Η παρουσία μιας ομάδας ενδιαφέροντος είναι πολύ σημαντική για τη βιογραφία ενός γλυπτού, αφού σύμφωνα με τον James E Young «τα μνημεία από μόνα τους παραμένουν αδρανή και χωρίς μνήμη, εξαρτώμενα από τους επισκέπτες για την όποια μνήμη παράγουν⁶».

Τα δημόσια γλυπτά παραγγελίες είτε συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων, είτε τοπικών αρχών, είτε κρατικών δομών, χρησιμεύουν για την εγγραφή στον δημόσιο χώρο του κυρίαρχου αφηγήματος. Αποτελούν μέρος μιας αφήγησης που αποτελείται και από άλλα στοιχεία, τελετές, συγκεκριμένες αναμνηστικές ημερομηνίες κ.λπ., που δημιουργούν μια συγκεκριμένη υφή και ένα μνημονικό τοπίο. Χρησιμοποιώ τον όρο υφή, texture, καθώς τον όρο αυτό χρησιμοποιούν τόσο ο Henri Lefebvre, στο μέρος που αφορά το μνημείο και το μνημειακό στο εμβληματικό για τη μελέτη του δημόσιου χώρου βιβλίου του *The production of Space*⁷, όσο και ο James Young, στο βιβλίο του *The Texture of*

³ James E. Young, *The Texture of Memory, Holocaust Memorials and Meaning*, Νιού Χέιβεν και Λονδίνο, Yale University Press, 1993.

⁴ Pierre Nora, “Between Memory and History: Le Lieux de Mémoire”, *Representations*, Special Issue: Memory and Counter Memory, 26 (Ανοιξη 1989), σ. 7-24 (το παράθεμα στη σ. 18).

⁵ Andreas Huyssen, “Monumental Seduction, *New German Critique*, 69 (Φθινόπωρο 1996), σ. 181-200 (το παράθεμα στη σ. 192).

⁶ James E. Young, *The Texture...*, σ. XIII.

⁷ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, μτφρ. Donald Nicolson Smith, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell 1991.

*Memory*⁸. Και οι δύο θεωρούν ότι όποιος μελετά τη μνήμη σε σχέση με τα μνημεία, θα πρέπει να ανοίξει αρκετά το εύρος της μελέτης του. Ο Henri Lefebvre υποστηρίζει ότι: «Αυτό για το οποίο μιλάμε δεν είναι κείμενα (texts) αλλά υφή (texture). Ξέρουμε ήδη ότι μία υφή φτιάχνεται από ένα ιδιαίτερα μεγάλο χώρο που έχει καλυφτεί από δίκτυα ή ιστούς: τα μνημεία συνιστούν τα σκληρά σημεία, δίκτυα ή στηρίγματα αυτών των ιστών⁹».



Εικ. 1 Απόστολος Φανακίδης, *Μνημείο Πεσόντων 13ης Αυγούστου 1983*, μπρούτζος και μάρμαρο, Καλαμαριά (φωτ. Οδυσσέας Μπίκας).

Ένας τέτοιος ιστός από γεγονότα και μνημεία υφαίνεται γύρω από τον τρόπο με τον οποίο η Θεσσαλονίκη, προσλαμβάνει την πυκνή δεκαετία του '40. Και φυσικά η Θεσσαλονίκη δεν μπορεί να είναι το υποκείμενο αυτής της πρόσληψης. Κυρίαρχο ρόλο παίζει η πολιτική ταυτότητα των δημοτικών αρχόντων, που κυρίως αποτελούν τους παραγγελιοδότες των έργων, αλλά και το ευρύτερο πολιτικό κλίμα που κυριαρχεί στην πόλη και στη χώρα.

Στη μελέτη περιλαμβάνω γλυπτά που προέρχονται από όλο το πολεοδομικό συγκρότημα της Θεσσαλονίκης. Όπως θα δούμε χρονολογικά ως προς την τοποθέτηση μνημείων για την Εθνική Αντίσταση προηγούνται οι δήμοι στα ανατολικά και δυτικά της πόλης. Θα μιλήσω κυρίως για τα γλυπτά που αφορούν την Εθνική Αντίσταση και τις σφαγές των Γερμανών, καθώς είναι αδύνατο να περιλάβω όλα τα γλυπτά της πόλης που θα μπορούσαν να συνδεθούν με τη δεκαετία του 1940 σε μια σύντομη μελέτη. Η Θεσσαλονίκη απλώνεται ουσιαστικά σε οριζόντια διάταξη γύρω από τον κόλπο του Θερμαϊκού. Οι κάτοικοι των διαφορετικών συνοικιών της, όπως και σε όλες τις μεγαλουπόλεις του κόσμου, διακρίνονται από διαφορετικά ταξικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Ανατολικά είναι η Καλαμαριά με έντονο το προσφυγικό και ποντιακό στοιχείο, δήμος που μεταδικτατορικά κυριαρχούσε η **αριστερά** και το ΠΑΣΟΚ. Δυτικά είναι μια άλλη ολόκληρη πόλη που συντίθεται από διαφορετικούς δήμους. Με σαφέστερα ταξικά χαρακτηριστικά, στα δυτικά θα τοποθετηθούν οι βαριές βιομηχανίες και εκεί θα βρουν στέγη τα φτωχότερα στρώματα της πόλης. Και σε αυτές τις περιοχές το ποντιακό στοιχείο είναι ιδιαίτερο έντονο. Εκεί θα εγκατασταθούν en block οι παλιννοστούντες Πόντιοι που ήρθαν από τη Ρωσία στην Ελλάδα μετά το 1989. Στην εργασία

⁸ James Young, *The Texture...*

⁹ Henri Lefebvre, *The Production...*, σ. 222.

δεν περιλαμβάνω μνημεία που στήθηκαν σε όμορους δήμους της πόλης, όπως είναι ο Χορτιάτης, όπου στις 2 Σεπτεμβρίου 1944 ταγματασφαλίτες και Γερμανοί σκότωσαν 149 ανθρώπους, ή το Φίλυρο.

Δεν θα ήθελα να επεκταθώ στον τρόπο μνημόνευσης των βασικών γεγονότων της δεκαετίας του '40, Κατοχή, Αντίσταση, Εμφύλιος από το 1950 και μετά. Η βιβλιογραφία πλέον, ευτυχώς, είναι πολύ πλούσια. Ακολουθώντας ένα γενικό σχεδιάγραμμα, αυτό που προτάχθηκε μετά τη λήξη του Εμφυλίου ήταν η Αντίσταση στον Γερμανό κατακτητή, που ονομάστηκε Εθνική σε μια προσπάθεια να πέσει στη λήθη το κατεξοχήν τραυματικό γεγονός της δεκαετίας, ο Εμφύλιος Πόλεμος. Η ιστορία αυτή φυσικά ήταν η ιστορία των νικητών, με την ιστορία των ηττημένων να χρειάζεται ένα άλλο τραυματικό γεγονός, τη Χούντα, για να έρθει στην επιφάνεια και στη δημόσια ιστορία. Θεωρώ ότι ο Πολυμέρης Βόγλης θέτει με το καλύτερο τρόπο το ζήτημα, όταν υποστηρίζει ότι:

Μετά την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία και τη νομοθετική αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης το 1982 εγκαινιάζεται μια περίοδος κατά την οποία κυριάρχησε στην επίσημη ιστορική μνήμη η Εθνική Αντίσταση. Η Αντίσταση μετατράπηκε σε σύμβολο της «εθνικής ενότητας», τα διακριτά πολιτικά χαρακτηριστικά της υποβαθμίστηκαν, προκειμένου να αναδειχθεί ο πατριωτικός αγώνας για την εθνική απελευθέρωση και παράλληλα αποσιωπήθηκαν οι πιο προβληματικές πλευρές της Κατοχής αλλά και ο ίδιος ο Εμφύλιος Πόλεμος του 1946-1949. Σε αυτήν την εθνικολαϊκιστική αφήγηση της Εθνικής Αντίστασης κεντρική θέση κατείχε το ΕΑΜ-ΕΛΑΣ, επειδή ήταν η μαζικότερη αντιστασιακή οργάνωση που μέχρι τότε δεν είχε αναγνωρισθεί επίσημα και ταυτόχρονα εντασσόταν σε μια πολιτική προσεταιρισμού των ψηφοφόρων της Αριστεράς από το ΠΑΣΟΚ¹⁰.

Στις 30 Οκτωβρίου 1944 τμήματα της Ομάδας Μεραρχιών Μακεδονίας του ΕΛΑΣ, μετά από εντολή του Μάρκου Βαφειάδη και παρά τις αντίθετες εντολές του διοικητή του ΕΛΑΣ Στέφανου Σαράφη, προωθήθηκαν και απελευθέρωσαν τη Θεσσαλονίκη, αγνοώντας τη συμφωνία της Καζέρτας που προέβλεπε την παράδοση της πόλης από τους Γερμανούς στους Άγγλους. Το ΕΑΜ διόρισε ως προσωρινούς δημάρχους της πόλης τους αντιστασιακούς Δημήτριο Καββάδα, καθηγητή του ΑΠΘ και πρύτανη του Ιδρύματος το 1941-1942 και τον Λεωνίδα Καραμαούνα¹¹.

¹⁰ Πολυμέρης Βόγλης, «Διαμάχες για το παρελθόν; Η δεκαετία του 1940 ανάμεσα στη δημόσια ιστορία και την ιστοριογραφία», στο Κατερίνα Γαρδίκια, Άννα Μαρία Δρουμπούκη, Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Κώστας Ράπτης (επιμ.), *Η Μακρά Σκιά της Δεκαετίας του '40. Πόλεμος – Κατοχή – Αντίσταση – Εμφύλιος. Τόμος Αφιερωμένος στον Χάγκεν Φλάϊσερ*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2015, σ. 351-368 (το παράθεμα στις σ. 354-355).

¹¹ Αριστομένης Συγγελάκης, «Η λύτρωση της Ανυπότακτης Θεσσαλονίκης από τον ΕΛΑΣ, 30 Οκτωβρίου 2020», στο <https://tvxs.gr/news/san-simera/i-lytrosi-tis-anypotaktis-thessalonikis-apo-ton-elas> (πρόσβαση 29/10/2021). Μιχάλης Τρεμόπουλος, «30 Οκτωβρίου 1944: Η απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης», https://www.athensvoice.gr/culture/book/329089_30-oktovrioy-1944-i-apeleytherosi-tis-thessalonikis. Γιάννης Γκλαρνέτατζης, «Η παραμελημένη απελευθέρωση (1944)», <https://alterthess.gr/i-paramelimeni-apeleytherosi-1944-toy-gianni-gklarnetatz/> (πρόσβαση 16/11/2021).



Δύο μέρες μετά την απελευθέρωση και σε ένα γιορτινό κλίμα τοποθετήθηκε μπροστά από την εκκλησία της Αγίας Σοφίας, στην ομώνυμη πλατεία, ένα γλυπτό που τιμούσε την απελευθέρωση, φτιαγμένο από το ΕΑΜ. Την επαναφορά αυτού του γλυπτού στη δημόσια μνήμη την οφείλουμε στον αείμνηστο Μάνο Μαλαμίδη, ακούραστο μελετητή της ιστορίας της πόλης. Το μνημείο αυτό επέζησε για όσο καιρό διαχειριζόταν την πόλη το ΕΑΜ και κάπκε μετά τη συμφωνία της Βάρκιζας. Όπως υποστηρίζει ο Μαλαμίδης, και όπως φαίνεται από τις μοναδικές φωτογραφίες του μνημείου που σώζονται δημοσιευμένες στον τύπο της εποχής, ήταν φτιαγμένο από ξύλο και στούκο και είχε το σχήμα οβελίσκου. «Στη δυτική πλευρά του μνημείου» αναφέρει ο Μαλαμίδης «απεικονιζόταν η Ελευθερία με ξίφος, η οποία περνούσε από ιερά κόκκαλα Ελλήνων και στεκόταν μπροστά σε ένα πλήθος αγωνιστών. Με ελαφρά γυρισμένο το σώμα της καλούσε όσους ήταν πίσω της να προχωρήσουν. Στα πλαϊνά του ηρώου υπήρχαν αναφορές στα χωριά που καταστράφηκαν από τους Γερμανούς¹²». Στην κορυφή υπήρχε ένα κράνος γυρισμένο ανάποδα. Ο γλύπτης είναι άγνωστος. Η όλη σύνθεση παραπέμπει σε γνωστές απεικονίσεις της Ελευθερίας στη δυτική τέχνη, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την *Ελευθερία που Οδηγεί τον Λαό* του Delacroix, ενώ και το γυρισμένο κράνος είναι ένα μοτίβο γνωστό από μνημεία και ηρώα ήδη του πρώτου παγκοσμίου πολέμου.

Οι φοιτητές και οι καθηγητές του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, παίζανε σημαντικό ρόλο στην αντίσταση ενάντια στον Γερμανό κατακτητή, γεγονός που πληρώσανε με φυλακίσεις, βασανιστήρια και εκτελέσεις. Το 1951 το Πανεπιστήμιο, με πρύτανη τον Νικόλαο Εμπειρίκο, για να τιμήσει τους πεσόντες φοιτητές, και μετά από πρόταση του καθηγητή Ιωάννη Θ. Κακριδή τοποθέτησε μια λευκή μαρμάρινη στήλη στον προαύλιο



Εικ. 2 Ευθύμης Καλεβράς, *Μνημείο Πεσόντων Αγωνιστών Εθνικής Αντίστασης*, 1983, μπρούτζος, Σταυρούπολη (φωτ. Οδυσσέας Μπίκας).

¹² Ανώνυμος, «Θεσσαλονίκη, Η γιορτή της Απελευθέρωσης μέσα από σπάνιες φωτογραφίες», <https://www.karfitsa.gr/koinonia/%CE%B8%CE%B5%CF%83%CF%83%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CE%BD%CE%AF%CE%BA%CE%B7-%CE%B7-%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CF%81%CF%84%CE%AE%CF%84%CE%B7%CF%82%CE%B1%CF%80%CE%B5%CE%BB%CE%B5%CF%85%CE%B8%CE%AD%CF%81%CF%89%CF%83/> (πρόσβαση 29/10/2021). Το γλυπτό δημοσιεύει και ο Κώστας Τομανάς, *Χρονικό της Θεσσαλονίκης, 1921-1944*, Θεσσαλονίκη, Νησίδες, 1996, σ. 256.



Εικ. 3 Ευάγγελος Μουστάκας, *Μνημείο Εθνικής Αντίστασης*, 1989, μπρούτζος, Νέα Παραλία (φωτ. Οδυσσεάς Μπίκας).

την αντίσταση απέναντι στους Πέρσες. Τα αποκαλυπτήρια του μνημείου έγιναν στις 14 Μαΐου 1951. Κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για έργο του Κοσμά Ξενάκη, μέλος και ο ίδιος της ΕΠΟΝ¹⁴.

Όπως έχει δείξει ο Αλέξανδρος Τενεκετζής, με τις δημοτικές εκλογές του 1982, όταν με το ΠΑΣΟΚ στην εξουσία σε αρκετούς δήμους κυριάρχησαν δήμαρχοι που προέρχονταν από το ΠΑΣΟΚ ή από την Αριστερά, άρχισαν και οι πρώτες παραγγελίες μνημείων για την Εθνική Αντίσταση¹⁵. Ωστόσο και πάλι η ημερομηνία κλειδί της 30ής Οκτωβρίου, παίζει συμβολικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο οι θεσμοί της πόλης διαχειρίζονται την ιστορία της. Το 1980 με εισήγηση του Κωστή Μοσκόφ ο τότε Δήμαρχος Θεσσαλονίκης Μιχάλης Παπαδόπουλος δέχτηκε να τιμηθεί για πρώτη φορά η 30ή Οκτώβρη ως μέρα απελευθέρωσης της Θεσσαλονίκης, κάτι που θα συνεχίσουν τόσο ο Θανάσης Γιαννούσης, ο

χώρο της σημερινής Παλαιάς Φιλοσοφικής¹³. Στην εμπρόσθια όψη υπάρχει το επίγραμμα «ΑΚΜΗΣ ΕΣΤΗΚΥΙΑΝ ΕΠΙ ΞΥΡΟΥ ΕΛΛΑΔΑ ΠΑΣΑΝ ΤΑΙΣ ΑΥΤΩΝ ΨΥΧΑΙΣ ΚΕΙΜΕΘΑ ΡΥΣΑΜΕΝΟΙ». Και στο κάτω μέρος «ΕΙΣ ΜΝΗΜΙΝ ΤΩΝ ΠΕΣΟΝΤΩΝ ΦΟΙΤΗΤΩΝ». Το επίγραμμα προέρχεται από τον Σιμωνίδη, ποιητή επιγραμμάτων του 6ου και 5ου αιώνα π.Χ., και σύμφωνα με τον Πλούταρχο είχε χαραχθεί σε κενοτάφιο που είχε ανεγερθεί για τους Κορίνθιους που σκοτώθηκαν στη ναυμαχία της Σαλαμίνας. Είναι αρκετά ασφαλές να υποθέσουμε ότι ο αρχαιοελληνιστής Κακριδής είναι αυτός που επέλεξε το επίγραμμα, που συνδέει την αντίσταση στους Γερμανούς με

¹³ Απόστολος Παπαγιαννόπουλος, «Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Οι άνθρωποί του και η πόλη», <https://efkozani.gr/%CE%B1%CF%81%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CE%BF%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%B5%CF%80%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BC%CE%B9%CE%BF%CE%B8%CE%B5%CF%83%CF%83%CE%B1%CE%BB%CE%BF%CE%BD%CE%B9/> (πρόσβαση 29/10/2021).

¹⁴ Ευχαριστώ τον Σπύρο Μοσχόνα για τη βοήθεια του αναφορικά με την πατρότητα της στήλης.

¹⁵ Αλέξανδρος Τενεκετζής, «Η δημόσια αναπαράσταση μιας δύσκολης μνήμης: Ο εμφύλιος και η αντίσταση στη δημόσια γλυπτική τις δεκαετίες '80 και '90», στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Ιστορία και Θεωρία της Τέχνης, Τιμητικός τόμος για τη Νίκη Λοιζίδη*, Αθήνα, Futura, 2019, σ. 67-82 (το παράθεμα στη σ. 74). Για μια προγενέστερη χρονικά περίοδο βλ. και Αλέξανδρος Τενεκετζής, «Μονοπάτια της μνήμης στη μετεμφυλιακή Ελλάδα: η απεικόνιση της μνήμης του πολέμου του '40 στη δημόσια μνημειακή τέχνη μέχρι το '74», *Νέα Εστία*, τμ. 169, τχ. 1845 (Ιούνιος 2011), σ. 1222-1240.



οποίος ορίζεται Δήμαρχος το 1982, μέλος του ΚΚΕ και στέλεχος του ΕΑΜ Θεσσαλονίκης, όσο και ο Θεοχάρης Μαναβής, που θα εκλεγεί το 1983¹⁶. Οι τιμητικές εκδηλώσεις καταργήθηκαν το 1987, με τη νίκη του Σωτήρη Κούβελα, εκλεκτού της ΝΔ.

Για να βρούμε, ωστόσο, τα πρώτα μνημεία για την Κατοχή και τις βαρβαρότητες των Γερμανών θα πρέπει να στραφούμε στους δήμους που βρίσκονται ανατολικά και δυτικά από τη Θεσσαλονίκη. Στην Καλαμαριά, τοποθετήθηκαν τα πρώτα μνημεία για τις σφαγές των Γερμανών. Τα γλυπτά τοποθετήθηκαν επί δημαρχίας Μενέλαου Αλεξιάδη, ιστορικό στέλεχος της Αριστεράς, εξόριστος στη Μακρόνησο, και δημάρχου από το 1975 μέχρι το 1982 και Θρασύβουλου Λαζαρίδη, εκλεγμένος το 1983, στηριζόμενος από το ΠΑΣΟΚ.

Το πρώτο στο πολεοδομικό συγκρότημα της Θεσσαλονίκης *Μνημείο Πεσόντων Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου*, έργο του γλύπτη Κυριάκου Καμπαδάκη, τοποθετήθηκε στην πλατεία Σκρα της Καλαμαριάς για να τιμήσει, όπως γράφει και η επιγραφή, τους Καλαμαριώτες που έδωσαν τη ζωή τους στον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και αποκαλύφθηκε στις 28 Οκτωβρίου 1981. Στο βάθρο είναι γραμμένα και τα ονόματα των θυμάτων. Παριστάνεται μια ανθρώπινη μορφή, την ώρα που κραυγάζει, με τα γόνατα σε έντονη κάμψη.

Στις 13 Αυγούστου 1943, μετά από μπλόκο που στήθηκε από Γερμανούς και Ταγματασφαλίτες, εκτελέστηκαν 11 Καλαμαριώτες, αντίποινα για την εκτέλεση του ταγματασφαλίτη Ιωάννη Βελισσαρίδη από την ΟΠΛΑ. Το 1983 στο Πάρκο Κερασούντος/Πλατεία 13ης Αυγούστου τοποθετήθηκε το *Μνημείο Πεσόντων 13ης Αυγούστου*, έργο του Απόστολου Φανακίδη, παιδί εκτοπισμένων του Εμφυλίου. Ο Φανακίδης, θα κάνει και το *Μνημείο στο Σκοπευτήριο της Καισαριανής* το 2005. Στο γλυπτό της Καλαμαριάς, μια μορφή που ουσιαστικά είναι σκαμμένη μέσα στο μεταλλικό έλασμα, παραπέμπει προφανώς στην *Γκερνίκα* του Πικάσο. Ο γλύπτης ακολουθώντας μια εξηρησιονιστική φρασεολογία αποδίδει την εικόνα ενός θύματος. Στο πλάι της τσιμεντένιας κατασκευής πάνω στην οποία είναι το έλασμα, αναγράφονται περισσότεροι νεκροί από αυτούς του μπλόκου, καθώς προστέθηκαν και όσοι σκοτώθηκαν σε διαφορετικά σημεία. Εκεί τιμώνται κάθε 16 Αυγούστου τα θύματα των Γερμανών (**εικ. 1**).

Στη δυτική πλευρά της πόλης στον Δήμο Σταυρούπολης, μια περιοχή με έντονο το εργατικό στοιχείο, επί δημαρχίας Χρήστου Τσακίρη, μέλους του ΚΚΕ, στήθηκε το 1983 το *Μνημείο Πεσόντων Αγωνιστών Εθνικής Αντίστασης*, έργο του Ευθύμη Καλεβρά. Ο Καλεβράς, με ποντιακή καταγωγή, θα πάρει αρκετές παραγγελίες για δημόσια γλυπτά στη Θεσσαλονίκη και ευρύτερα στη Μακεδονία, πολλές από αυτές αφορούν μνημεία για τον ποντιακό ελληνισμό, και προτομές. Το μνημείο φέρει χαραγμένη την υπογραφή του καλλιτέχνη. Αριστερά εικονίζεται ένας φοιτητής, αναγνωρίσιμος από το βιβλίο –σύμβολο των αγωνιστών φοιτητών του ΑΠΘ–, και στη συνέχεια ένας αντάρτης, αναγνωρίσιμος από τις σφαίρες με τις οποίες είναι ζωσμένος. Ο αντάρτης κρατά μια γυναίκα, η οποία στο υψωμένο της χέρι βαστά το περιστέρι της ειρήνης. Τη σύνθεση κλείνει ένας αγρότης που κρατά τα στάχια

¹⁶ Μιχάλης Τρεμόπουλος, 30 Οκτωβρίου...

και ένα μικρό δρεπάνι. Την παράσταση πλαισιώνουν διαγώνια μοτίβα. Η όλη σύνθεση είναι από μπρούντζο. Η παράσταση ακολουθεί τη λογική των συμβολικών μορφών, που υψώνουν τη γροθιά τους στον ουρανό, οι δύο μορφές το αριστερό και οι άλλες δύο το δεξί έτσι ώστε με άξονα τα δύο χέρια που πιάνουν το ένα το άλλο κεντρικά να υπάρχει μια αρμονία. Το γλυπτό επιβάλλεται με το μεγάλο μέγεθος στον γύρω χώρο, τοποθετημένο ακριβώς δίπλα από το Δημαρχείο Σταυρούπολης (**εικ. 2**).

Είναι προφανές, όπως έχει δείξει και ο Αλέξανδρος Τενεκετζής, ότι ενώ μιλάμε για έναν κομμουνιστή δήμαρχο το 1983, η χρονική οριοθέτηση βγάζει εκτός μνημόνευσης το μεγάλο τραύμα, τον Εμφύλιο¹⁷. Όπως και άλλα μνημεία της εποχής, είναι ουδέτερο, όπως αναφέρει ο Τενεκετζής, και ο καθένας μπορεί να τιμήσει τους νεκρούς του. Τονίζεται ιδιαίτερα το ιδεολόγημα της πάνδημης αντίστασης στον κατακτητή, νεολαία, αντάρτες και αγρότες, ενώ η γυναίκα επιβεβαιώνει το βασικό στοιχείο του φύλου της που είναι να φέρνει ζωή και άρα ελπίδα.

Για το πρώτο μνημείο στον κεντρικό δήμο της Θεσσαλονίκης θα πρέπει να περιμένουμε το 1985 όταν με δήμαρχο τον Θεοχάρη Μαναβή, μέλος του ΕΑΜ αλλά και της Δημοκρατικής Άμυνας επί Χούντας, προκηρύχτηκε διαγωνισμός για το *Μνημείο Εθνικής Αντίστασης* στη Θεσσαλονίκη, τον οποίο κέρδισε ο Ευάγγελος Μουστάκας, δημιουργός και του πιο εμβληματικού γλυπτού της πόλης, του έφιππου *Μέγα Αλέξανδρου* στη νέα παραλία της Θεσσαλονίκης¹⁸. Σύμφωνα με επιγραφή που υπάρχει στο γλυπτό ο Μουστάκας το δούλεψε από το 1985 έως το 1987, ενώ στήθηκε τελικά στη νέα παραλία κάτω από το πάρκο Ξαρχάκου το 1989 επί δημαρχίας Σωτήρη Κούβελα.

Το έργο, μπρούτζινο, αποτελείται από τέσσερις μορφές που πατάνε σε ψηλό βάθρο. Στα δεξιά μια γυναικεία μορφή διαχωρίζεται από τις υπόλοιπες έχει ανοιχτά τα χέρια, το σώμα καλυμμένο από μακρύ ένδυμα και κρατά μανδύα που τον φουσκώνει ο αέρας, ένα στοιχείο που εμφανίζεται σε αρκετά έργα του γλύπτη, σαν να θέλει να καλύψει τις μορφές που βρίσκονται στα αριστερά της. Αυτές είναι μια γυναίκα, με καλυμμένα τα μαλλιά που κρατά στην αγκαλιά της ένα μικρό παιδί θέλοντας να το προστατεύσει, ένας αλυσοδεμένος άντρας και στην άκρη ένας άνδρας που έχει εκτελεστεί με απαγχονισμό. Μορφικά είναι εμφανή τα στοιχεία από την αρχαιοελληνική τέχνη, η ακριανή αλληγορική μορφή που παραπέμπει σε ελληνιστικό άγαλμα, η γυναικεία μορφή με το ένδυμα που οι πτυχώσεις θυμίζουν ακμές κίονα, και τη θρησκευτική εικονογραφία. Οι μορφές αποδίδονται με αδρά χαρακτηριστικά, είναι σύμβολα και όχι πορτρέτα. Σε αντίθεση με το προηγούμενο άγαλμα της Σταυρούπολης, εδώ δεν έχουμε μια παράσταση του αγώνα, δηλαδή του ήρωα, αλλά του θύματος. Το έμφυλο στοιχείο είναι και πάλι έντονο με τη γυναίκα να παρουσιάζεται είτε ως αλληγορική μορφή, είτε ως μάνα (**εικ. 3**).

¹⁷ Αλέξανδρος Τενεκετζής, *Η δημόσια αναπαράσταση...*

¹⁸ Στο βιογραφικό που έχει αναρτήσει στο διαδίκτυο, ο γλύπτης αναφέρει ότι κέρδισε τον διαγωνισμό το 1986. <https://www.vagelismoustakas.com/el/%CE%92%CE%B9%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1?page=11> (πρόσβαση 16/11/2021).



Εικ. 4 Γιώργος Τσάρας, *Μνημείο Εθνικής Αντίστασης*, 1991, μπρούτζος, Αμπελόκηποι Θεσσαλονίκης (φωτ. Οδυσσέας Μπίκας).

Στη δεκαετία του 1990 στήθηκαν μια σειρά από μνημεία στις δυτικές συνοικίες της Θεσσαλονίκης που τιμούν τοπικούς αγωνιστές της Εθνικής Αντίστασης και γεγονότα. Το 1991, σύμφωνα με το βιογραφικό του γλύπτη Γιώργου Τσάρα, τοποθετήθηκε στον Δήμο Αμπελόκηπων το *Μνημείο Εθνικής Αντίστασης*¹⁹. Στους Αμπελόκηπους δρούσε η οργάνωση Ελευθερία, που έβγαζε την ομώνυμη εφημερίδα, η οποία εντάχθηκε στο ΕΑΜ²⁰. Το γλυπτό διαφέρει σε σχέση με τα υπόλοιπα γλυπτά που αναφέραμε, καθώς ο καλλιτέχνης κρατά μεν κάποια αναγνωρίσιμα μοτίβα, ωστόσο η γυναίκα και ο άνδρας αντάρτης με υψωμένες τις γροθιές κρατούν ένα στοιχείο που ανεμίζει, δημιουργώντας ουσιαστικά δύο γλυπτά σε μια σύνθεση, αρνούμενος την παραδοσιακή σχέση βάθρου-γλυπτού. Στην πρώτη σύνθεση αναγνωρίζουμε μια μορφή με εξαρθρωμένα μέλη, κρεμασμένη από τα πόδια και ένα άλλο δυσανάγνωστο μοτίβο. Οι μορφές περικλείονται από δύο κάθετα στοιχεία που σχηματίζουν έναν φανταστικό χώρο δράσης. Η άλλη σύνθεση, είναι πιο εύκολα ερμηνεύ-

¹⁹ Σύμφωνα με το βιογραφικό του καλλιτέχνη στη ΜΟΔΙΠ <https://qa.auth.gr/el/cv/tsaras> (πρόσβαση 19/11/2021).

²⁰ Σπύρος Κουζινόπουλος, *Ελευθερία, όργανο της επιτροπής Μακεδονίας του ΕΑΜ: η άγνωστη ιστορία της πρώτης παράνομης οργάνωσης και εφημερίδας της εποχής*, Θεσσαλονίκη, 1985.



Εικ. 5 "Άγνωστος γλύπτης, *Μνημείο Εθνικής Αντίστασης*, 1997, μπρούτζος, Δήμος Συκεών (φωτ. Οδυσσέας Μπίκας).

σιμη. Σχεδόν πάνω στο χώμα, απεικονίζεται μια γυναίκα και ένας αντάρτης. Ο Τσάρας συνδυάζει έτσι το θύμα και τον ήρωα, σε μια ανθρωποκεντρική σύνθεση με έντονα εξηρησιονιστικά στοιχεία. Η σύνθεση αυτή του Τσάρα θυμίζει το αντίστοιχο έργο του γλύπτη στον Φαρδύκαμπο, έργο του 1985²¹ (**εικ. 4α, 4β**).

Το 1997, επί Δημαρχίας Σίμου Δανιηλίδη, με πρωτοβουλία του παραρτήματος ΠΕΑΕ Δήμου Συκεών φιλοτεχνήθηκε το *Μνημείο Εθνικής Αντίστασης* του Δήμου Συκεών, άγνωστου γλύπτη. Η παράσταση που κοσμεί το μνημείο παρουσιάζει μια μάνα να κρατά το νεκρό παιδί της, παραπέμποντας προφανώς στη γνωστή φωτογραφία από τα γεγονότα του Μάη του 1936 στην Θεσσαλονίκη. Στο κάτω μέρος υπάρχει απόσπασμα από τον *Επιτάφιο* του Ρίτσου. Στο μνημείο αυτό τιμάται κάθε 30ή Οκτωβρίου η απελευθέρωση της πόλης της Θεσσαλονίκης από το ΕΑΜ. Είναι η μοναδική περίπτωση που δήμος της πόλης επιλέγει αυτήν την ημερομηνία, αδιάλειπτα από το 1995. Στο μνημείο αυτό η παράσταση είναι ένα σύμβολο που παραπέμπει ουσιαστικά στον θάνατο και στο πένθος, τιμώνται ωστόσο και άλλα γεγονότα, όπως η Ημέρα Μνήμης για τη Γενοκτονία των Ποντίων στις 22 Μαΐου. Είναι προφανές ότι ο ορίζοντας νοημάτων του συγκεκριμένου γλυπτού ξεφεύγει από τα όρια της

Εθνικής Αντίστασης και αυτό μεταμορφώνεται σε σημείο μνημόνευσης τραυματικών γεγονότων (**εικ. 5**).

Γεγονότα της τοπικής ιστορίας τιμούν το μνημείο της Ξηροκρήνης, που τιμά την εκτέλεση κατοίκων της περιοχής Καϊστρίου από τους Γερμανούς, και το *Μνημείο των 14* της Ευκαρπίας. Το 1999, με πρωτανεία Μιχάλη Παπαδόπουλου, πάλι στον χώρο του ΑΠΘ, στήθηκε ένα νέο *Μνημείο Αντιστασιακών Φοιτητών*, έργο του Κώστα Δομπούλα, δημιουργό και άλλων γλυπτών στην πόλη. Πιθανόν λόγω της θέσης του, μπροστά από τη Νομική Σχολή, ο Δομπούλας χρησιμοποίησε μια κονστρουκτιβιστική γλώσσα, αφήνοντας πίσω τις ηρωικές συμβολικές μορφές άλλων γλυπτών του. Τέσσερα γεωμετρικά στοιχεία ξεπροβάλλουν

²¹ <http://www.siatistanews.gr/siatista/SIATISTA-e-apotyposi/Apotyposi/Dromoi-text/133-Fardykampou.html> (πρόσβαση 10/11/2021).



Εικ. 6 Κώστας Δορπούλας, *Μνημείο Αντιστασιακών Φοιτητών*, 1999, μπρούτζος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (φωτ. Οδυσσέας Μπίκας).

από τη γη, ενώ στις γύρω μαρμάρινες πλάκες αναγράφονται τα ονόματα των φοιτητών που εκτελέστηκαν από τους Γερμανούς (**εικ. 6**). Είναι ενδιαφέρον να συγκρίνουμε το συγκεκριμένο γλυπτό με τη *Γυναίκα της Πίνδου*, έργο του Δορπούλα τοποθετημένο το 1990 στο κέντρο της πόλης, παραγγελία της Ηπειρωτικής Εστίας. Η διαφορά στις μορφολογικές επιλογές του ίδιου γλύπτη δεν θα μπορούσε να είναι πιο έντονη. Από τη μια στο Πανεπιστήμιο ένα μνημείο αφαιρετικό, με το νόημα καλά κρυμμένο. Από την άλλη στη *Γυναίκα* ένα μνημείο που χρησιμοποιεί τη συμβολική γλώσσα, με τη γυναίκα ντυμένη με χοντρά ρούχα να κουβαλά βαρύ οπλισμό, με το νόημα ολοφάνερο. Και για να αυξηθεί ακόμη περισσότερο η ένταση του νοήματος, στην μπροστινή πλευρά της στήλης είναι τοποθετημένοι οι στίχοι από το γνωστό πατριωτικό τραγούδι *Γυναίκες Ηπειρώτισσες* του Πυθαγόρα (**εικ. 7**).

Όπως αναφέραμε και στην αρχή, θα πρέπει να δει κανείς τα μνημεία ως τα σκληρά σημεία ενός ιστού που υφαίνεται γύρω τους. Στον 21ο αιώνα η συζήτηση για τη δεκαετία του '40 αναζωπυρώθηκε τόσο στο πεδίο της ιστορικής επιστήμης, όσο, και κυρίως, στο επίπεδο της δημόσιας ιστορίας. Μετά από την εξέγερση του 2008 και τη νέα πολιτική κατάσταση που επέφεραν οι μνημονιακές πολιτικές, το εμφυλιοπολεμικό λεξιλόγιο θα επανέρθει στην επικαιρότητα. Στη Θεσσαλονίκη η νέα δημαρχία του Γιάννη Μπουτάρη επιχείρησε, για πρώτη φορά, να αναμετρηθεί με θέματα ταμπού της πόλης, όπως είναι το Ολοκαύτωμα των Εβραίων. Όμως η πόλη έχει πολλούς σκελετούς κρυμμένους. Τον Απρίλιο του 2014 η παράταξη του ΣΥΡΙΖΑ στην Θεσσαλονίκη, Άλλη Πόλη, με κύριο εκφραστή τον Τριαντάφυλλο Μηταφίδη, θα ξεκρεμάσει τα φωτογραφικά πορτραίτα των Κωνσταντίνου Μερκούριου, διορισμένο από τον Μεταξά, και Κωνσταντίνου Σερεμέτη, κατοχικό δήμαρχο, που ήταν τοποθετημένα μαζί με τα υπόλοιπα όλων των δημάρχων της πόλης έξω από τη αίθουσα του Δημοτικού Συμβουλίου, θέτοντας το ζήτημα της



Εικ. 7 Κώστας Δομπούλας, *Γυναίκα της Πίνδου*, 1990, μπρούτζος, συμβολή οδών Παύλου Μελά και Μητροπόλεως (πηγή φωτογραφίας: https://odosell.blogspot.com/2012/08/blog-post_3596.html).

ύπαρξης αυτών των πορτρέτων στο Δημοτικό Συμβούλιο²². Αν και η Ισραηλιτική Κοινότητα της Θεσσαλονίκης, με ανακοίνωση της στις 27 Απριλίου 2014, στήριξε την πρωτοβουλία αυτή²³, ο Μπαφίδης κατηγορήθηκε από την παράταξη Μπουτάρη ότι κινήθηκε εξωθεσμικά²⁴. Η απόφαση για τη νομιμότητα της δράσης παραπέμφθηκε σε μεταγενέστερο δημοτικό συμβούλιο μέσα στο 2015, το οποίο βασιζόμενο σε γραφειοκρατικούς λόγους απέρριψε ουσιαστικά την πράξη αυτή ως παράνομη²⁵.

Παράλληλα ο Μπαφίδης ήδη από το 2008 πίεζε τις αρχές της πόλης να ξαναπιάσουν το νήμα από το 1986 και να αρχίσουν να τιμούν την 30ή Οκτωβρίου ως μέρα απελευθέρωσης της πόλης. Το 2016 αυτό έγινε πραγματικότητα όταν και θεσμοθετήθηκε, από την κυβέρνηση αυτήν τη φορά, επίσημα η 30ή Οκτωβρίου ως ημέρα εκδηλώσεων. Παράλληλα ο δρόμος μπροστά από τον Λευκό Πύργο ονομάστηκε Λεωφόρος 30ής Οκτωβρίου, ενώ τοποθετήθηκε και μαρμάρινη αναθηματική στήλη²⁶. Ο Μπουτάρης, στην ανακοίνωσή του για την θεσμοθέτηση της συγκεκριμένης ημερομηνίας δήλωσε ότι: «Επειδή το τέλος της γερμανικής Κατοχής ακολουθήθηκε από τον Εμφύλιο, η συγκεκριμένη επέτειος αποτέλεσε μέρος όσων μας χωρίζουν αντί να είναι από εκείνα

που μας ενώνουν. Όμως η απελευθέρωση της πόλης μας είναι κάτι που μας ενώνει. Και ακριβώς αυτό, η ενότητα, είναι ο βασικός άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφονται οι φετινοί πρώτοι επίσημοι εορτασμοί²⁷». Πάνω στην αναθηματική στήλη υπάρχει η επιγραφή:

²² Ανώνυμος, «Θεσσαλονίκη: Διαφωνία για την αποκαθίλωση “δωσίλογων” δημάρχων», <https://tvxs.gr/news/topika-nea/thessaloniki-apokathilosi-portreton-dosilogon-dimarxon> (πρόσβαση 8/11/2021) και Απόστολος Λυκεσάς, «Ξεκρεμούν τους Διορισμένους», https://www.efsyn.gr/ellada/koinonia/29478_xekremoyn-toys-diorismenouys (πρόσβαση 8/11/2021).

²³ <https://www.jct.gr/view.php?id=571> (πρόσβαση 9/11/2021).

²⁴ <https://www.jct.gr/view.php?id=571> (πρόσβαση 9/11/2021).

²⁵ Ανώνυμος, «Θεσσαλονίκη: Παραμένουν στην θέση τους τα πορτρέτα των δημάρχων», <https://www.aftodioikisi.gr/ota/dimoi/thessaloniki-paramenoun-sti-thesi-tous-ta-portreta-ton-dimarxon/> (πρόσβαση 8/11/2021).

²⁶ Απόστολος Λυκεσάς, «Η Θεσσαλονίκη τιμά ξανά την Ιστορία της», https://www.efsyn.gr/ellada/koinonia/86948_i-thessaloniki-tima-xana-tin-istoria-tis (πρόσβαση 8/11/2021).

«Μνήμη των Μαχητών του ΕΛΑΣ που Απελευθέρωσαν τη Θεσσαλονίκη από τα Ναζιστικά Στρατεύματα Κατοχής στις 30 Οκτωβρίου 1944» (**εικ. 8**).

Όπως βλέπουμε από τα λόγια του Μπουτάρη, σχεδόν ογδόντα χρόνια μετά τα γεγονότα του Εμφυλίου ζητούμενο και πάλι είναι η εθνική ενότητα, αυτά που μας ενώνουν και όχι αυτά που μας χωρίζουν. Όμως και μόνο η εμφάνιση της λέξης ΕΛΑΣ σε μια αναθηματική στήλη, στον χώρο που συνήθως συγκεντρώνονται ακροδεξιές ομάδες, γρήγορα θα κάνει το μνημείο στόχο εθνικιστικών ομάδων που θα το βεβηλώνουν με κάθε ευκαιρία. Μετατρέπεται λοιπόν σε ένα θερμό μνημείο, χρησιμοποιώ την κατηγοριοποίηση των Federico Bellentani και Mario Panico. Στην πολύ ενδιαφέρουσα πρότασή τους για μια σημειωτική προσέγγιση των μνημείων, θεωρούν ως θερμά τα μνημεία που προκαλούν αντιπαραθέσεις και δημιουργούν σε χρήστες τραυματικά συναισθήματα²⁸. Τα συλλαλητήρια για τη συμφωνία των Πρεσπών έδωσαν την ευκαιρία σε ακροδεξιούς να βεβηλώσουν το μνημείο, γράφοντας την λέξη Προδότες σε άλλες περιπτώσεις η ιδεολογική τους ταυτότητα είναι ακόμη πιο εμφανής με κέλτικους σταυρούς και συνθήματα όπως *Commie Jews*. Το μνημείο αυτό μαζί με το *Μνημείο του Ολοκαυτώματος*, που και αυτό γίνεται στόχος ακροδεξιών και της Χρυσής Αυγής, αποτελούν τα δύο αγκάθια στο μνημονικό τοπίο της πόλης.

Όμως η πόλη δεν φαίνεται να ξεμπερδεύει εύκολα με τη διαχείριση της μνήμης της Κατοχής. Στις 26 Μαρτίου 2018 ύστερα από πιέσεις του Μηταφίδη το Δημοτικό Συμβούλιο Θεσσαλονίκης μετά από εισήγηση του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης, το οποίο το Δημοτικό Συμβούλιο χρησιμοποιεί ως γνωμοδοτικό όργανο για τέτοια θέματα, αποφάσισε τη μετονομασία της οδού Αθανασίου Χρυσοχόου, Φρούραρχου Θεσσαλονίκης επί Γερμανικής Κατοχής, σε οδό Αλβέρτου Ναρ. Ο σημερινός δήμαρχος Κωνσταντίνος Ζέρβας στην τότε ψηφοφορία είχε δηλώσει παρών²⁹. Η οικογένεια του Χρυσοχόου προσέβαλε



Εικ. 8 Αναθηματική Στήλη για την Απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης από τον ΕΛΑΣ, 2016, μάρμαρο, Λεωφόρος 30ής Οκτωβρίου (φωτ. Οδυσσέας Μπίκας).

²⁷ Απόστολος Λυκεσάς, «Η Θεσσαλονίκη...».

²⁸ Federico Bellentani και Mario Panico, “The Meaning of Monuments and memorials: toward a semiotic approach”, *Punctum* 2(1), 2016, σ. 28-46.

²⁹ Ανώνυμος, «Μετά από Θυελλώδη συνεδρίαση μετονομάζεται σε Αλμπέρτου Ναρ η οδός Αθανασίου Χρυσοχόου», <https://parallaximag.gr/thessaloniki/meta-apo-thyellodi-synedriasi-metonomazetai-se-almpertou-nar-odos-athanasiou-chrysochoou> (πρόσβαση 9/11/2021). Τάσος Κωστόπουλος, «“Ολίγον” δωσίλογος», https://www.efsyn.gr/themata/fantasma-tis-istorias/143950_oligon-dosilogos (πρόσβαση 9/11/2021). Για την ψήφο του Κωνσταντίνου Ζέρβα, <https://fm100.gr/articles/single/se-almpertoy-nar-metonomazetai-i-odos-stratigoy-athanasioy-hrysochooy-0> (πρόσβαση 9/11/2021).

αυτήν την απόφαση, με την τελική απόφαση του δικαστηρίου ακόμα να εκκρεμεί. Παράλληλα κατάθεσε αγωγή εναντίον των Τριαντάφυλλου Μηταφίδη, Αλέκου Γρίμπα και Σπύρου Σακκέτα, γνωστών αγωνιστών της Αριστεράς και φυλακισθέντων επί δικτατορίας, για προσβολή νεκρού, υποστηρίζοντας ότι ο Χρυσόχοου αθώωθηκε από την κατηγορία του δωσιλογισμού, κάτι που είναι ορθό, άρα η δικαιοσύνη τον έχει κρίνει. Και αυτή η δίκη εκκρεμεί³⁰. Πρόσφατα η απόφαση του Δήμου Θεσσαλονίκης να παραχωρήσει τη Βίλα Πετρίδη στο Ελληνογερμανικό Ίδρυμα Νεολαίας, προκάλεσε την αντίδραση δημοτικών συμβούλων από διαφορετικές πολιτικές παρατάξεις, με διαφορετικό προφανώς σκεπτικό, αλλά και εκπροσώπων οργανώσεων της Εθνικής Αντίστασης³¹.

Συμπερασματικά καταδείξαμε τον σημαντικό ρόλο που έπαιξε η πολιτική ταυτότητα των δημάρχων, οι οποίοι ήταν οι βασικοί παραγγελιοδότες των γλυπτών που αφορούν την Εθνική Αντίσταση, στον τρόπο διαχείρισης της ιστορικής μνήμης. Οι παραγγελίες δόθηκαν σε γλύπτες που είχαν πάρει και άλλες παραγγελίες στην πόλη, ήταν δηλαδή γνωστοί για το έργο τους. Τα περισσότερα γλυπτά ακολουθούν τη λογική της παρουσίασης του ήρωα ή του θύματος και η έμφυλη διάσταση είναι εμφανής. Οι γλύπτες χρησιμοποιούν μια ανθρωποκεντρική και συμβολική γλώσσα με εύκολα κατανοητά νοήματα, ενώ εξαίρεση αποτελούν τα γλυπτά του Δομπούλα και του Τσάρα. Δεν προκαλούν συγκρούσεις, με εξαίρεση τη στήλη για τον ΕΛΑΣ στον Λευκό Πύργο. Πρόσφατα μάλιστα δύο ακροδεξιοί δημοτικοί σύμβουλοι ζήτησαν την απόσπασή της καθώς με την παρουσία της προκαλεί τον διχασμό³². Ευτυχώς το μνημείο είναι ακόμη στην θέση του.

³⁰ Ανώνυμος, «Η ιστορία στο ειδώλιο: Αγωγή κατά του Τ. Μηταφίδη από τους απογόνους του δωσίλογου Α. Χρυσόχοου», <https://rb.gy/58on0w> (πρόσβαση 9/11/2021)· Απόστολος Λυκεσάς, «Τελευταία δίκη για τη μετονομασία της οδού Αλμπέρτου Ναρ», <https://rb.gy/kdwqyd> (πρόσβαση 9/11/2021).

³¹ Ανώνυμος, «Σκληρή σύγκρουση για τη Βίλα Πετρίδη», <https://rb.gy/scn7ic>, (πρόσβαση 9/11/2021)· Απόστολος Λυκεσάς, «Ψηφίστηκε η παραχώρηση της Βίλας Πετρίδη στη Θεσσαλονίκη», <https://rb.gy/twuwyi> (πρόσβαση 9/11/2021).

³² Ανώνυμος, «Το ξήλωμα μνημείου του ΕΑΜ ζητούν φασίστες στον Δήμο Θεσσαλονίκης, με τις πλάτες της ΝΔ», <https://rb.gy/n8hpaz> (πρόσβαση 9/11/2021).

Η έρευνα του ΕΕΤΕ για την Τέχνη και τους καλλιτέχνες στην περίοδο 1940-1949: μεθοδολογία και κριτήρια διοργάνωσης της έκθεσης «Τέχνη και Αντίσταση 1936-1949»

Εύα Μελά

Το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος [ΕΕΤΕ] μέσα στην κρίση, το 2013, αποφάσισε την έρευνα και παρουσίαση των καλλιτεχνών που πήραν ενεργό μέρος στους λαϊκούς αγώνες και στην Αντίσταση και βρέθηκαν σε φυλακές και εξορίες ή ανέβηκαν στο βουνό (**εικ. 1**). Για το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας η επιλογή της διοργάνωσης αυτής ήταν μία υποχρέωση στην Ιστορία. Η έκθεση έγινε Οκτώβρη και Νοέμβρη του 2014 (το ΕΕΤΕ έκανε και μια άλλη έρευνα και έκθεση το 2017, για την περίοδο 1950-1974).

Γράφτηκε στο περιοδικό «Ιστορία της Τέχνης» ότι το ΕΕΤΕ ήταν αναρμόδιο να οργανώσει μια τέτοια έκθεση¹. Εμείς θεωρήσαμε υποχρέωσή μας να συμβάλλουμε στη συγκέντρωση και παρουσίαση των καλλιτεχνών που σήκωσαν το βάρος της Αντίστασης. *Να εργαστούμε όχι ως Ιστορικοί, αλλά, ως καλλιτέχνες*. Να καταγράψουμε όλα όσα γνωρίζαμε από τις διηγήσεις των ιδίων. Οι καλλιτέχνες της Αντίστασης ήταν δίπλα μας στη ζωή μας, στις συνελεύσεις και τις εκδηλώσεις του ΕΕΤΕ, κάποιοι τους γνωρίσαμε προσωπικά.

Η ενεργή επαφή του Επιμελητηρίου με λαϊκές οργανώσεις, εργατικά σωματεία και πολιτιστικούς συλλόγους έφερε στην έκθεση αυτή χιλιάδες επισκέπτες οργανωμένα, από

¹ Αλέξανδρος Τενεκετζής, «Εικαστικές τέχνες και αντίσταση, Κέντρο Τεχνών του Δήμου Αθηναίων, Πάρκο Ελευθερίας, 29 Οκτωβρίου - 30 Νοεμβρίου 2014», *Ιστορία της Τέχνης*, τχ. 4 (καλοκαίρι 2015), σ. 196-199.



Εικ. 1 Αφίσα της έκθεσης του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, *Εικαστικές Τέχνες και Αντίσταση*, 2014.

στοιχεία. Επικοινωνήσαμε δια ζώσης με απογόνους των θανόντων αγωνιστών καλλιτεχνών, τους οποίους προσεγγίσαμε μέσα από τα αρχεία του ΕΕΤΕ. Επίσης, δημοσιεύσαμε το κάλεσμα σε εφημερίδες. Τέλος, σε συνεργασία και με σπουδαστές της ΑΣΚΤ, και με ιστορικούς αναζητήσαμε μελέτες και δημοσιεύσεις. Πιο συστηματικά συνεργαστήκαμε με τον ιστορικό Τέχνης κ. Δ. Παυλόπουλο. Αναζητήσαμε ονόματα καλλιτεχνών στις μέχρι τώρα εκδόσεις.

Πρώτα από όλα προσπαθήσαμε να κάνουμε μία καταγραφή όλων των ονομάτων όπως προέκυψαν μέσα από τις μνήμες των εν ζωή καλλιτεχνών. *Βιντεοσκοπήθηκαν συζητήσεις και συνεντεύξεις με τους εν ζωή εκπροσώπους αυτής της γενιάς: τον Γιώργη Φαρσακίδη, τον Γιώργη Βαρλάμου, τη Ζιζή Μακρή, την Ελευθερία Δροσάκη (που συμμετείχε το 1943 στην ανατίναξη τραίνου με ναζιστικά στρατεύματα στη Μακεδονία), τη Ζωγραφιά Μπάρμπογλου, τον Γιάννη Στεφανίδη. Όλο αυτό το υλικό μπήκε σε μια βάση δεδομένων έτσι ώστε να σωθεί².*

πολλά μέρη της Ελλάδας. Οργανώσαμε καθημερινά ξεναγήσεις τις οποίες έκαναν εικαστικοί καλλιτέχνες, ενώ την έκθεση επισκέφθηκαν δεκάδες σχολεία.

Μπορούμε να μιλήσουμε, με καθημερινή καταγραφή, ότι την έκθεση επισκέφθηκαν πάνω από 8.000 επισκέπτες σε είκοσι πέντε μέρες.

Για τη συλλογή, μελέτη και αξιοποίηση των υλικών, το ΕΕΤΕ, δημιούργησε πολυμελή ομάδα εργασίας που συμμετείχαν εικαστικοί καθώς και φοιτητές από το τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της ΑΣΚΤ.

Η Ομάδα εργασίας και το Διοικητικό Συμβούλιο του ΕΕΤΕ, με ανοιχτό κάλεσμα ζήτησε από όλα τα εν ζωή μέλη του ΕΕΤΕ να συμβάλουν με μαρτυρίες. Είναι γνωστό ότι πολλοί εικαστικοί της εποχής συσπειρώθηκαν υπό την καθοδήγηση του ΚΚΕ και συμμετείχαν στις οργανώσεις ΕΑΜ, ΕΠΟΝ, ΕΛΑΣ. Παράλληλα αναζητήσαμε καλλιτέχνες στον ΕΔΕΣ, και άλλες οργανώσεις της εποχής, χωρίς όμως να βρούμε αρκετά

² Βλ. και εδώ https://www.dimiourgo.eete.gr/images/pdf/2014_eikastikes-texnes-antistasi-36-49-filakes-exories-67-1.pdf (πρόσβαση: 14/12/2021).



Φυσικά απευθυνθήκαμε στα μεγάλα μουσεία της χώρας. Σημαντική ήταν η βοήθεια στην καταγραφή έργων που πήραμε από ιδιώτες συλλέκτες που έχουν δουλέψει χρόνια με μεράκι στην καταγραφή και στη συγκέντρωση υλικού γύρω από την εποχή της Αντίστασης και του Δημοκρατικού Στρατού, έχοντας στα χέρια τους ένα μεγάλο αριθμό επώνυμων και ανώνυμων έργων (όπως ο Ανδρέας Δεληβορριάς, ο Γιάννης Παπακωνσταντίνου, ο Ιορδάνης Χριστοδούλου και ο Χρήστος Μοσχανδρέου).

Επικοινωνήσαμε με μικρά περιφερειακά μουσεία όπως το μουσείο στα Αμπελάκια κ.ά. Έτσι ο ονομαστικός κατάλογος που είχαμε φτιάξει μέσα από τη μνήμη των ζώντων καλλιτεχνών και από τα βιβλία εμπλουτίστηκε. Επικοινωνήσαμε με τους εν ζωή (ως τότε) αγωνιστές της Πανελληνίας Ένωσης Ελληνικής Εθνικής Αντίστασης (ΠΕΑΕΑ), της Πανελληνίας Ένωσης Αγωνιστών Φίλων της ΕΠΟΝ (ΠΕΑΦΕ), και με μέλη συλλόγων πολιτικών προσφύγων όπως ο Χρήστος Τζιντζιλώνης και ο Γρηγόρης Φωτίου. Εντοπίσαμε εικαστικούς που αγνοεί η βιβλιογραφία, όπως τον Νίκο Θεοδωρίδη (Κύπριο) που ήταν αντάρτης και η γυναίκα του προσπάθησε να εκδώσει λεύκωμα με τα σχέδιά του στη Γαλλία ή τον εικαστικό με το παρατσούκλι ο «Χάλιας», μαθητή του Μέμου Μακρή που γυρνούσε στο Παρίσι φορώντας μια κάπα του τσοπάνη και στην κουκούλα έβαζε το ψωμί και το τυρί του, ή τον Γιώργο Κέλα που πέθανε στη Θεσσαλονίκη (είχε κάνει αεροπειρατεία από Ελλάδα για Βελιγράδι). Δυστυχώς δεν βρήκαμε έργα τους παρά μόνο μαρτυρίες.

Η Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών

Αφετηρία στην έρευνα του ΕΕΤΕ ήταν η Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών και ο δάσκαλος της Χαρακτικής, Γιάννης Κεφαλληνός (μαρξιστής ο ίδιος και προσωπικός φίλος του κομμουνιστή ποιητή Κώστα Βάρναλη), στο εργαστήριο του οποίου μπολιάστηκε με τις προοδευτικές ιδέες μια ολόκληρη γενιά χαρακτών που μεγαλούργησε μέσα στην Κατοχή.

Στο εργαστήριο του Κεφαλληνού τυπώθηκαν πολλά αντιστασιακά έργα του αγώνα. Μάλιστα, το 1942 ο Κεφαλληνός συμμετείχε στη Β΄ Επαγγελματική Καλλιτεχνική Έκθεση με τρία σχέδια με θέμα τον λιμό της Αθήνας. Συνελήφθη μαζί με τρεις μαθητές του (Αλεβίζο Τάσσο, Αντώνη Κανά και Αλέξανδρο Κορογιαννάκη) από τις ιταλικές αρχές κατοχής για «ηττοπάθεια και κομμουνιστική δράση» εξαιτίας των έργων τους και οδηγήθηκαν στις φυλακές Αβέρωφ. Τότε καταστράφηκαν από τους Γερμανούς μερικά έργα του από το μαρτυρολόγιο που τ' ονομάζει «Λιμό της Κατοχής» (1942).

Το εργαστήριο αυτό με πρωτοβουλία του Κεφαλληνού προσφέρθηκε να φιλοτεχνήσει αφίσες για τον αγώνα. Για τις αφίσες αυτές εργάστηκαν οι Λουίζα Μοντεσάντου, Χρήστος Δαγκλής, Γιώργος Δήμου, Γιώργος Μανουσάκης, Κώστας Γραμματόπουλος, Βάσω Κατράκη, Α. Τάσος και Γιώργος Βελισσαρίδης. Τελικά, επιλέχτηκαν τέσσερις, οι οποίες τυπώθηκαν σε χιλιάδες αντίτυπα με δαπάνη του κράτους και τοιχοκολλήθηκαν σε πόλεις



Εικ. 2 Αγνώστου καλλιτέχνη, Αφίσα της Αλληλεγγύης, ιδιωτική συλλογή.

και σε χωριά. Λιθογραφικές αφίσες για τον πόλεμο του 1940 είχαν κάνει και οι Γιώργος Γουναρόπουλος, Αghήνωρ Αστεριάδης, Νίκος Καστανάκης, Νίκος Νείρος, Νικόλαος Πασχαλίδης, Εκτορας Δούκας, Φρίξος Αριστεύς, ο Σβόλος και ο Ευθύμης Παπαδημητρίου.

Από το έπος του 1940, εμπνεύστηκαν οι γλύπτες. Ο Χρήστος Καπράλος, στη μεγάλη ανάγλυφη σύνθεσή του, αφιερώνει ένα βασικό τμήμα στη μάχη της Πίνδου. Άλλοι γλύπτες (Αθανάσιος Λημναίος, Φιλ. Μαλκότσης, Γιάννης Κανακάκης, Φωκίων Ρωκ, Βάσος Καπάντας) φιλοτέχνησαν αγάλματα και μνημεία για τον πόλεμο.

Σύμφωνα με μαρτυρίες όπως αυτή του χαράκτη Γιώργη Βαρλάμου, οι περισσότεροι σπουδαστές της ΑΣΚΤ συμμετείχαν στην Αντίσταση. Σύμφωνα και με μαρτυρία του τότε γραμματέα της ΕΠΟΝ Πολυτεχνείου Φοίβου Τσέκερη, σε έφοδο που έγινε στη λέσχη της ΑΣΚΤ συνελήφθησαν πολλοί σπουδαστές και κάποιοι (μεταξύ

τους και η Λόλα Βαρβέρη) κατέληξαν στα κρεματόρια του Νταχάου.

Το ΕΑΜ Καλλιτεχνών

Σταθμό και κινητήρια δύναμη αποτελεί η ίδρυση του ΕΑΜ Καλλιτεχνών. Τον Σεπτέμβριο του 1941, με την ίδρυση του ΕΑΜ, ιδρύεται και το ΕΑΜ Καλλιτεχνών, με πυρήνα μέλη της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών που έπαιρναν συσσίτιο σε αίθουσα του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου. Ένα χρόνο αργότερα, τον Νοέμβριο του 1942, η αγωνίστρια Ηλέκτρα Αποστόλου (1912-1944) στέλεχος του ΚΚΕ που βασανίσθηκε φρικτά και εκτελέστηκε από τους Ναζί, συσπείρωσε στο ξύλινο καφενείο του Ζαππείου ομάδα χαρακτών, μελών του ΕΑΜ Καλλιτεχνών, ως καλλιτεχνικό συνεργείο για τις ανάγκες της προπαγάνδας: τις προκηρύξεις, τις αφίσες και τα συνθήματα· όλα χαρακτηριστικά σε ξύλο και λινόλαιο.

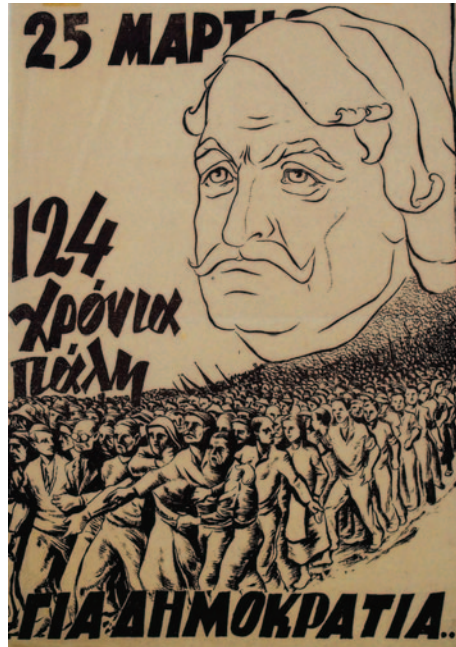
Η Αντίσταση, η δημιουργία του ΕΑΜ και της ΕΠΟΝ, δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη του πολιτικού ρόλου της τέχνης. Για πρώτη φορά, η χαρακτηριστική απέκτησε

τόσο έντονα κοινωνική λειτουργία. Η αγωνιστική χαρακτηριστική ξεκίνησε με δημοσιεύσεις στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης* και στα αντιστασιακά έντυπα. Γύρω από την αντιστασιακή Χαρακτική συγκεντρώθηκε το μεγαλύτερο μέρος των εικαστικών καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με τον πολιτικό αγώνα. Στα χαρακτηριστικά έργα της εποχής αποτυπώνονται η πάλη και οι θυσίες του λαού (εικ. 2), η αντίσταση στους Ναζί κατακτητές, ο αγώνας ενάντια στην επιστράτευση (εικ. 3, 4), οι εκτελέσεις των 200 κομμουνιστών στην Καισαριανή, η σφαγή στο Δίστομο, στα Καλάβρυτα, στην Κοκκινιά και αλλού.

Το Νοέμβριο του 1942 μια ομάδα από επτά καλλιτέχνες έβαλε τα θεμέλια για την πρώτη ξεχωριστή αντιστασιακή οργάνωση των καλλιτεχνών. Στην ομάδα συμμετείχαν οι Α. Τάσος, Μέμος Μακρής, Λουκία Μαγγιώρου, Βάσω Κατράκη, Κώστας Πλακωτάρης, Φώτης Ζαχαρίου και Γιώργος Σικελιώτης. Ύστερα προσχώρησαν οι Σπύρος Βασιλείου, Άγγελος Θεοδωρόπουλος, Ορέστης Κανέλλης, Α. Παχής, Χρήστος Δαγκλής, Σελέστ Πολυχρονιάδου, Αγνήωρ Αστεριάδης, Βάλιας Σεμερτζίδης, Δημήτρης Γιολδάσης, Γιώργος Βακιρτζής, Γιώργης Δήμου, Αλέκος Κορογιαννάκης, Γιώργος Βελισσαρίδης και άλλοι.

Σημαντική συμμετοχή στον αγώνα είχαν οι Ηλίας Φέρτης, Γιάννης Στεφανίδης, Βασίλης Αρμάος, Ιάσων Μολφέσης, Αντώνιος Δάλκος, Θόδωρος Δρόσος, Α. Μπάρμπογλου, Μίνως Αργυράκης, Π. Ευθυμιάδης, Ν. Καστανάκης, Γ. Μαρουδής, Τ. Καλμούχος, Δημ. Σακελλαρίδης, Άννα Κινδύνη, Δημήτρης Δάβης, Γιάννης Τσαρούχης, Ορέστης Κανέλλης, Χατζής, Ασάντουρ Μπαχαριάν, Κώστας Θετταλός, Κώστας Ηλιάδης, Φωκίων Δημητριάδης, Γιώργος Μανουσάκης, Τάκης Μάρθας, Γιώργος Λυδάκης, Πάνος Σαραφιανός κ.ά.

Η οργάνωση αυτή με τον καιρό μεγάλωσε και τα καθήκοντά της δεν ήταν μόνον καλλιτεχνικά. Δημιούργησε και μία Αίθουσα Εκθέσεων στην οδό Ακαδημίας, που έμεινε γνωστή σαν γκαλερί Μουρ. Το πιο σημαντικό όμως από τη δράση της οργάνωσης στον τομέα των συνδικαλιστικών διεκδικήσεων ήταν η παροχή συσσιτίου στους καλλιτέχνες και ο αγώνας για τη σύσταση του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου που δούλεψε με τον ίδιο νόμο της Κατοχής και μεταπολεμικά, ως το 1981.



Εικ. 3 Αγνώστου καλλιτέχνη, Αφίσα για την 25η Μαρτίου, ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 4 Αγνώστου καλλιτέχνη, «Ο ΕΛΑΣ φρουρός της Αθήνας», αφίσα, ιδιωτική συλλογή.

Το 1943 οι νέοι σπουδαστές της ΑΣΚΤ δημιουργούν το «Συνεργείο Νεο-λαίας», που έχει την κύρια ευθύνη για τα παράνομα έντυπα καθώς και για την καλλιτεχνική επιμέλεια των εφημερίδων τοίχου που κυκλοφορούν.

Δημιουργείται σε αυτή την περίοδο το Καλλιτεχνικό Συνεργείο της ΕΠΟΝ (**εικ. 5**). Ο ζωγράφος – χαράκτης Γιάννης Στεφανίδης σχεδιάζει και χαράσσει το σήμα της ΕΠΟΝ σε ξύλο, έργο που έγινε σύμβολο της νεολαίας και του αγώνα. Σύμφωνα με την αφήγηση του Γιάννη Στεφανίδη, «οι χαράκτες μέλη του ΕΑΜ και της ΕΠΟΝ, δούλευαν κρυμμένοι κάτω από το πάτωμα. Το βράδυ η καθοδήγηση έδινε στους καλλιτέχνες το σύνθημα και το πρωί οι μήτρες και τα αντίτυπα ήταν έτοιμα».

Είχε πολύ ενδιαφέρον για μας η κατάσταση των έργων

1. Έργα για γεγονότα: όπως η ταφή του Κωστή Παλαμά ή η διαδήλωση ενάντια στην επιστράτευση των Σπύρου Βασιλείου, Γιώργου Μανουσάκη, Τάκη Μάρθα, Ευθύμη Παπαδημητρίου, Κώστα Πλακωτάρη, Γιώργη Φαρσακίδη.
2. Έργα που περιγράφουν το θάνατο και την πείνα: όπως της Βάσως Κατράκη, της Λουκίας Μαγγιώρου, του Αλέξανδρου Κορογιαννάκη, του Α. Τάσσου, του Αντώνη Κανά, της Άννας Κινδύνη, και τα τραγικά έργα του Λορέντζου Καρπαθάκη με μνήμη κατοχής που ο πεσμένος άνθρωπος τρώει το ίδιο του το χέρι για να επιβιώσει την περίοδο της πείνας.
3. Τρυκ: της Βάσως Κατράκη, του Γιάννη Στεφανίδη, και πολλά ανυπόγραφα.
4. Στιγμιότυπα: έργα του Τάσσου, του Τάκη Μάρθα, το συμβολικό το έργο του Τάσσου *Ο τρελλός*, του 1943.
5. Έργα για τα μπλόκα που έκαναν οι Ναζί, που απεικονίζουν καταδότες, προδότες, εκτελέσεις, βασανισμούς στα κρατητήρια της Γκεστάπο (**εικ. 6**): της Κατράκη, του Τάσσου, του Μιχάλη Νικολινάκου (Ελ Ντάμπα, Το μπλόκο της Κοκκινιάς) και το αντίστοιχο έργο *Ο καταδότης* του Γ. Σικελιώτη, του Βάλια Σεμερτζίδη (*Ο χορός του Ναπολέοντα Σουκατζίδη*, πριν από την εκτέλεση των 200 κομμουνιστών στην Καισαριανή)

6. Στο Βουνό: ο Δημήτρης Μεγαλίδης μας άφησε κληρονομιά μία σειρά σπουδαίων πορτρέτων των ανταρτών, ενώ ο Δημήτρης Οικονομίδης ζωγράφισε τη «Σύσκεψη στο βουνό».

7. Καταγράφηκαν έργα της τέχνης της φωτογραφίας: όπως την υπηρέτησαν το φωτογραφικό και κινηματογραφικό επιτελείο του ΕΛΑΣ και ο Σπύρος ο Μελετζής, ο Κώστας ο Μπαλάφας, ο Κασσιμάτης και πολλοί άλλοι.

8. Το Θέατρο Σκιών: ο Ευγένιος Σπαθάρης εμπνέεται και αργότερα φτιάχνει φιγούρες: τον Καπετάνιο του ΕΛΑΣ τον αποφυλακισμένο και τον ανάρτη του ΕΑΜ.

9. Θριαμβευτικά έργα της εποχής που εξυμνούν τη δύναμή του οργανωμένου λαού: της Βάσως Κατράκη η Απελευθέρωση, του Γιώργου Σικελιώτη, του Ασάντουρ Μπαχαριάν, του Ηλία Φέρτη, του Κώστα Γραμματόπουλου (Αφίσα για τα 26 χρόνια του ΚΚΕ).



Εικ. 5 Αγνώστου καλλιτέχνη, «Η δημοκρατία θα νικήσει», αφίσα, ιδιωτική συλλογή.

10 Την περίοδο της «Κυβέρνησης του Βουνού» πολλοί χαρακτες σχεδιάζουν και για τις ανάγκες του αγώνα τα χαρτονομίσματα και τα ομόλογα της ΠΕΕΑ, καθώς και τα γραμματόσημά της. Ο Βάλιας Σεμερτζίδης ζωγραφίζει τον τοίχο στις Κορυσκάδες, με τα έργα του υμνεί το Λαϊκό παράγοντα το λαϊκό αγωνιστή, το ΚΚΕ, τα λαϊκά δικαστήρια.

11. Ο Δεκέμβρης: Θα πρέπει να σημειώσουμε πως όταν ο λαός στο Δεκέμβρη του 1944 αναμετρήθηκε στο δρόμο με τους Άγγλους ιμπεριαλιστές οι καλλιτέχνες δεν ήταν παρατηρητές παρ' όλο που αστοί αναλυτές πολύ συχνά επιμένουν σε αυτό (**εικ. 7, 8**). Πολλοί καλλιτέχνες πέρασαν από συμπληγάδες και κατέληξαν πολλοί από αυτούς στην εξορία.

Τα έργα τέχνης μαρτυρούν πολλά για τον Δεκέμβρη. Έργα των: Τάσσου, Σικελιώτη (που με πενάκι απεικόνισε τις μάχες του Δεκέμβρη του 44 στην Καισαριανή και τα οδοφράγματα), ενώ έχουμε πολλές εκτυπώσεις χαρακτηριστικών χωρίς υπογραφή όλα για τον Δεκέμβρη του 1944 (καταγράφηκαν με τη βοήθεια του εικαστικού Μανόλη Κασσιμάτη).

12. Έχουμε έργα που είχαν ένα χαρακτήρα κριτικής και άποψης για την απελευθέρωση: όπως ο εμβληματικός πίνακας του Γιώργου Βακιρτζή για την Απελευθέρωση του 1944 που έγινε το 1945 και που απεικονίζει ένα πλήθος μέσα σε αυτό με έντονο σαρκασμό



Εικ. 6 Αγνώστου καλλιτέχνη, Έκδοση-Χαρακτικό του 4ου Τομέα ΕΑΜ Αθήνας, αρχείο του ΚΚΕ.

και την παρουσία σαλτιμπάγκων, και το έργο *Ο Βολεμένος* του Γιώργου Σικελιώτη, του 1945.

13. Από τους καλλιτέχνες ζωγραφίστηκε και η αποτροπή αποτρόπαια δράση των ταγματασφαλιτών μετά τη Βάρκιζα.

14. Δεν μπόρεσε να μείνει έξω από την καταγραφή ο Κώστας Μαλάμος με τα εμβληματικά έργα του την περίοδο των διώξεων κατά των αγωνιστών (*Μετά την εκτέλεση*, 1945· *Το φευγικό*, 1946· *Το ξεκλήρισμα*, 1946), έργα που έγιναν καταγγέλλοντας τη δράση των παρακρατικών των ταγματασφαλιτών

και του επίσημου Κράτους.

15. Η Αλίκη Τσουκαλά στη διάρκεια του εμφυλίου εμπνέει με τον ηρωικό της θάνατο τον Μποστ (Μέντη Μποστατζόγλου), και τον Α. Τάσσο³.

16. Ο Δημοκρατικός Στρατός εμπνέει: τον Γιώργη Δήμου (που αργότερα σχεδιάζει ΤΟ 1956 τη λιθογραφία *Ο Νίκος Μπελογιάννης τραυματίας στον Γράμμο*), τον Δημήτρη Γιολδάση, τον Δημήτρη Κατσιογιάννη, τον Γιώργο Γούλα.

17. Ιδιαίτερα ερευνήθηκε από το ΕΕΤΕ η ζωή των εικαστικών στην εξορία και ο ρόλος των εικαστικών στην οργάνωση της ζωής των εξορίστων. Σε αυτές τις δύσκολες και απάνθρωπες συνθήκες οργανώθηκαν από τους εξόριστους στα κολαστήρια αυτά μαθήματα τέχνης: Δάσκαλοι που ενέπνευσαν άλλους εξόριστους ήταν ο Χρήστος Δαγκλής και ο Γιάννης Ρίτσος. Πολλοί καλλιτέχνες (Χρήστος Δαγκλής, Γιάννης Ρίτσος, Βάσω Κατράκη, Γιάννης Στεφανίδης, Τάσος Ζωγράφος, Βασίλης Βλασσίδης, Γιώργης Φαρσακίδης, Κατερίνα Χαριάτη-Σισμάνη, Θωμάς Μώλος, Βασίλης Αρμάος, Γ. Τσακίρης και άλλοι, με-

³ Η Αλίκη Τσουκαλά ήταν από την Ευρυτανία και εκτελέστηκε σε ηλικία μόλις 21 χρονών στη Χαλκίδα τα ξημερώματα της 16ης Απρίλη 1949, μετά από μια κατάπτυστη δίκη-σκευωρία με την οποία καταδικάστηκε σε θάνατο για «συμμετοχή σε παράνομη κομμουνιστική οργάνωση με σκοπό την ανατροπή του καθεστώτος»! Η συνήθης στημένη κατηγορία με την οποία οδηγήθηκαν στα εκτελεστικά αποσπάσματα χιλιάδες αγωνιστές της αντίστασης και του λαϊκού μας κινήματος. Μαζί με την Αλίκη εκτελέστηκαν άλλες 3 γυναίκες (Κατερίνα Μελεμενή, Ευανθία Πατσαλή, Μαρία Λαφαζάνη) και 4 άντρες (Τάκης Φίτσος, Γιάννης Χάνος, Δημήτρης Βουραζόπουλος, Γιάννης Χριστοφορίδης). Όλοι τους αγωνιστές. Ο Τάκης Φίτσος ήταν δημοσιογράφος και λογοτέχνης, παλιός στενός συνεργάτης του Άρη Βελουχιώτη. Ο Χριστοφορίδης ήταν ο καπετάνιος ενός καϊκιού που φυγάδεψε διωκόμενους αντάρτες. Μετά το χαμό του η γυναίκα του και μάνα δύο παιδιών αυτοκτόνησε πέφτοντας στον Ευβοϊκό.



Εικ. 7α-β Αγνώστου καλλιτέχνη, Έκδοση - κάρτα του ΕΑΜ Αθήνας, αρχείο του ΚΚΕ.

ταξύ των οποίων και πολλοί ανώνυμοι αγωνιστές), αποτύπωσαν σε έργα τα βιώματά τους από τους τόπους εξορίας, τις καθημερινές στιγμές, χάραξαν ευχρηστικές κάρτες, ζωγράρισαν σκηνικά, μας άφησαν το έργο τους μαρτυρία και παρακαταθήκη.

18. Χωριστή κατηγορία τα έργα εκείνα που έγιναν από τους εξόριστους εικαστικούς που παρουσιάζουν στιγμές της εξορίας σκηνές της καθημερινής ζωής στην εξορία, σαν αυτές που περιγράφει ο Βασίλης Βλασιδής, ο Γιώργης Φαρσακίδης, ο Θωμάς Μώλος, και τα φριχτά βασανιστήρια όπως τα περιγράφουν ο Γιώργος Φαρσακίδης, ο Χρήστος Δαγκλής, ο Βασίλης Βλασιδής (σταθήκαμε ιδιαίτερα στο πορτρέτο του εξόριστου Νίκου Πασχαλίδη την ώρα που πληροφορείται ότι εκτέλεσαν τον γιο του).

19. Καταγράψαμε γεγονότα από διηγήσεις ή γραπτές μαρτυρίες, όπως του Γιώργου Φαρσακίδη:

1. Το καλοκαίρι του '44 ο Γιώργης εντάσσεται στον ΕΛΑΣ Χαλκιδικής. Σε μια μάχη με ένα βουλγάρικο τάγμα στον Άγιο Πρόδρομο Χαλκιδικής, ο Φαρσακίδης χάνει το σακιδιό του, όπου είχε τα σκίτσα του. Δεκαετίες αργότερα, στη μεταπολίτευση, θα διαβάσει στο «Ριζοσπάστη» για τα «Σκίτσα ενός άγνωστου ΕΛΑΣίτη, προσφορά από τη ΛΔ της Βουλγαρίας»! Ο Βούλγαρος που τα βρήκε ήταν σιτιστής εκείνου του τάγματος, με το οποίο συγκρουστήκαν. Μάλιστα, σε μερικά από τα σκίτσα είναι γραμμένοι και λογαριασμοί!
2. Ή πάλι, την Ιστορία με τον άδικο θάνατο ενός βούλγαρου στρατιώτη, που ζητούσε να παραδοθεί στον ΕΛΑΣ κρατώντας άσπρα λουλούδια στα χέρια αντί για λευκή σημαία, αλλά δεν έγινε αυτό αντιληπτό και τον πυροβόλησαν.. Στη μνήμη του ο Γ. Φαρσακίδης χάραξε έργο που έχει θέμα το νεκρό χέρι με τα άσπρα κρινάκια...
3. «όλα τα χειροτεχνήματα κι ό,τι σχεδίασα δεν πρόλαβα να τα στείλω παράνομα έξω, χάθηκαν μαζί με τα περισσότερα από τα προσωπικά μας είδη» «Ο δάσκαλος, που μας μύπησε στην τεχνική της ξυλογραφίας, στάθηκε ο ζωγράφος -



Εικ. 8 Αγνώστου καλλιτέχνη, «Ο "πρωθυπουργός" της "Μεγάλης Βρετανίας"», από το αρχείο «Φωτογραφίζοντας» - αφίσες - χαρακτηριστικά για το Δεκέμβρη του 1944.

χαράκτης Χρήστος Δαγκλής.... Τα συνεργεία μας, με την καθοδήγηση του Χρήστου Δαγκλή, κατασκεύασαν εργαλεία, που δεν είχαν τίποτα να ζηλέψουν από εκείνα της αγοράς».

20. Καταγράψαμε ζωγραφιές-σκηνικά και κοστούμια για θεατρικές παραστάσεις που έδιναν οι εξόριστοι: του Τάσου Ζωγράφου, του Χρήστου Δαγκλή.

21. Και έγινε ιδιαίτερη αναφορά στην Κατερίνα Χαριάτη: Διακόσια σχέδια-πορτρέτα γυναικών αγωνιστριών στα ξερονήσια σχεδίασε η Χαριάτη και εξέδωσε μόνη της το 1975 ένα λεύκωμα μνημείο: το λεύκωμα «γυναίκες από όλη την Ελλάδα».

22. Το ΕΕΤΕ εκτίμησε ότι η διοργάνωση «Εργαστηρίου Ιστορίας Τέχνης» μέσα στην έκθεση αποτελεί πρώτο βήμα για τη συλλογική αποτίμηση αυτής της περιόδου. Στόχος μας, η ιστορική αναδρομή μέσα από τη λειτουργία βάσης δεδομένων και της έκθεσης αντιπροσωπευτικών έργων, να δώσουν το έναυσμα για μια ποιο τεκμηριωμένη προσέγγιση στο μέλλον.

23. Στο πλαίσιο της όλης παρουσίασης διοργανώσαμε μια ανοιχτή συζήτηση για την περίοδο «1936-1949 και φυλακές και εξορίες ως το 1967», με τη μορφή «Διημερίδας», στο Δήμο της Αθήνας (αίθουσα Τρίτη) με τη συμμετοχή σημαντικών ερευνητών και ιστορικών της Τέχνης.

24. Καταγράψαμε Λευκώματα - Μαρτυρίες της εποχής

25. Σημαντική είναι στην έρευνα, και η άντληση πληροφοριών μέσα από ταινίες και ντοκιμαντέρ.

Προβάλαμε με την βοήθεια τόσο του Μανόλη Κασσιμάτη όσο και με τη βοήθεια του σκηνοθέτη Κώστα Σταματόπουλου καθημερινά μέσα στο χώρο της έκθεσης, ταινίες και ντοκουμέντα συνεχώς, που αποκάλυπταν την περίοδο αυτή αλλά και που περιείχαν μαρτυρίες από τους ίδιους τους καλλιτέχνες που πήραν μέρος στον αγώνα. Γι' αυτό απευθυνθήκαμε τόσο στην Ταινιοθήκη όσο και σε οργανωμένα αρχεία (όπως το αρχείο της ΕΡΤ κ.ά.) ή και απ' ευθείας σε σκηνοθέτες. Παρουσιάστηκαν: «Το έπος του '40» Αρχεία ΕΡΤ· «Ντοκουμέντο» Αρχεία ΕΡΤ· «Άρης Βελουχιώτης – Το Δίλημμα», σκηνοθεσία: Φώτος Λαμπρινός· «Έτσι πολεμούσαμε 1940-41» Αρχεία ΕΡΤ, σκηνοθεσία: Κυριάκος Μαυροπάνος· «Μακρόνησος», σκηνοθεσία Ηλίας Γιαννακάκης, Εύη Καραμπάτσου· «Η ζωή στους βράχους», σκηνοθεσία Αλίντα Δημητρίου· «Η ηλικία



της θάλασσας», σκηνοθεσία: Τάκης Παπαγιαννίδης· «Χάπυ Νταίη», σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης· «Άλλος δρόμος δεν υπήρχε», σκηνοθεσία: Σταύρος Ψυλλάκης· «Επίκαιρα 1944», σκηνοθεσία Φιλοποίμην Φίνος· «Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας 1946-1949», σκηνοθεσία Μάνος Ζαχαρίας· «Χρονικό της Εθνικής Αντίστασης», Αρχεία ΕΡΤ, σκηνοθεσία: Αντώνης Βογιάζος, Σωτήρης Αναστασιάδης· «Ο Ελληνικός εμφύλιος πόλεμος», σκηνοθεσία: Ροβήρος Μανθούλης· «Τόποι πολιτικής εξορίας και ιστορικής μνήμης: Αι-Στράτης», σκηνοθεσία Λεωνίδας Βαρδαρός· «Νέος Παρθενώνας», σκηνοθεσία Ομάδα των 4 (Χρονόπουλος Κώστας, Σκρουμπέλος Θανάσης, Χρυσοβιτισιάνος Γιώργος, Ζάχος Σπύρος)· «Ο φάκελος ΠΟΛΚ στον αέρα», σκηνοθεσία Διονύσης Γρηγοράτος· «Γειά σου περήφανη και αθάνατη εργασία», σκηνοθεσία Διονύσης Γρηγοράτος· «Ζωγράφοι στα βουνά της ελεύθερης Ελλάδας 1941-45», Αρχεία ΕΡΤ, σκηνοθεσία: Ρένα Χριστάκη.

Αξίζει εκτενέστερη αναφορά σε δύο παραγωγές της ΕΡΤ που δίνουν πληθώρα στοιχείων:

1. *Ζωγράφοι στα βουνά της Ελεύθερης Ελλάδας 1941-45*: Η αυτοτελής εκπομπή «Οι Ζωγράφοι στα βουνά της Ελεύθερης Ελλάδας 1941-45» πραγματοποιεί οδοιπορικό στα Βουνά, που έζησαν και δημιούργησαν οι Αντάρτες, παρουσιάζει την Κυβέρνηση του Βουνού, μέσα από τα μάτια των καλλιτεχνών του Αγώνα, ζωγράφων και φωτογράφων. Παραγωγή: ΕΡΤ ΑΕ, Έρευνα Σκηνοθεσία: Ρένα Χριστάκη.
2. Χρονικό της Εθνικής Αντίστασης. Επεισόδιο 16: Η τέχνη στην Αντίσταση – Ο αντιστασιακός τύπος. Αρχεία ΕΡΤ Σκηνοθεσία: Αντώνης Βογιάζος, Σωτήρης Αναστασιάδης.

26. Το Διοικητικό Συμβούλιο του ΕΕΤΕ διοργάνωσε παρουσίαση της δουλειάς που έγινε σε σχολεία με τα παιδιά, με θέματα σχετικά με την Αντίσταση:

Από το 7ο Γυμνάσιο Χαϊδαρίου, παρουσιάστηκαν έργα παιδιών που δούλεψαν με την εικαστικό-εκπαιδευτικό Φιλιππίνα Λιβιτσάνου με θέμα: «Οι εικαστικές τέχνες κατά του φασισμού», καθώς και παρουσιάσθηκε η δουλειά που έγινε στο Γυμνάσιο Παμφίλων (στη Μυτιλήνη) με τα παιδιά, από την εικαστικό-εκπαιδευτικό Μάγδα Λαμπροπούλου, με έργα και εικαστική δράση ενάντια στο ρατσισμό και το φασισμό.

27. Επίσης στο πλαίσιο της έκθεσης το ΕΕΤΕ σε συνεργασία με την ΕΕΔΔΑ, διοργάνωσε εκδήλωση για την Παλαιστίνη, για το δικαίωμα του Παλαιστινιακού λαού να ζει ελεύθερος στον τόπο του.

28. Τέλος με κείμενα της Ομάδας εργασίας του ΕΕΤΕ δημιουργήσαμε μια αφηγηματική ταινία-ντοκουμέντο μικρού μήκους, διάρκειας 20', που σκηνοθέτησε ο Κώστας Σταματόπουλος, την οποία προβάλαμε ως εισαγωγή στο χώρο της έκθεσης.

Επίλογος

Η Τέχνη του αγώνα 1940-1949, αλλά και εκείνη που έγινε στις φυλακές και στις εξορίες, γεννήθηκε από τον λαϊκό παράγοντα, από το λαϊκό κίνημα, και συνέβαλε στην καταγραφή των οραμάτων και των ελπίδων του λαού για μια καλύτερη ζωή, για έναν δικαιότερο κόσμο. Οι εικαστικοί που ζυμώθηκαν στον οργανωμένο αγώνα με τους αγωνιστές από όλη την Ελλάδα, βρέθηκαν οι ίδιοι στην πρώτη γραμμή. Ιδιαίτερα η χαρακτηριστική στάθηκε κοντά στα προβλήματα και τα όνειρα της μεγάλης πλειοψηφίας του ελληνικού λαού.

Εκείνο που αναρωτιέται κανείς είναι: Ποια ήταν η κινητήρια δύναμη που ώθησε μία γενιά ολόκληρη καλλιτεχνών, να εντάξει τη ζωή της στην υπηρεσία του αγώνα, που έσπρωξε μία ολόκληρη γενιά να ενταχθεί στο ΕΑΜ, να πολεμήσει στον ΕΛΑΣ και ίσως αργότερα στο Δημοκρατικό Στρατό, και να βρεθεί και στην πολιτική προσφυγιά;

Φαίνεται ότι δεν ήταν άλλο παρά, το όραμα μιας κοινωνίας που θα τσάκιζε τις αδικίες της καπιταλιστικής ζωής, και θα οδηγούσε τον ταλαίπωρο ελληνικό λαό στο ξέφωτο μιας νέας παλιγγενεσίας, σοσιαλιστικής.

Σκοπός μας ως συλλογικός φορέας των εικαστικών καλλιτεχνών, ήταν να υπάρξει καταγραφή και όχι αξιολόγηση, να αναδειχτούν όλοι οι καλλιτέχνες –επώνυμοι και ανώνυμοι– και να δοθεί η αφορμή στους ιστορικούς τέχνης του μέλλοντος, να μελετήσουν ολόκληρο το εύρος αυτής της τεράστιας σε αξία συμμετοχής των εικαστικών στους αγώνες κατά του φασισμού, και στον αγώνα για μια νέα κοινωνία δικαιοσύνης και λαϊκής εξουσίας.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΔΙΗΜΕΡΙΔΑ

ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1940

17-18 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 2021

Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα



*η διημερίδα θα διεξαχθεί διά ζώσης
και με live streaming σε σύνδεσμο
που θα κοινοποιηθεί στο eeit.org*

Διοργάνωση

Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης

Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα



Παρασκευή 17 Σεπτεμβρίου 2021

15:00 Χαιρετισμοί

15:30-16:30 Ομιλίες

ΘΕΣΜΟΙ

1. **Σπύρος Μοσχονάς**, Μεταδιδάκτορας ερευνητής, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών-Ι.Τ.Ε., Από την ΕΣΕΤ στο ΚΕΕ, από το ΚΕΕ στις ομάδες: η συλλογική δράση των Ελλήνων καλλιτεχνών στη δεκαετία του '40 ως πεδίο διαρκούς σύγκρουσης.
2. **Κωνσταντίνη Ντακόλια**, Ιστορικός Τέχνης, «Όταν το ωραίο πυροτέχνημα μεταβλήθηκε σε τέφρα». Η πρόσληψη της σύγχρονης τέχνης από τους ακαδημαϊκούς στη μεταπολεμική Ελλάδα: η περίπτωση του Παύλου Μαθιόπουλου (1876-1956).
3. **Γιάννης Καραδήμας**, Απόφοιτος μεταπτυχιακού Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, ΑΣΚΤ, Ο Διορισμός και η Θητεία του Γεώργιου Στρατηγού ως Διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης (1940-1944).

16:30-16:50 Συζήτηση

16:50-17:10 Διάλειμμα

17:10-18:10 Ομιλίες

ΘΕΣΜΟΙ II

1. **Χριστίνα Δημακοπούλου**, Δρ. Ιστορίας της Τέχνης, Πανεπιστημιακή υπότροφος, ΑΣΚΤ, Σπουδάζοντας την τέχνη χωρίς την ΑΣΚΤ. Σπουδαστικός συνδικαλισμός και καλλιτεχνική αντίσταση στα χρόνια της Κατοχής.
2. **Λεωτέρης Σπύρου**, Μεταδιδάκτορας ερευνητής, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών-Ι.Τ.Ε. Η έκθεση ελληνικής τέχνης στη Στοκχόλμη το 1947.
3. **Πολυξένη Μαρλίτση**, Απόφοιτος μεταπτυχιακού Θεωρίας και Ιστορίας της τέχνης, ΑΣΚΤ, Η εμπλοκή του Καλλιτεχνικού Επαγγελματικού Επιμελητηρίου (ΚΕΕ) στην πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια έκθεση.

18:10-18:30 Συζήτηση

18:30-18:50 Διάλειμμα

18:50-20:30 Ομιλίες

ΛΟΓΟΙ

1. **Γιάννης Μπόλης**, Προϊστάμενος Τμήματος Σύγχρονης Γλυπτικής, ΜΟΜus-Μουσείο Άλεξ Μυλωνά, Τα χαρακτηριστικά της Αντίστασης.
2. **Ηρώ Μανδηλαρά**, Δρ. Ιστορίας της Τέχνης, ΑΣΚΤ, **Σπύρος Ποταμιάς**, Ειδικός Επιστήμονας τμήματος Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών Πανεπιστημίου Κύπρου, Ο ρεαλισμός του Τάσσου.
3. **Δημήτρης Παυλόπουλος**, Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας ΕΚΠΑ, **Σπύρος Βασιλείου**, Ιστορημένα χειρόγραφα και ξυλογραφίες.
4. **Βάλια Σκούρα**, Μεταδιδάκτορας ερευνήτρια τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας Παντείου Πανεπιστημίου/Δημοσιογράφος, Η τεχνοκριτική στα περιοδικά γραμμάτων και τεχνών της δεκαετίας του 1940.
5. **Δήμητρα Γεωργίου**, **Νικόλαος Κατσιβελάκης**, **Σταματία Κωνσταντοπούλου**, Απόφοιτοι του τμήματος Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, ΑΣΚΤ, Ο τεχνοκριτικός λόγος περί «μοντέρνου» στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1940.

20:30-21:00 Συζήτηση, τέλος 1^{ης} μέρας



Σάββατο 18 Σεπτεμβρίου 2021

10:00-11:00 Ομιλίες

ΜΕΣΑ και ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ

1. Άννα Σπανοπούλου, Φιλολόγος / Ιστορικός τέχνης, *Θεσσαλοί καλλιτέχνες της δεκαετίας 1940-49*.
2. Ελένη Μάργαρη, Δρ. Ιστορίας της Τέχνης, «Το «ταξίδι» τώρα είναι μακρύ βασανιστικό κι ατέλειωτο». *Η τέχνη του Χρίστου Δαγκλή στην εξορία (1946-1956)*.
3. Μανόλης Κασσιμάτης, Φωτογράφος-ερευνητής μέλος του ΕΕΤΕ - Πολιτιστική εταιρεία ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΖΟΝΤΑΣ, *Καταγράφοντας «άγνωστους» φωτογράφους της Εθνικής Αντίστασης και όχι μόνο*.

11:00-11:30 Συζήτηση

11:30-11:45 Διάλειμμα

11:45-12:45 Ομιλίες

ΜΕΣΑ και ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ (συνέχεια)

4. Χάρις Κανελλοπούλου, Δρ. Ιστορικός τέχνης, επιστημονική υπεύθυνη και επιμελήτρια της Συλλογής έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος, *Από την παραστατική μορφή προς την αφαίρεση. «Ρωγμές» στην αναπαραστατική γλυπτική κατά τη δεκαετία του 1940*.
5. Μαρίνα Μπάντιου, Ερευνήτρια Προφορικών Ιστοριών στο Project Istorima, *Η αποτύπωση του ελληνοϊταλικού πολέμου στις γελοιογραφίες του Τύπου της εποχής*.
6. Διονυσία Γιακουμή, Δρ. Ιστορίας της Τέχνης - Επιμελήτρια, Μουσείο Γ. Γουναρόπουλου, *Η απεικόνιση της γυναίκας στα έργα της Βάσως Κατράκη κατά τη δεκαετία του 1940*.

12:45-13:15 Συζήτηση

13:15-13:45 Διάλειμμα – ελαφρύ γεύμα

13:45-14:35 Ομιλίες

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ '40

1. Εύη Παπαδοπούλου, Δρ. Ιστορίας Τέχνης, Πανεπιστημιακή υπότροφος, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, *Φωτογραφίζοντας την καθημερινότητα στη Μακρόνησο τη δεκαετία του '40: θεσμικές αφηγήσεις και παραλείψεις της ιστορίας (τέχνης)*.
2. Παναγιώτης Μπίκας, Δρ. Ιστορίας της Τέχνης, ΕΔΙΠ Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών ΑΠΘ, *Τα μνημεία για τη δεκαετία του 1940 στην Θεσσαλονίκη: υφολογικές επιλογές και επιτελεστικές πρακτικές*.
3. Σεβαστή Λίτση, ΠΜΣ Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, ΑΣΚΤ, *Η αποτύπωση της δεκαετίας του 1940 στο έργο του Δημήτρη Κατσιογιάννη*.
4. Εύα Μελά, Ζωγράφος-Χαράκτρια, Πρόεδρος του ΕΕΤΕ, *Η έρευνα του ΕΕΤΕ για την τέχνη και τους καλλιτέχνες στην περίοδο 1940-49, μεθοδολογία, κριτήρια διοργάνωσης της έκθεσης του ΕΕΤΕ «Τέχνη και αντίσταση 1936-1949»*.

14:35-15:30 Συζήτηση – κλείσιμο



Εικόνα προγράμματος:
Σπύρος Βασιλείου, *Ο μπιστικός 1941*, τέμπερα και σινική μελάνη, 35 x 50 εκ.,
Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Συλλογή Γ. Ι. Κατσιόγρα



Συντελεστές

Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, τ. Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Διονυσία Γιακουμή, Δρ Ιστορίας της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Επιμελήτρια, Μουσείο Γιώργου Γουναρόπουλου

Λία Γυιόκα, Αναπληρώτρια καθηγήτρια Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης και του Πολιτισμού, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Χριστίνα Δημακοπούλου, Δρ Ιστορίας της Τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστημιακή υπότροφος, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

Χάρις Κανελλοπούλου, Δρ Ιστορίας της Τέχνης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Επιστημονική υπεύθυνη - επιμελήτρια της Συλλογής έργων τέχνης της Τράπεζας της Ελλάδος

Ιωάννης Καραδήμας, MA, Μεταπτυχιακό Θεωρίας και Ιστορίας της τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

Σεβαστή Λίτση, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια, Μεταπτυχιακό Θεωρίας και Ιστορίας της τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

Ηρώ Μανδηλαρά, Ακαδημαϊκή Υπότροφος, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

Ελένη Μάργαρη, Δρ Ιστορίας της Τέχνης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Ξένια Μαργλίτση, MA, Μεταπτυχιακό Θεωρίας και Ιστορίας της τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

Εύα Μελά, Ζωγράφος - χαράκτρια, τέως Πρόεδρος του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος

Σπύρος Μοσχονάς, Δρ Ιστορίας της Τέχνης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Γιάννης Μπίκας, Δρ Ιστορίας της Τέχνης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, ΕΔΙΠ Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Γιάννης Μπόλης, Δρ Ιστορίας της Τέχνης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Προϊστάμενος Τμήματος Σύγχρονης Γλυπτικής, MOMus-Μουσείο Άλεξ Μυλωνά



Κωνσταντίνα Ντακόλια, Δρ Ιστορίας της Τέχνης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Εύη Παπαδοπούλου, Δρ Ιστορίας της Τέχνης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ακαδημαϊκή Υπότροφος 2021-22, Τμήμα Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Δημήτρης Παυλόπουλος, Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Σπύρος Ποταμιάς, Ειδικός Επιστήμονας Διδασκαλίας Πανεπιστημίου Κύπρου

Βάλια Σκούρα, Δημοσιογράφος - Μεταδιδάκτορας ερευνήτρια τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας Παντείου Πανεπιστημίου

Άννα Σπανοπούλου, Φιλολόγος - Ιστορικός της Τέχνης

Λευτέρης Σπύρου, Δρ Ιστορίας της Τέχνης, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Μεταδιδακτορικός Ερευνητής, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών / Ι.Τ.Ε.

Αλέξανδρος Τενεκετζής, Επίκουρος Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης, Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών

