

Γιάννης Μόραλης,
"Σύνθεση", 1958.

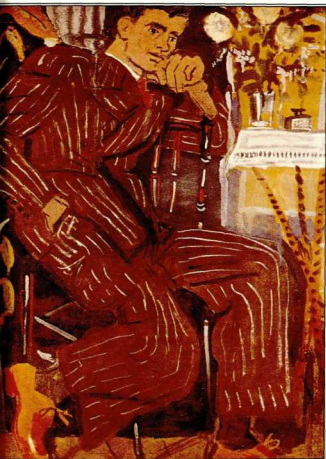


Ο ΕΚΣΥΓΧΡΟΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΜΕΓΑΛΕΣ ΔΙΑΜΑΧΕΣ (1950-1980)

Μάρθα Χριστοφόγλου

Ιστορικός της Τέχνης

Το θέμα του εκσυγχρονισμού της νεοελληνικής τέχνης είχε τεθεί παλιότερα, παράλληλα με την επιδίωξη του εκσυγχρονισμού της ελληνικής κοινωνίας. Το αίτημα ήταν να καλυφθεί η "καθυστέρηση" που χώριζε την Ελλάδα από τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Τυπικά, δεν υπάρχει πλέον, σήμερα, λόγος να ασχολούμαστε με το θέμα, τουλάχιστον για ό,τι αφορά την αισθητική των καλλιτεχνικών έργων που παράγονται τώρα στον ελληνικό χώρο. Αυτό που, δικαίως, προκαλεί ακόμα συζητήσεις είναι οι ηρωικές φάσεις του πρόσφατου παρελθόντος.



Γιάννης Τσαρούχης,
"Νέος με καφέ κοστούμι",
1950.

Γιώργος Μπουζούνης,
"Χορευτρία", 1954.

τότε που οι έλληνες καλλιτέχνες αντιμετώπιζαν προκλήσεις πραγματικά ισχυρές, μέσα και έξω από τον τόπο τους, μέσα και έξω από την τέχνη τους, σε όλους τους τομείς της κοινωνικής, καλλιτεχνικής και προσωπικής τους δραστηριότητας. Τότε η μοντέρνα τέχνη και η ελληνική παράδοση, η Ευρώπη και η Δύση, η καινοτομία, η πρόοδος, η πρωτοπορία ήταν λέξεις με ειδική φόρτιση, που σήμαιναν στράτευση και στάση ζωής. Σήμερα αυτές οι λέξεις έχουν αλλάξει νόημα. Αν εξακολουθούν να συγκινούν, είναι σαν από νοσταλγία για το παλιό τους περιεχόμενο και το πάθος που κάποτε τις ζωντάνευε. Ο εκσυγχρονισμός της νεοελληνικής τέχνης μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο ήταν μια φυσική και αναπόφευκτη εξέλιξη, αλλά πραγματοποιήθηκε μέσα από έντονες μικρές και μεγάλες διαμάχες. Ο απόηχός τους αργεί ακόμα να χαθεί.

A. Οι συνέπειες μιας διεκδίκησης και η πρώτη διαμάχη

Σαφή συμπτώματα των επικείμενων εκσυγχρονιστικών αλλαγών στην πορεία της νεοελληνικής τέχνης είχαν εμφανιστεί από την μεσοπολεμική περίοδο¹. Οι διάφορες, συχνά αντικρουόμενες, νέες προτάσεις των καλλιτεχνών εκείνης της εποχής θα μπορούσαν να αναχθούν σε ένα κύριο αίτημα: τη διεκδίκηση μιας μεγαλύτερης ελευθερίας της έκφρασης,

απέναντι στον υπερσυντηρητικό ακαδημαϊσμό που επικρατούσε τότε.

Εκείνος ο παλιός ακαδημαϊσμός, κληρονομιά της Σχολής του Μονάχου, είχε συγκεκριμένη φυσιογνωμία και βρισκόταν σε παρακμή. Δεν ήταν δύσκολος στόχος για τους εχθρούς του, στους οποίους συμπεριλαμβάνονταν όσοι υπερσίστιζαν νεότερες τάσεις της ευρωπαϊκής τέχνης, καθώς και οι υπέρμαχοι μιας "επιστροφής στις ρίζες". Παρόλο που ο καθαρός διαχωρισμός των δύο αυτών κατηγοριών δεν είναι ιδιαί-

σιο της γενικής επιδίωξης του μοντέρνου με απώτερο στόχο τον εκσυγχρονισμό.

Στη διαμάχη συμμετείχαν, απέναντι στους υπερασπιστές της αφηρημένης τέχνης, όσοι την αρνούσαν, είτε ως επικίνδυνη ανατροπή των καλλιτεχνικών αξιών, είτε ως ξενόφερτο ακατάλληλο προϊόν, είτε ως ύποπτον παρακμιακό φορμολογισμό. Συμβατικά, οι τρεις ομάδες κατηγορήσαν: Πρώτον και κυριότερον, οι συντηρητικοί υπερασπιστές του κλασικιστικού νατουραλισμού και η πλειοψηφία του φιλοτέχνου κοινού. Δευτέρον και ημιότερον, οι οποδοί της επιστροφής στην ελληνική παράδοση, η παρουσία των οποίων ήταν έντονη κατά τη δεκαετία του 1950. Τρίτον, ένα μεγάλο μέρος της αριστερής διανοήσης, της οποίας ο λόγος θα ακουστεί καθαρότερα την επόμενη δεκαετία. Τα εκατέρωθεν επιχειρήματα ήταν μάλλον ιδεολογικής παρά αισθητικής φύσεως. Και εδώ αρχίζει η σύγχυση.

Για τους συντηρητικούς, η αφαίρεση και γενικότερα τα μοντέρνα ρεύματα ήταν η καταστροφική "άκρα αριστερά" της τέχνης, που θα ανέτρεπε την τάξη του κόσμου. Εκεί μέσα στην επικίνδυνη αναρχία έβλεπαν και οριζόμενους οποδούς της Ελληνικότητας, λόγω της αντικλασικής και αντινατουραλιστικής αισθητικής τους. Και όντως, η αναβάθμιση των αντινατουραλιστικών τάσεων από τη δυτική μοντέρνα τέχνη ενδάρρυνε τη στροφή προς μια αντικλασική αισθητική, πράγμα που επέτρεψε στους υπεμάχους της εθνικής παράδοσης να υποθετήσουν στοιχεία από την τέχνη του Βυζαντίου ή της Τουρκοκρατίας. Από την άλλη μεριά, η μεταπολεμική τέχνη της αριστεράς δέχονταν ήδη από τον καιρό της αντίστασης τις βυζαντινολαϊκές μορφές και αντιμετώπιζε θετικά τον περί παράδοσης λόγο, ενώ παράλληλα χρησιμοποιούσε, κατά το δυνατόν, και τη συντηρητική νατουραλιστική γραφή στον επίσημο σοσιαλιστικό ρεαλισμό.

Είναι φανερό, λοιπόν, ότι αυτή η διαμάχη έδινε, πριν απ' όλα, μια καλή ευκαιρία στους έλληνες καλλιτέχνες, σε όποια κατηγορία και αν ανήκαν, να ορίσουν την αισθητική και ιδεολογική τους ταυτότητα και τις μεταξύ τους σχέσεις, που κάθε άλλο παρά σαφείς ήταν. Η ευκαιρία έμεινε ουσιαστικά ανεκμετάλλευτη. Οι θέσεις παρέμειναν συγκεχυμένες, διφορούμενες και αντιφατικές. Αλλά οι εντάσεις και οι αντεγκλήσεις δημιουργήσαν ένα γόνιμον αναβρασμό σε ολόκληρο το καλλιτεχνικό τοπίο της Ελλάδος. Ταυτόχρονα, στο βαθμό που η εποχή ενουούσε τις εκσυγχρονιστικές τάσεις, το θέμα της "καθυστέρησης" ως προς τις προηγμένες δυτικές χώρες ετίθετο όλο και πιο πιστικά. Οι νεότεροι το ένιωθαν πιο άμεσα, σχεδόν ασφυκτικά. Δικαιολογημένα έβλεπαν μια διεξόδο στα καλλιτεχνικά στέκια της γαλλικής (κυριώς) πρωτεύουσας. Ζητούμενο: η άρση της καθυστέρησης, ο εκσυγχρονισμός. Φορέας του, η μεταπολεμική έκδοχή της αφηρημένης ζωγραφικής. Αυτοί, οι νεότεροι, θα αναλάμβαναν την καθέρωση της στην Ελλάδα, στις αρχές της επόμενης δεκαετίας (1960), ενώ ακόμα διαρκούσε ο θόρυβος γύρω από το φαινόμενο της αφαίρεσης.

Η διαμάχη συνεχίστηκε με διαφορετικούς όρους μετά την καθέρωση της μη παραστατικής τέχνης από τους "παριζάνους" του 1960'. Η αφηρημένη τέχνη της νεότερης γενιάς θα έπαυε,

βαθμιαία, να λειτουργεί ως ηρωικός αντίπαλος των πάντων. Έβλεπε κανείς ότι, σε τελευταία ανάλυση, η αισθητική της αφαίρεσης ενίσχυε απλώς και εκσυγχρονίζε την προϋπάρχουσα τάση για έμφαση στις μορφοπλαστικές αξίες του εικαστικού έργου. Με αυτήν την νέα, πιο ανώδυνη ταυτότητα και με τη γενναία συμβολή της τεχνοκριτικής³ η αφαίρεση έγινε δεκτή ως εξελικτική φάση του μοντέρνου, πράγμα εξαιρετικά σημαντικό, όπως θα φανεί παρακάτω.

Η λύση της περί την αφηρημένη τέχνη διαμάχης ήρθε, λοιπόν, με το πλήρωμα του χρόνου, να καθιερώσει τη βολική για όλους μοντερνιστική άποψη, ότι οι καλλιτεχνικές μορφές εξελίσσονται ακολουθώντας την πρόοδο, όπως συμβαίνει με όλους τους τομείς της ζωής στις σύγχρονες κοινωνίες. Η επιτυχία της αφηρημένης τέχνης στις αρχές του 1960 σήμανε, σε γενικές γραμμές, ότι η ελληνική κοινωνία δέχεται την πρόοδο, τον άριο εκσυγχρονίζεται. Τον ίδιο καιρό εκσυγχρονίζεται οριστικά και η Ελλάδα ως βιομηχανική χώρα της Δύσης. Εκσυγχρονίζεται, επίσης, με ελάχιστα πιο αργούς ρυθμούς, και η εδώ αγορά της τέχνης – με την ευρεία έννοια (αίθουσες, περιοδικά, κριτική ...).

Ως αποδεκτή έκφραση της πρόοδου, η αφηρημένη τέχνη συνεχίζει, για ένα διάστημα, να προσελκύει οποδούς, ακόμα και από το χώρο της αριστεράς⁴. Ωσπου, τελικά, η πίστη στην πρόοδο και την εξέλιξη, ο εκσυγχρονισμός, τον οποίο η ίδια η αφαίρεση ευαγγελιζόταν, της αφαίρεσε την πρωτοκαθεδρία. Σύμφωνα με το λεξιλόγιο της εποχής, η αφηρημένη τέχνη "εξεπρόσπικε". Κάτι νέο θα την διαδεχόταν. Στο σημείο αυτό, λίγο πριν από τη δικτατορία των συνταγματαρχών, ξεκινάει μια νέα μεγάλη διαμάχη, που θα διαρκέσει έως το τέλος, περίπου, της επόμενης δεκαετίας, του 1970.

Γ. Η εικονοκλαστική διαμάχη

Οι μεγάλες διαμάχες ξεσπούν συνήθως από υπερεκτίμηση του φαινομένου που χρησιμοποιεί ως αφορμή τους, και από παρεξήγηση του ρόλου που καλείται να παίξει έκαστος των συμμετεχόντων. Η έκβαση τους δεν λύνει, δεν θα μπορούσε να λύνει, κανένα πρόβλημα. Δημιουργεί νέες καταστάσεις. Μόλις καθιερώθηκε η αφαίρεση, άλλαξε το σκηνικό του καλλιτεχνικού χώρου στην Ελλάδα. Στο σενάριο της επόμενης μεγάλης διαμάχης, η αφηρημένη τέχνη λειτουργούσε, από το 1965 περίπου, ως κατεστημένο προς αμφισβήτηση – κατά τη διεθνή έκφραση των sixties. Η όψιμη ελληνική της έκδοχή δεν ενθουσίαζε πια ούτε τους εκπροσώπους της, που την εγκατέλειπαν ο ένας μετά τον άλλον. Το "εξέπρασμα" ήταν η μαγική μοντερνιστική συνταγή για να αποφευχθεί η ακαδημαϊκή στερότητα μιας γερασμένης αισθητικής. Οι δυτικές χώρες είχαν δώσει το παράδειγμα, μαζί με ένα πλούσιο ρεπερτόριο νέων προτάσεων. Στην πλειοψηφία τους, οι νέες προτάσεις συνοδεύονταν από ιδέες περί κοινωνικής κριτικής, αμφισβήτησης των κατεστημένων απόψεων πάσης φύσεως και αναθεώρησης του ρόλου της τέχνης μέσα στη σύγχρονη καταναλωτική και αλλοτριωτική πραγματικότητα. Το πιο ενδιαφέρον κοινό τους σημείο ήταν μια πρόθεση ρήξης με κάθε παραδο-

Αλέκος Κοντόπουλος,
"Έρχομο σπιτι", 1955.

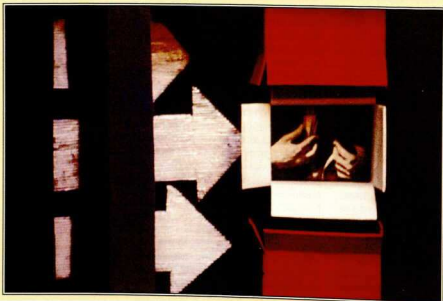


Πάνος Σαραφινός,
"Μορφές", 1963.



Γιάννης Σπούρτσουλης,
"Ξερολιθές", 1959.

Νίκος Καραγιάννης,
"Γραμμική αναμόρφωση", 1966.



Δανιήλ,
"Μαυρο κουτί", 1966.



Γιάννης Γαΐτης,
"Σύνθεση", 1958.



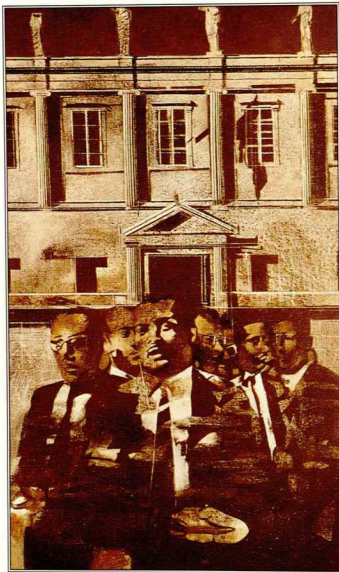
Δημήτρης Κοντός,
"Ορογένεση", 1963.



Βλάσσης Καναφάρης,
"Μπρος-πίω", 1962.



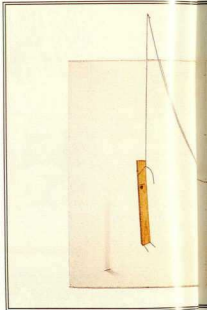
Δημήτρης Μυταράς,
"Σύνθεση ιωνικού ρυθμού",
1970.



σιακή αισθητική, μια ανατρεπτική, εικονοκλαστική διάθεση, που έστεινε να καταργήσει την ίδια την υπόσταση του έργου τέχνης με την παλιά έννοια. Η υιοθέτηση αυτών των προτάσεων από έλληνες καλλιτέχνες ήταν η αφορμή της εικονοκλαστικής διαμάχης. Πρωταγωνιστικό ρόλο έπαιρνε να παίξουν οι εξής παράγοντες: η πολιτική συγκυρία ως πλαίσιο, ο νεοελληνικός εκσυγχρονιστικός μοντερνισμός ως κυρίαρχη αισθητική άποψη, και η διεθνικότητα των πρωτοποριών του εξήντα ως πρόκληση.

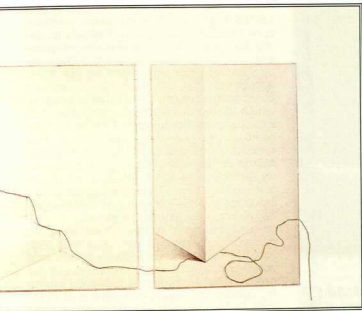
Γύρω στο 1965, η επιθυμία για εκσυγχρονισμό είχε ίσως ακόμα λόγο ύπαρξης στην Ελλάδα, αλλά αυτός ο εκσυγχρο-

νισμός επρόκειτο να ολοκληρωθεί ταχύτητα, διαρκούσης της εικονοκλαστικής διαμάχης, χάρη στην ανάπτυξη της ενημέρωσης. Η απόσταση από το Παρίσι και τα άλλα καλλιτεχνικά κέντρα έστεινε να εκμηδενιστεί. Τα μηνύματα έφθαναν γρήγορα και, το σπουδαιότερο, έβρισκαν δεκτικούς παραλήπτες. Διότι η εκσυγχρονισμένη πλέον Ελλάδα ήταν, θεωρητικά, σε θέση να συμμετέχει στους διεθνείς προβληματισμούς. Και η νεοελληνική τέχνη συμμετείχε με σχετική άνεση, για πρώτη φορά στην ιστορία της, στους προβληματισμούς που κυριαρχούσαν στο διεθνή καλλιτεχνικό χώρο. Ήταν η εποχή των νεοπαρστατικών τάσεων και της ποπ-



αρτ, των έργων χώρου και των χάρπενινγκ, των τεχνολογικών και εννοιολογικών πειραματισμών. Αυτή η τελευταία, κατά πάσαν πιθανότητα, διεθνής "πρωτοποριακή" εποχή, ήταν και η μόνη που εξήρασε οι έλληνες καλλιτέχνες σχεδόν ταυτόχρονα με τους δυτικούς ομοτέχνους τους, αν και με κάπως διαφορετικούς όρους, οφειλόμενους σε τοπικές ιδιαιτερότητες.

Το έντονα πολιτικοποιημένο κλίμα που επικρατούσε πριν, κατά, και μετά τη δικτατορία, δεν αποτελούσε ιδιαιτερότητα, από μόνο του. Η πολιτικοποίηση ήταν στοιχείο της εποχής, διεθνώς. Ιδιαιτερότητα ήταν η ίδια η δικτατορία και ο ρόλος της συγκεκριμένης ιστορικής συγκυρίας στην εξέλιξη των ελληνικών καλλιτεχνικών πραγμάτων, διότι η δικτατορία συνέπεσε χρονικά με την τελευταία φάση του εκσυγχρονισμού αυτής της χώρας. Δεν είναι αστείο. Μήπως επί δικτατορίας δεν έκανε το πραγματικό της ντεμπούτο η ελληνική τηλεόραση, ώστε να ολοκληρωθεί ο εκσυγχρονισμός μας και στον σημαντικότερο τομέα των μέσων μαζικής ενημέρωσης; Μήπως χρονική συμπίεση δεν ήταν και η παρουσία της δικτατορίας ακριβώς τη στιγμή που οι έλληνες καλλιτέχνες ήσαν έτοιμοι για τις πρώτες διεθνούς επιπέδου αφανγκαρντίστικες επιδόσεις τους; Και τέλος, μή-



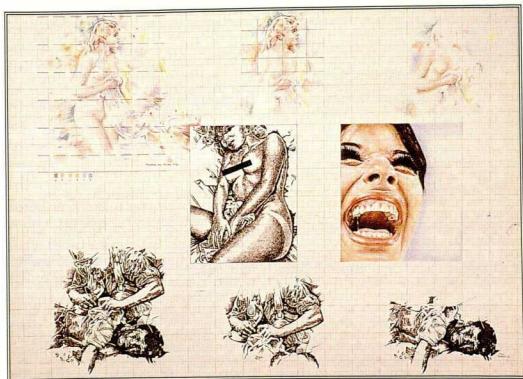
πως η περίπου ομόφωνη αντίθεση στο τότε καθεστώς δεν διευκόλυνε την υποδοχή των νέων καλλιτεχνικών προτάσεων ως "αντιδικτατορικών", δικαίως ή αδικίως; Πραγματικά, εκεί όπου το φιλότεχνο κοινό της Δύσης ανακάλυπτε παραπομπές στις πρωτοπορίες των αρχών του αιώνα, κυρίως στο Νταντά, το ελ-

ληνικό κοινό ανακάλυπτε μεταμφιεσμένες διαμαρτυρίες κατά της χούντας. Η ελλιπής ενημέρωση και ο συντηρητισμός του μέσου ελληνά θεατή θα είχαν ίσως οδηγήσει στην απόρριψη κάθε ριζοσπαστικής καλλιτεχνικής καινοτομίας, αν το πολιτικό κλίμα ήταν ομαλότερο¹⁰. Σε τέτοια περίπτωση, έχουμε δικαίωμα να υποθέσου-

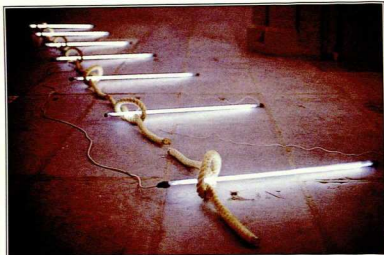
με ότι και οι προτάσεις των καλλιτεχνών θα υπολείπονταν σε τόλμη. Η πολιτική συγκυρία χρησίμευε, κατά κάποιον τρόπο, ως άλλοθι σε καλλιτέχνες και κοινό, προκειμένου να υπερβούν και οι δύο τον συντηρητισμό τους. Μια από τις πιτυχές της εικονοκλαστικής διαμάχης συνδέεται, ακριβώς, με την ψυχολογία των ελληνών πολιτών εκείνης της περιόδου. Συνδέεται επίσης με το λόγο της αριστεράς, κυρίως ως προς τις έννοιες της στράτευσης και της πρωτοπορίας. Το ενδιαφέρον θέμα της ιδεολογικής ταυτότητας των καλλιτεχνικών πρωτοποριών της εποχής δεν αφορά μόνο την Ελλάδα. Είναι διεθνές. Οι περισσότεροι Έλληνες καλλιτέχνες, πάντως, τονίζαν τα ιδιαίτερα στοιχεία της εδώ πραγματικότητας μάλλον, παρά της διεθνούς. Αναφορές σε τοπικά φαινόμενα και παραδοσιακούς τύπους διευκόλυναν την επικοινωνία με το ελληνικό κοινό, αυξάνοντας την αποτελεσματικότητά της παρέμβασής τους μέσα στη χώρα.

Παρόλο που η πολιτική συγκυρία, ως πλαίσιο της εικονοκλαστικής διαμάχης, επηρέασε καθοριστικά τα διεξαχθέντα, η ουσία της διαμάχης πρέπει να

Κώστας Τσοκλής,
"Ο σπάγκος", 1974.



Γιάννης Ψυχοπαίδης,
"Αφιέρωμα στον Ρενουάρ",
1973.



Γιάννης Μπουτάς,
"Μεταμόρφωση", 1976.

αναζητηθεί μέσα στον στενό και ιδιόζωντα χώρο της νεοελληνικής τέχνης. Επισήμως, εδράζεται στην αντιφατική σχέση που διατηρεί αυτός ο χώρος με ορισμένες ιδέες των λεγομένων πρωτοποριών του εξήντα, κυρίως όσες διακρίνονται για τον εικονοκλαστικό και ανατρεπτικό τους χαρακτήρα. Ανεπισημωμένες, και πολύ βαθύτερα, η εικονοκλαστική διαμάχη εκφράζει την αμύχανη αγωνία του έλληνα καλλιτέχνη μετά τον "εκσυγχρονισμό".

Η πολύ σύντομη ιστορία της νεοελληνικής τέχνης δεν έχει παράδοση στις ανατροπές. Από τον καιρό της πρώτης μήσης στο δυτικό ακαδημαϊσμό, οι έλληνες καλλιτέχνες αντιμετώπιζαν θετικά και με σεβασμό το θεσμό της τέχνης όπως τον διδάχθηκαν από την Ευρώπη. Και τις απλές καινοτομίες, διατακτικά τις προσεγγίζουν, πάντα με πρόθεση εποικοδομητική, ως θετικές εξελίξεις. Κανονικά, η προσήλωση στις παραδοσιακές καλλιτεχνικές ποιότητες δεν συνδυάζεται με την επιθυμία για εκσυγχρονισμό. Εκτός αν ο εκσυγχρονισμός δεν γίνει τις εν λόγω αξίες, πράγμα που αντιβαίνει στον κανόνα της μοντέρνας τέχνης. Οι έλληνες καλλιτέχνες του εικοστού αιώνα ταλαντεύθηκαν επί δεκαετίες ανάμεσα στις δύο τάσεις, προσπαθώντας να τις προωθούν ταυτόχρονα, συμβιβάζοντας τα ασυμβίβαστα. Εν μέρει, το κατόρθωσαν. Κάθε καινοτομία, που έφερε την ελληνική τέχνη πιο κοντά στον εκσυγχρονισμό, υιοθετείτο με περισκεψη και προσοχή, ώστε να ενταχθεί στο πλαίσιο των παραδοσιακών ποιητικών και να τις πλουτίσει, όχι να τις ανατρέψει. Οι τολμηροί πειραματισμοί της δυτικής τέχνης συγκινούσαν άψιμα, και πάντως πλατωνικά.

Αυτή η συντηρητική τάση αποδίδεται συνήθως σε ιστορικούς λόγους, στην περιφημη "καθυστέρηση". Όφειλε να αλλάξει αμέσως μετά την ολοκλήρωση του εκσυγχρονισμού. Όπως και έγινε, φαινομενικά. Η ελληνική τέχνη δοκίμασε για πρώτη και τελευταία φορά την ερεθιστική γούση της ανατρεπτικότητας, μόλις εκσυγχρονίστηκε. Μόνο που δεν το έκανε με συνείδηση της νέας ταυτότητας της, ως σύγχρονη δυτική τέχνη. Υιοθέτησε την ανατρεπτικότητα σαν μια ε-

πιπλέον μοντέρνα πρόταση. Η ανατροπή απεφύγη επιμελώς. Ο νεοελληνικός μοντερνισμός ταυτιζόταν πάντα με την επιδίωξη του εκσυγχρονισμού μέσω της προσήλωσης στις εικαστικές αξίες. Θα έλεγε κανείς ότι αυτός ο εκσυγχρονισμός παρέμεινε στόχος και μετά την επίτευξη του. Ίσως από αδράνεια, ίσως από φόβο για το επόμενο βήμα, που, λογικά, έπρεπε να είναι η "διεθνοποίηση" της ελληνικής τέχνης. Η εικονοπλαστική διαμάχη στην Ελλάδα, ενώ μοιάζει εξωτερικά με ανάλογα φαινόμενα της ίδιας περιόδου σε δυτικές χώρες, δεν εντάσσεται οπότε σε μια διεθνή διαμάχη. Παραμένει μοντερνιστική και αισθητική. Με ελάχιστες εξαιρέσεις, οι έλληνες καλλιτέχνες και τεχνοκρίτες της δεκαετίας του 1970 επιχειρηματολογούν υπέρ των νέων τάσεων, επικαλούμενοι τα δυτικά πρότυπα και την ποιότητα των έργων, όπως στο πρόσφατο παρελθόν. Οι εικονοκλαστικές πρωτοπορίες του εξήντα εντάχθηκαν, λοιπόν, στην νεοελληνική μοντερνιστική παράδοση σαν μια ακόμα εξελικτική φάση που ακολουθεί εκείνη της αφηρημένης τέχνης και εισάγεται με τη συνήθη διαδικασία, αλλά με πολύ λιγότερη καθυστέρηση. Η ελληνική έκδοσή των εν λόγω πρωτοποριών έχει όλα τα χαρακτηριστικά μιας περιφερειακής παραγωγής καλής ποιότητας. Τα ίδια ακριβώς που χαρακτηρίζουν την νεοελληνική τέχνη ανέκαθεν, από την εποχή του παλιότερου ακαδημαϊσμού.

Η αμύχανη ανταπόκριση της ελληνικής τέχνης στην πρόκληση της διεθνοποίησης αποδεικνύει ότι ο εκσυγχρονισμός δεν συνεπιφέρει αναγκαστικά τον υψηλότερο βαθμό ωριμότητας. Η εικονοκλαστική διαμάχη θα μπορούσε ωραϊότερα να ονομάζεται και "διαμάχη της ανεπιτευκτής διεθνοποίησης". Μια ενδιαφέρουσα διάσταση του θέματος προκύπτει και από την εξέταση διαφόρων περιπτώσεων ελληνών καλλιτεχνών του εξωτερικού. Ο αριθμός τους είχε αυξηθεί ακόμα περισσότερο κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, και ο ρόλος τους σ' αυτήν τη διαμάχη, σημαντικότερος απ' όσο στις προηγούμενες¹¹, συνδέεται με την ανάπτυξη κάποιων διευρυντικών τάσεων στην ελληνική αγορά της τέχνης. Η αγορά θα είναι το κεντρικό σημείο του νέου τοπίου που διαμορφώνεται προς το τέλος της δεκαετίας του 1970, καθώς η εικονοκλαστική διαμάχη μπαίνει στο αρχείο, χωρίς ακόμα να έχει κλείσει.

Δ. Επίλογος

Παρατηρώντας τις πρόσφατες εξελίξεις στον καλλιτεχνικό χώρο, είναι δυνατό να θεωρησουμε ότι η δεκαετία του '80 προσέφερε την οριστική λύση σε όλες τις παλιές διαμάχες. Βέβαια, λύση δεν υπήρξε, απλώς έφθασε το τέλος μιας μεγάλης περιόδου, στην διάρκεια της οποίας η τέχνη τρεφόταν από αισθητικές διαμάχες. Μετά το 1980, οι έλληνες καλλιτέχνες δεν είχαν πια λόγο να παλεύουν με τον συντηρητισμό της παράδοσής τους, τουλάχιστον όσον αφορά τις τεχνολογικές τους επιλογές. Με τα νέα δεδομένα, ο συντηρητισμός της νεοελληνικής τέχνης δεν εμπόδιζε καθόλου τη διεθνοποίηση της, για να μην πούμε ότι την ευνοούσε.

Ο εκλεκτισμός της σύγχρονης αγοράς δημιούρ-

γος ένα σχεδόν ιδανικό περιβάλλον για την αξιοποίηση της ελληνικής εικαστικής παραγωγής. Αφότου οι επαναστατικές πρωτοπορίες αποσύρθηκαν από το προσκήνιο και ο μοντερνισμός έγινε ντεμοντέ, η νεοελληνική τέχνη μπορούσε να συνεχίσει την πορεία της απρόσκοπτα και χωρίς να ανασταλάξει άγχη του παρελθόντος. Να ανθίσει με τους δικούς της παραδοσιακούς ρυθμούς, με τις δικές της παραδοσιακές ποιότητες, τις περιφερειακές ιδιομορφίες της, που λέει και ήταν εξαρχής προορισμένα να κομίστουν αυτόν, τον σμηνικό διεθνή εικαστικό χώρο. Οι μεγάλες διαμάχες του παρελθόντος και όσοι συμμετείχαν σ' αυτές άφησαν μια πλούσια και χρήσιμη κληρονομιά στη νεότερη γενιά των ελλήνων καλλιτεχνών. Μια ιστορία. Αυτήν συνεχίζουν οι νεότεροι, σύμφωνα με το πιο παραδοσιακό χαρακτηριστικό του νεοελληνικού πολιτισμού, όπου κάθε απόπειρα ριζικής μετασχηματίζεται σε συνέχιση.

Σημειώσεις:

1. Στη βασική βιβλιογραφία για την πορεία της νεοελληνικής τέχνης από τον μεσοπόλεμο και μετά περιλαμβάνονται: Ελ. Βακαλό, Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, 4 τόμοι, Αθήνα 1981-1985. Αλ. Ξύδης, Προτάσεις για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, 2 τόμοι, Αθήνα 1976. Τ. Σπύλιγγος, Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967, 3 τόμοι, Αθήνα 1979.
2. Όταν, για παράδειγμα, ο Αλ. Κοντοπούλος μιλώσε ή έγραφε υπέρ της αφηρημένης τέχνης γύρω στο 1950, ήξερε μεν ο ίδιος σε τι αναφερόταν, αλλά τα επισημασία του ήταν καταρχήν σχετικά με τον "εποικειωτικό μύθο", το "προσφυμικό όνειρο", την "πνευματικότητα"... Τι είδους προβληματισμούς και αυτίσθησεις προκαλούσαν τέτοιες εκφράσεις στους λιγότερο ενημερωμένους παραλήπτες των λόγιων του, εύκολα καταλαβαίνοντας. Αλ. Κοντοπούλος, "Ο υποκειμενικός μύθος", στο τόμο του 1950 στο *Ενθήμερο ποιότητα την τέχνη*, Αθήνα 1971, σελ. 39.
3. Ένα ακόμα παράδειγμα... Η τελευταία λέξις του μοντερνισμού σχετικά με αφηρημένη τέχνη... Κατά άλλους με ή ίσως σημαίνει ότι πρέπει να υπάρχει ούτως ή άλλως σχέση μεταξύ του "καλλιτεχνισμού" και των απεικονιζόμενων αντικειμένων (!). Κατ' άλλους όμως σημαίνει ότι δεν πρέπει να ενθισμάται ο καλλιτέχνης ή έπρεζε την προτεραιότητα... Π. Μαθιόπουλος, "Εν βέλπια επί της συγχρόνου ζωγραφικής", Λόγος υποδοχής στην Ακαδημία Αθηνών, 16.9.1949. Πρακτικά της Ακαδ. Αθηνών, τόμ. 24, 1949. Αναδημοσίευση στο *Τριτο Μάτι*, τ. 1, Μόσχες 1977, σ. 82.
4. Οι περισσότεροι με υποτροφίες που προσέφερε η γαλλική κυβέρνηση άμαξια μετά το τέλος του πολέμου.
5. Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 ολοκληρώνεται η αντικατάσταση της παλαιάς φρουράς των ακαδημαϊκών καθηγητών της Σχολής. Η εντυπωσιακή εκλογή του τριαντάχρονου Ι. Μάρζλι, το 1947, αναφέρεται πάντα με σημείο αναφοράς μιας νέας εποχής για τις εικαστικές σπουδές στην Ελλάδα. Βλ. Δ. Τσιγγόλου-Α. Μπαζαράκη, *Η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών*, Χρονικό 1938-1983, Αθήνα 1983.
6. Η εκκράση είναι διεθνής. Γιατί δείγματα τέτοιων χαρακτηρισμών υπάρχουν στο κείμενο του Π. Μαθιόπουλου, ό.π., σσ. 82-84, αλλά και στο δημοσιογραφικό λόγο της εποχής.
7. Έργα μη-παράστατικά, χρονομετρήσιμα τετραπύραξ, εκτίθεναν στο πρώτο χαρακτηριστικό εμφανιστικό αυτής της γενιάς καλλιτεχνών με ήθησα στο εξωτερικό και κυρίως στο Παρίσι. Γρίγορας η ίδια γενιά θα πρωτοστατήσει στο "εξωτερικό" της αφηρημένης τέχνης. Βλ. τους καταλόγους των εκθέσεων: Η γενιά του 1960, Αθήνα 1965. *Ελληνες ζωγράφοι και γλύπτες στο Παρίσι*, Ερμούπολι 1965. *Εισαγωγικά κεφάλαια στη σύγχρονη ελληνική τέχνη - Ελληνες καλλιτέχνες στο Παρίσι*, Ρόδος 1965.
8. Οι περισσότεροι τεχνικότερες υποστήριξαν την αφηρημένη τέχνη, που άκμαζε, στο ίδιο πλαίσιο μιας εκπαιδευτικής διαρρύθμισης - με παράλληλη τόνωση της αγοράς - υποστήριξαν επίσης την "έξυμνη" μοντέρνα τέχνη και τους άλλους καλλιτέχνες του εξωτερικού. Καλή κίνηση του φαινομένου δίνουν τα περιγράμματα του περιοδικού *Σχολή*, από το 1963 έως το 1965 (αριθμ. 1-4). Β. Βακαλό, Μ. Κοτζιάμης, Χρ. Χρήστου και άλλων μελών της ΑΙΣΑ (...).
9. "Μια προοδευτική στάση στο εσωτερικό της αριστεράς", κατά την εκκράση του Ηλ. Δεκαυλάκου. Η απήχηση των ιδεών του Φίσερ και του Γκραντίσι σε πολλούς αριστερούς καλλιτέχνες ήταν μεγάλη. Γραμμοστάτη πληροφόρηση για το ενδιαφέρον αυτό φαινόμενο, η γενιά για την σχέση της ελληνικής αριστεράς με την αφηρημένη τέχνη. Δίνουν τα περιγράμματα της *Επιθεώρησης Τέχνης* από το 1958 έως το 1965, κυρίως οι στήλες "Συζητήσεις", τ. 43, 44-45/1958, και "Πλαστικές τέχνες", μετά το 1960.
10. Το θέμα έχει αναπτυχθεί διεξοδικά: Μ. Christofolou, "Avant-garde et politisation dans l'art néo-hellénique (1965-1975)", Παρίσι 1988 (όπου και βιβλιογραφική τεκμηρίωση για όλο το κεφάλαιο).

11. Σε μια ακραία εκδοχή, οι άλλες καλλιτεχνικές του εξωτερικού και εκείνοι του εσωτερικού, αυτών την εποχή, εμφανίζονται σχεδόν σαν "αντίπαλα κόμματα"... Βλ. Αλ. Ξύδης, "N.E.T. (α.)-N.E.T. (ε.)...", *Αντι*, τ. 25 και 26, 1975.

1950 - 1980: The Modernization of Neohellenic Art and the Great Disputes

Martha Christophoglou

The modernization of Neohellenic art was realized through some characteristic disputes, aesthetic and ideological ones.

The best known of these arguments dates back from the years between the two World Wars. Those in favour of the modern tendencies of European art and the defenders of a "return to the roots" were opposed to the at that time prevailing super-conservative academism. The conflict between these two anti-academic trends, "Modernism" and "Hellenic Tradition", was the first and most lasting dispute, which played a major role in the formation of the unique physiognomy of Neohellenic art. After World War II, the phenomenon of abstract art served as the pretext for a new debate, especially important for the modernization of Neohellenic art, since it represented a decisive step towards the autonomy of the work of art, according to the commands of modern European art.

Abstract art met the strong reaction of the conservative followers of the classicizing naturalism, of those favouring the "Neohellenic Tradition" movement, as well as of the intellectuals of the Left. In many cases the arguments of the opponents were more of an ideological than of an aesthetic nature. This dispute offered to the Greek artists an opportunity, regardless of the side they belonged to, to define their aesthetic and ideologic identity and their mutual relations.

The post-war version of abstract painting was finally established around 1960 by the new generation of artists who were educated and had started a career abroad. At the same time the modernistic conception, regarding the evolution of artistic forms as an indication of progress, was set up. According to this principle abstract art was born left behind and fresh tendencies appeared already by the middle of the 1950's.

The new trends of the period were accompanied by radical ideas as regards the questioning of the established views and the revision of the role of art in the contemporary alienated reality. They were sharing a common, iconoclastic attitude which was tending to the abolishment of the very existence of the work of art in its old context. The adoption of these proposals by some Greek artists was the pretext for the iconoclastic controversy, in which the following factors were going to play the leading roles: the political coincidence as framework of the dispute (before, during and after dictatorship); the Neohellenic updated modernism as prevailing aesthetic view; and the internationalism of avant-gard of the 1960's as challenge.

The iconoclastic avant-gard of the 1960's was assimilated by the Neohellenic art as one more phase of evolution, which follows abstract art and it is introduced through the normal procedure, but with less delay. Modernization has thus been realized. The next step should be the total accession of Neohellenic art into the international artistic space. This became the fundamental problem of the iconoclastic controversy, which could also be called "debate of the unrealized internationalization". On the one hand, the Greek art market was showing expanding tendencies and the role of the Greek artists abroad was becoming more and more important. And on the other, the strong local peculiarities were still preventing the full accession of Greek art into the international artistic scene.

The final solution to such problems was given during the 1980's, when the long period of aesthetic disputes came to an end. Under the new circumstances and due to the eclecticism of the contemporary market, conservatism and the local peculiarities of Greek art were unable to restrain its internationalization, as regards, at least, the stylistic choices of the artists. The disputes of the past left the Greek art with a rich inheritance, a history, which was continued by the younger artists, according to the most traditional characteristic of Neohellenic civilization: every tradition for rupture is finally transformed to a fertile continuity.