



**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΚΥΚΛΟΣ ΣΠΟΥΔΩΝ 2018-2020**

**«Το εικαστικό έργο του Δημήτρη Κατσικογιάννη (1915-1991) στο πλαίσιο της  
πρόσληψης της μαρξιστικής αισθητικής στην Ελλάδα»**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Σεβαστή Ε. Λίτση**

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:

**Δρ. Ελεονώρα Βρατσκίδου**

**Αθήνα 2022**



**ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS**  
**SCHOOL OF FINE ARTS**  
**DEPARTMENT OF THEORY AND HISTORY OF ART**  
**POSTGRADUATE STUDIES IN THEORY AND HISTORY OF ART**  
**STUDIES COURSE 2018-2020**

**“The art of Dimitris Katsikoyiannis (1915-1991)  
in the context of the perception of the marxist aesthetics in Greece”**

**MASTER THESIS**

**Sevasti E. Litsi**

Major Professor:

**Dr. Eleonora Vratskidou**

**Athens 2022**

## Περίληψη

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση του εικαστικού έργου του ζωγράφου και γλύπτη, Δημήτρη Κατσικογιάννη (1915-1991). Πρόκειται για έναν καλλιτέχνη στρατευμένο και ενεργά αναμειγμένο στους κοινωνικούς αγώνες της εποχής του, ως μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας (ΚΚΕ), ο οποίος ενστερνιζόταν τις ιδέες του μαρξισμού και την κομμουνιστική ιδεολογία. Πηγή της έμπνευσής του ήταν το προσωπικό βίωμα των δεκαετιών του '40 και του '50, ενώ η επιμονή σε θέματα αμιγώς κοινωνικά και πολιτικά χαρακτηρίζει το σύνολο της εικαστικής του παραγωγής. Πιο συγκεκριμένα, το έργο του εξετάζεται στο πλαίσιο της μαρξιστικής αισθητικής, όπως αυτή προσλαμβάνονταν από τους μαρξιστές θεωρητικούς και κριτικούς της τέχνης στην Ελλάδα, κατά το διάστημα 1930-1980.

Η εργασία χωρίζεται σε τέσσερα κεφάλαια. Δεδομένου ότι το έργο του Κατσικογιάννη είχε στενή σύνδεση με την ζωή του και ειδικότερα με την πολιτική του στάση και δράση, στο 1<sup>ο</sup> κεφάλαιο γίνεται μία προσπάθεια ανασύνθεσης της βιογραφίας του, ενταγμένης στο ιστορικό πλαίσιο της περιόδου. Στο 2<sup>ο</sup> κεφάλαιο γίνεται μία προσπάθεια ανάλυσης του έργου του, μέσα από μία επιλεκτική παρουσίαση ορισμένων ζωγραφικών έργων του. Βασικοί άξονες της ανάλυσης είναι ορισμένα σταθερά θέματα στην εικονογραφία του, που αφορούν την βίωση του πολέμου και της φυλάκισης κατά τις δεκαετίες του '40 και του '50, ενώ μικρότερη έμφαση δίνεται στα θέματα που αφορούν τις δεκαετίες '60 '70. Επιπλέον, συζητούνται ορισμένα ζητήματα μορφής και περιεχομένου στο έργο του, που έχουν να κάνουν με την τεχνοτροπία που χρησιμοποιεί, την ιδιαιτερότητα της εικαστικής του γραφής και τον πολιτικά στρατευμένο χαρακτήρα του έργου του.

Στο 3ο κεφάλαιο επιχειρείται μία συνοπτική παρουσίαση της μαρξιστικής αισθητικής, όπως αυτή διαμορφώθηκε στην ΕΣΣΔ κατά το διάστημα 1930-1970, και μία αναφορά σε βασικούς θεωρητικούς όρους της, όπως ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός και η σχέση μορφής και περιεχομένου στην τέχνη. Στην συνέχεια, γίνεται μία σε αδρές γραμμές παρουσίαση της πρόσληψης της μαρξιστικής αισθητικής στην Ελλάδα, μέσα από ορισμένες τοποθετήσεις Ελλήνων μαρξιστών θεωρητικών, πάνω στα ζητήματα της σχέσης μορφής - περιεχομένου, που αποτέλεσαν το επίκεντρο μίας ζωνής συζήτησης στους κόλπους των μαρξιστών θεωρητικών της τέχνης και καλλιτεχνών διεθνώς. Στο 4ο κεφάλαιο επιχειρείται μία παρουσίαση της υποδοχής του έργου του Κατσικογιάννη από τους σύγχρονους του αριστερούς τεχνοκρίτες στην Ελλάδα, κατά την περίοδο 1960-1980. Τέλος, τίθεται ένας ευρύτερος προβληματισμός σχετικά με την σκοπιμότητα μιας ιστορικοτεχνικής κατάταξης του έργου του Δημήτρη Κατσικογιάννη,

με στόχο να αναδειχθεί πως η ιδιαιτερότητα της περίπτωσης του, μάλλον υποδεικνύει μία δημιουργική αφομοίωση διαφορετικών καλλιτεχνικών τάσεων.

**Λέξεις κλειδιά:** Δημήτρης Κατσικογιάννης, Μαρξιστική Αισθητική, Μορφή – περιεχόμενο, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, Γερμανική κατοχή – Αντίσταση, Πολιτικοί κρατούμενοι, τεχνοκριτική.

## Abstract

Subject to the present dissertation is the investigation of the artwork of the Greek painter and sculptor, Dimitris Katsikoyiannis (1915-1991). He was an artist committed and actively involved in the social struggles of his era, as a member of the Communist Party of Greece (CPG/KKE), who embraced the ideas of Marxism and the communist ideology. Source of his inspiration was his personal experiences of the 40's and the 50's, while his persistence in subjects purely social and political characterizes the whole of his artwork. More specifically, his artwork is examined in the context of the marxist aesthetics, as it was perceived by the marxist theorists and critics of art in Greece, during the period 1930 to 1980.

The thesis is divided into four chapters. Given that the art of Katsikoyiannis had a close connection with his life and in particular with his political attitude and activism, in the 1<sup>st</sup> chapter we attempt to reconstruct his biography in the historic framework of his era. In the 2<sup>nd</sup> chapter we try to analyze his artwork through a selective presentation of some of his works of art. Main lines of the analysis are some constant themes in his iconography, which relate to the war and imprisonment experience of the 40's and the 50's, while we give a lesser emphasis on the themes related to the decades of the 60's and 70's. Furthermore, we discuss some matters of form and content in his artwork, that relate to the artist's style, the peculiarities of his artistic style and the political committed to the left - wing character of his art.

In the 3<sup>rd</sup> chapter there is an attempt to make a comprehensive presentation of the marxist aesthetics, the way they were formed in the USSR in the period from 1930 up to 1970, and also a brief mention in some of the basic theoretical terms, such as the socialist realism and the relationship between form and content in art. Subsequently, we present in broad lines the perception of the marxist aesthetics in Greece, through the reflections of some Greek marxist theorists, on the matter of form-content relationship, which was the focal point of a lively discussion in the circles of the marxist theorists of art and artists internationally. In the 4<sup>th</sup> chapter we present the critical reception of the work of Katsikoyiannis by contemporary left-wing criticism in Greece, from 1960 to 1980. Finally, we pose a broader question on the feasibility of a historic-technical grading of Dimitris Katsikoyiannis artwork, aiming to highlight that the distinctiveness of his case indicates a rather creative assimilation of different artistic trends.

**Index words: Dimitris Katsikoyiannis, Marxist aesthetics, Form-content, socialist realism, German occupation- Resistance, Political prisoners, Art critique.**

**«Το εικαστικό έργο του Δημήτρη Κατσοκογιάννη (1915-1991) στο πλαίσιο της πρόσληψης της μαρξιστικής αισθητικής στην Ελλάδα»**

Σεβαστή Ε. Λίτση

**Επιβλέπουσα καθηγήτρια:**

Ελεονώρα Βρατσκίδου, Επίκουρη καθηγήτρια Ιστορίας της Νεοελληνικής Τέχνης, ΑΣΚΤ.

**Εξεταστική Επιτροπή:**

Νίκος Δασκαλοθανάσης, Καθηγητής Ιστορίας της Μοντέρνας και Σύγχρονης Τέχνης, ΑΣΚΤ.

Κώστας Ιωαννίδης, Αναπληρωτής καθηγητής Θεωρίας και Κριτικής της τέχνης, ΑΣΚΤ.

Δηλώνω ότι είμαι ο/η αποκλειστικός/η δημιουργός της παραπάνω πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια. Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο. Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις παρακάτω άδειες ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ Α.Σ.Κ.Τ. 3 που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση (Άδεια CC BY-NC-ND). Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της. Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2).

**Copyright © Σεβαστή Ε. Λίτση, 2022**

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερμηνευτικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

*Στον πατέρα*

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος.....	1-4
Εισαγωγή.....	5-10
<b>1<sup>ο</sup> Κεφάλαιο: Στα ίχνη του Δημήτρη Κατσικογιάννη.....</b>	<b>11-24</b>
<b>2<sup>ο</sup> Κεφάλαιο: Εξερευνώντας το έργο του Δημήτρη Κατσικογιάννη.....</b>	<b>25-50</b>
2.1. Το «αποτύπωμα» της δεκαετίας του '40 στο έργο του: Κατοχή-Αντίσταση-Εμφύλιος.....	26-35
2.2. Η δεκαετία του '50 στο έργο του: Έργα με θέμα τους πολιτικούς κρατούμενους.....	35-43
2.2.α. Πρώιμα χαρακτηριστικά και σχέδια με θέμα τους πολιτικούς κρατούμενους.....	35-39
2.2.β. Προσωπογραφίες πολιτικών κρατουμένων σε λάδι.....	39-42
2.2.γ. Πολιτικοί κρατούμενοι σε ξηρό παστέλ.....	42-43
2.3. Η κοινωνική εμπειρία των δεκαετιών '60 και '70 στο έργο του.....	43-44
2.4. Ζητήματα μορφής και περιεχομένου στο έργο του: Τεχνοτροπία, εικαστική διάλεκτος και καλλιτεχνική στράτευση.....	45-50
<b>3<sup>ο</sup> Κεφάλαιο: Η συζήτηση για την μαρξιστική αισθητική.....</b>	<b>51-76</b>
3.1. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ως θεωρητικός όρος της μαρξιστικής αισθητικής.....	51-61
3.2. Η πρόσληψη της συζήτησης για την μαρξιστική αισθητική μέσα από τις σελίδες των εντύπων της Αριστεράς στην Ελλάδα.....	61-76

<b>4<sup>ο</sup> Κεφάλαιο: Ζητήματα τεχνοκριτικής και κατάταξης του έργου του Κατσικογιάννη στο πλαίσιο της μαρξιστικής αισθητικής.....</b>	<b>77-96</b>
<b>4.1. Η πρόσληψη του έργου του Κατσικογιάννη από την μαρξιστική τεχνοκριτική και η προβληματική της.....</b>	<b>77-93</b>
<b>4.2. Η προβληματική της κατάταξης του έργου του.....</b>	<b>94-96</b>
<b>Ορισμένα κριτικά συμπεράσματα.....</b>	<b>97-99</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>100-104</b>
<b>Πρωτογενείς πηγές.....</b>	<b>105-108</b>
<b>Παράρτημα I: Οι εκθέσεις του Δημήτρη Κατσικογιάννη.....</b>	<b>109-110</b>
<b>Παράρτημα II: Κατάλογος έργων.....</b>	<b>111-142</b>
<b>Παράρτημα III: Εικόνες αρχειακών τεκμηρίων.....</b>	<b>143-152</b>

## Πρόλογος

Αντικείμενο της διπλωματικής μου εργασίας, όπως δηλώνει και ο τίτλος της, είναι η μελέτη του εικαστικού έργου του Δημήτρη Κατσικογιάννη (1915-1991) στο πλαίσιο της μαρξιστικής αισθητικής. Πρόκειται για έναν καλλιτέχνη στρατευμένο και ενεργά αναμειγμένο στους κοινωνικούς αγώνες της δεκαετίας του '40, ως μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας (ΚΚΕ), του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου (ΕΑΜ) και του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας (ΔΣΕ), που ενστερνιζόταν τις ιδέες του μαρξισμού και την κομμουνιστική ιδεολογία. Από το 1949 έως το 1961 ήταν φυλακισμένος για την πολιτική του δράση. Πηγή της έμπνευσής του ήταν το προσωπικό βίωμα των δεκαετιών του '40 και του '50, ενώ η επιμονή σε θέματα αμιγώς κοινωνικά και πολιτικά χαρακτηρίζει το σύνολο του εικαστικού του έργου.

Ο λόγος της ενασχόλησης με το έργο του Δημήτρη Κατσικογιάννη είναι το γεγονός πως πρόκειται για μία ιδιαίτερη περίπτωση στρατευμένου στην Αριστερά καλλιτέχνη που παρήγαγε έργο άρρηκτα συνδεδεμένο με τους κοινωνικούς αγώνες της εποχής του, καθώς ήταν από τους λίγους που ενεπλάκησαν τόσο ενεργά στους κοινωνικοταξικούς αγώνες των δεκαετιών '40 και '50, και μάλιστα με τίμημα δώδεκα ετών φυλάκισης (1949-1961) για την ιδεολογία και την δράση του. Η ιδιαιτερότητα του έγκειται και στην ιδιάζουσα καλλιτεχνική του γλώσσα, η οποία χαρακτηρίζεται από την χρήση του ξηρού παστέλ, την αντιφυσιοκρατική απόδοση των μορφών και την επιλογή έντονων χρωμάτων. Ωστόσο, το έργο του δεν είχε μεγάλη απήχηση έξω από τον πολιτισμικό κύκλο της Αριστεράς, και σήμερα παραμένει κατά κύριο λόγο άγνωστο στο ευρύ κοινό αλλά και τους ειδικούς.

Θα ήθελα όμως να αναφέρω το πώς προέκυψε το ερευνητικό μου ενδιαφέρον για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη. Η πρώτη μου επαφή με το έργο του έγινε στην έκθεση που διοργάνωσε το Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας (ΕΕΤΕ) το 2014, με τίτλο «Εικαστικές Τέχνες και Αντίσταση», όπου υπήρχαν δύο έργα του Δημήτρη Κατσικογιάννη, άτιτλα και αχρονολόγητα, σε ξηρό παστέλ. Το πρώτο έργο παρίστανε έναν αγρότη σε μία δυναμική στάση διαμαρτυρίας, να κρατά στάχια στο ένα χέρι και να ακολουθείται από πλήθος εξεγερμένων αγροτών στο βάθος. Το δεύτερο έργο ήταν το πορτρέτο ενός άνδρα –προφανώς ενός κρατουμένου- με έναν επίδεσμο να καλύπτει τον δεξί του οφθαλμό και με μία έκφραση που αποτυπώνει τόσο τον πόνο, όσο και την

καρτερία του. Εξαρχής μου έκανε εντύπωση η «παράδοξη» επιλογή των χρωμάτων, ιδίως στο πορτρέτο κρατουμένου, όπου ο καλλιτέχνης χρησιμοποιούσε ένα έντονο κίτρινο, καθώς και η χρήση ενός σπάνιου, καθόλου διαδεδομένου υλικού, του ξηρού παστέλ.

Στην πορεία, ψάχνοντας λίγο παραπάνω, ανακάλυψα πως ο καλλιτέχνης έχει δώσει πλήθος έργων, στα οποία επαναλαμβάνεται σταθερά ο ίδιος χαρακτήρας, τόσο στην μορφή, όσο και στο περιεχόμενο. Πρόκειται για περιεχόμενο αμιγώς κοινωνικό και ταξικό, που στρατεύεται με τους αγώνες της Αριστεράς, τους οποίους και αποτυπώνει, αφού και ο ίδιος ήταν ενεργό μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας (ΚΚΕ). Ωστόσο, η μελέτη του έργου του Δημήτρη Κατσικογιάννη αποδείχθηκε μία δύσκολη υπόθεση. Στην προσπάθειά μου να συγγράψω την διπλωματική μου εργασία, ανακάλυψα πως ελάχιστα ίχνη έχει αφήσει πίσω του ο αγωνιστής καλλιτέχνης, εκτός φυσικά από το εικαστικό του έργο. Θεώρησα πως εάν αντιμετωπίσουμε το εικαστικό του έργο ως την πρωτογενή, δηλαδή την πρωταρχική πηγή για την άντληση στοιχείων για τις καλλιτεχνικές του ανησυχίες και τις ιδέες του, από κοινού με μία κοινωνική και θεωρητική πλαισίωση, ενδεχομένως να μπορέσουμε να οδηγηθούμε σε ορισμένα συμπεράσματα για την περίπτωση του.

Δεν έχουν γραφτεί παρά ελάχιστα για τον ίδιο και το έργο του από την τεχνοκριτική της περιόδου, κατά την οποία δημιουργεί, ενώ και η σύγχρονη ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης –πλην ελαχίστων εξαιρέσεων– μοιάζει να τον αγνοεί. Όταν πάλι αυτό δεν συμβαίνει, σε καμία περίπτωση η αναφορά στο έργο του δεν ξεπερνά τον επιφανειακό χαρακτήρα, για να προχωρήσει σε μία πιο ουσιαστική μελέτη ή καταγραφή. Ως αποτέλεσμα, το έργο του Δημήτρη Κατσικογιάννη σήμερα μένει ανεξερεύνητο, αχαρτογράφητο και πλήρως απαξιωμένο, γεγονός που εγείρει πολλά ερωτήματα και προβληματισμούς, τόσο για την σύγχρονη ιστοριογραφία, όσο και για την διαχείριση της ιστορικής μνήμης και της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Παράλληλα, με αφορμή την παρούσα εργασία, θα ήθελα να θίξω το ζήτημα της συντήρησης και της ανάδειξης του έργου του Δημήτρη Κατσικογιάννη. Ο Δημήτρης Κατσικογιάννης όσο ήταν εν ζωή επιθυμούσε διακαώς το έργο του να είναι προσβάσιμο σε όλους. Μετά τον θάνατό του, το 1993 το έργο του έγινε δωρεά στον Δήμο Τρικάλων από τους Ιωάννη Ζιώγα και Πηνελόπη Χρυσικού, τα αδέρφια δηλαδή της συζύγου του, Λέγκως Κατσικογιάννη,

και στεγάστηκε έως το 1998 στο κτίριο της Δωροθέας Σχολής<sup>1</sup>. Σήμερα σχεδόν 30 χρόνια μετά τον θάνατο του Δημήτρη Κατσικογιάννη το έργο του βρίσκεται δίπλα σε ένα εργοστάσιο της ΔΕΗ, εντός του κτιρίου των πρώην ψυγείων της εταιρείας ΑΓΡΕΞ,. Το κτίριο του μουσείου βρίσκεται έξω από τον αστικό ιστό των Τρικάλων, και η πρόσβαση σε αυτό γίνεται αποκλειστικά κατόπιν αδειοδότησης του Δήμου, που σημαίνει πως δεν είναι ανοιχτή σε όλους. Τα έργα του Δημήτρη Κατσικογιάννη που βρίσκονται εκεί -πάνω από 2.000 ζωγραφιές και γλυπτά- παραμένουν αταξινόμητα και χωρίς καταλογογράφηση, σε έναν χώρο ακατάλληλο για μουσειακή και

---

<sup>1</sup> Οπότε μεταφέρθηκε, στην πραγματικότητα θα λέγαμε ότι «εκτοπίστηκε» στα πρώην ψυγεία της ΑΓΡΕΞ, προκειμένου να φιλοξενηθεί στη Δωροθέα Σχολή η έδρα της Φιλαρμονικής του Δήμου Τρικκαίων και η Δημοτική Πινακοθήκη. Υπάρχει βίντεο από τα εγκαίνια του πρώτου μουσείου Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη στο πέτρινο κτίριο του Πολιτιστικού κέντρου του Δήμου Τρικκαίων, στις 15 Σεπτεμβρίου του 1994. Βλ. [https://www.youtube.com/watch?v=H4Qw9QIFOF8&t=24s&ab\\_channel=%CE%9C%CE%AF%CE%BC%CE%B7%CF%82%CE%9F%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%85](https://www.youtube.com/watch?v=H4Qw9QIFOF8&t=24s&ab_channel=%CE%9C%CE%AF%CE%BC%CE%B7%CF%82%CE%9F%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%85) (τελευταία ανάκτηση 17/04/2022). Δωρητές του έργου στον Δήμο Τρικάλων ήταν οι άμεσοι συγγενείς του ζεύγους Κατσικογιάννη και μετά τον θάνατό τους, το 1991, και νόμιμοι κληρονόμοι του έργου του Κατσικογιάννη, δηλαδή ο αδερφός της Λέγκως Κατσικογιάννη, Ιωάννης Ζιώγας, με την σύζυγό του Στέλλα Ζιώγα και η αδερφή της Πηνελόπη Χρυσικού, με τον σύζυγό της Ιωάννη Χρυσικό. Με δική τους πρωτοβουλία τα έργα έγιναν δωρεά στον Δήμο. Ο Κατσικογιάννης δεν είχε ορίσει στην ιδιόχειρη διαθήκη του, που είχε συντάξει στις 6 Ιουνίου του 1982, τον κληρονόμο των έργων του, παραμόνο την επιθυμία, πως εάν ποτέ δημιουργηθεί μουσείο με δικά του έργα, θα έφερε το όνομα «Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη». Ο Κατσικογιάννης συμπεριέλαβε και την σύζυγό του στον τίτλο του μουσείου, καθώς εκείνη τον στήριζε οικονομικά και ηθικά καθ' όλη την διάρκεια της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Εκείνος είχε προβλήματα υγείας και εκείνη εργαζόταν και του προσέφερε τα υλικά που χρειαζόταν για να δημιουργεί. Βλ. Κοκκοτάκη Δ., «Δημήτρης Κατσικογιάννης: Φιλοδοξώ το έργο μου να μείνει στον ελληνικό λαό», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 5 Γενάρη 1975, αρ. 88, σελ. 4.

Ο Δ. Κατσικογιάννης συζητούσε την δωρεά των έργων του στο Δήμο Λάρισας. Η διαπραγμάτευση προσέκρουσε στην οικονομική αδυναμία του Δήμου Λάρισας να ιδρύσει ξεχωριστό «Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη», αφού το 1981 είχε προηγηθεί συμφωνία του Δήμου με τον γιατρό και συλλέκτη Γεώργιο Κασιόγρα για την δημιουργία της Πινακοθήκης Γ. Ι. Κασιόγρα, που θα στέγαζε την δωρεά 781 έργων της συλλογής του, με την επωνυμία «Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ.Ι. Κασιόγρα». Έτσι, ο προσωπικός φίλος του Κατσικογιάννη, Τάκης Παπαδημητρίου, του πρότεινε να δώσει τα έργα του στα Τρίκαλα, προκειμένου να εκτεθούν σε ξεχωριστό μουσείο αφιερωμένο στον ίδιο. Η πληροφορία βασίζεται σε προφορική μαρτυρία της Άννας Σπανοπούλου, Ιστορικού της Τέχνης, μέλους επί πολλά χρόνια του Δ.Σ. της «Δημοτικής Πινακοθήκης Λάρισας – Μουσείο Γ.Ι. Κασιόγρα» και φαίνεται να επαληθεύεται από ένα άρθρο στην εφημερίδα «Ελευθερία» της Λάρισας, που δημοσιεύθηκε μετά τον θάνατο του Κατσικογιάννη. Εκεί διαβάζουμε ότι η σύζυγος του καλλιτέχνη αρνήθηκε να δωρίσει τα έργα του στην «Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ.Ι. Κασιόγρα», γιατί σύμφωνα με την ίδια, «ο Γιώργος Κασιόγρας ήταν άσπονδος εχθρός του συζύγου της». Στην συνέχεια ο αρθρογράφος υποστηρίζει ότι κάτι τέτοιο δεν ήταν αληθές, καθώς ο Γ. Κασιόγρας στο παρελθόν είχε βοηθήσει τον Κατσικογιάννη να αποφυλακιστεί. Προς απόδειξη αυτού παρουσιάζει ένα ιδιόχειρο γράμμα του καλλιτέχνη προς τον Γ. Κασιόγρα, γραμμένο στις 3 Οκτωβρίου του 1961, στο οποίο ο καλλιτέχνης ευχαριστεί τον Γ. Κασιόγρα για την συμβολή του στην απελευθέρωση του. Βλ. Καλέσης Α., «Καμία αντιπάθεια μεταξύ Γ. Κασιόγρα – Δ. Κατσικογιάννη», στην εφημ. *Ελευθερία*, Λάρισα, Πέμπτη 1 Αυγούστου 1991, ιδιωτικό αρχείο.

εκθεσιακή χρήση, ο οποίος συν τις άλλους έχει εγκαταλειφθεί στην φθορά του χρόνου και φέρει σοβαρές ζημιές.

Ύστερα από επιτόπια έρευνά μου στο «Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσιογιάννη» στα Τρίκαλα, με λύπη διαπίστωσα πως τα έργα του –εκτιθέμενα και μη- βρίσκονται σε άσχημη κατάσταση, καθώς έχουν προσβληθεί από μούχλα, σε τόσο μεγάλο βαθμό, που κινδυνεύουν να καταστραφούν. Τόσο ο Δήμος Τρικάλων, όσο και το κράτος φέρουν ουσιαστική ευθύνη για την απαξίωση αυτής της δωρεάς έργων του Δημήτρη Κατσιογιάννη. Το έργο του προκειμένου να είναι προσιτό σε όλους και να καταστεί δυνατό να μελετηθεί, πρέπει πρώτα να διασωθεί, να ταξινομηθεί, να ψηφιοποιηθεί, και κατόπιν να εκτεθεί στο σύνολό του.

Η εργασία αυτή γράφτηκε μέσα στις πολύ δύσκολες συνθήκες της πανδημίας, που εκτός από τον τομέα της υγείας βρήκε ανοχύρωτο και έπληξε τον τομέα της επιστημονικής έρευνας και μελέτης, καθώς για πολύ καιρό οι βιβλιοθήκες και τα αρχεία παρέμεναν κλειστά, αποκόπτοντας την πρόσβαση σε πολύτιμες πηγές και ερευνητικό υλικό. Ταυτόχρονα, η επιστημονική κοινότητα, έπαψε να λειτουργεί ουσιαστικά, αφήνοντας ένα μεγάλο κενό στην εργασία του κάθε ερευνητή, αυτό του διαλόγου και της ανταλλαγής απόψεων, με πυρήνα την αναντικατάστατη φυσική επαφή στις σχολές, που πάντα προωθεί την σκέψη ένα βήμα παραπέρα. Η συγγραφή μίας ερευνητικής εργασίας δεν είναι –ή τουλάχιστον, δεν θα έπρεπε να είναι- μία μοναχική διαδικασία, όπως άλλωστε και καμία άλλη ανθρώπινη δραστηριότητα. Θα ήθελα ειλικρινά να ευχαριστήσω όλους εκείνους που, παρά τις αντιξοότητες, στήριξαν αυτήν την προσπάθεια, συμβάλλοντας έμπρακτα με ηθική υποστήριξη και μοιραζόμενοι τις γνώσεις και τις απόψεις τους.

## Εισαγωγή

Στην παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε το εικαστικό έργο του ζωγράφου και γλύπτη Δημήτρη Κατσικογιάννη (1915-1991). Πρόκειται για την πρώτη μονογραφική μελέτη για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη, καθώς το έργο του δεν είχε απασχολήσει ποτέ στο παρελθόν την ιστοριογραφική έρευνα. Ωστόσο, στόχος δεν είναι μία αποκλειστικά μονογραφική παρουσίαση του έργου του, αλλά και μία συνθετική μελέτη της περίπτωσης του, ιδωμένης υπό το πρίσμα της διαχρονικής συζήτησης πάνω στην μαρξιστική αισθητική και πιο ειδικά, όπως αυτή προσλήφθηκε από την εγχώρια μαρξιστική διανόηση.

Για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη δεν έχει γραφτεί κάποια ειδική μελέτη, παραμόνο ελάχιστα και κυρίως σε επίπεδο απλών αναφορών. Το τρισέλιδο κείμενο του καταλόγου της αναδρομικής έκθεσης του έργου του, με τίτλο *«Δημήτρης Κατσικογιάννης: όταν η τέχνη γίνεται πολιτική»*<sup>2</sup>, που διεξήχθη στην Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ.Ι. Κατσίγρα, από τον Μάρτιο έως τον Μάιο του 2016, σε επιμέλεια της Στέλλας Μουζακιώτου είναι το εκτενέστερο κείμενο που έχει γραφτεί σχετικά με το έργο του. Ορισμένα βιογραφικά στοιχεία αναφέρει ο Ευγένιος Μαθιόπουλος στο *«Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών»*, στο σχετικό λήμμα<sup>3</sup> και ο Φώτης Βογιατζής στο βιβλίο του *«Η Θεσσαλική Ζωγραφική (1500-1980)»*<sup>4</sup>. Ορισμένες αναφορές στο έργο του Δημήτρη Κατσικογιάννη κάνει επίσης ο Κώστας Μπαρούτας στο βιβλίο του *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην Νεοελληνική τέχνη*, όπου τον συγκαταλέγει στους Έλληνες καλλιτέχνες που, κατά τη γνώμη του, κάνουν *σοσιαλιστικό ρεαλισμό* με «εξπρεσιονιστικές παρεκκλίσεις»<sup>5</sup>. Το συγκεκριμένο βιβλίο αξιοποιήθηκε για το σύνολο της παρούσας εργασίας, καθώς σε αυτό ο συγγραφέας κάνει μία αναλυτική χαρτογράφηση και καταγραφή της καλλιτεχνικής παραγωγής της Αριστεράς στην Ελλάδα, από τον μεσοπόλεμο έως την

---

<sup>2</sup> Εκεί εντοπίζονται ορισμένες ανακρίβειες, όπως ότι ο Κατσικογιάννης πήγε με υποτροφία στο Παρίσι και επηρεάστηκε από την εκεί τέχνη. Βλ. Μουζακιώτου Σ., *Δημήτρης Κατσικογιάννης. Όταν η τέχνη γίνεται «Πολιτική»*, κατάλογος έκθεσης, εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα, Λάρισα, Μάρτιος 2016, σελ. 9-11.

<sup>3</sup> Μαθιόπουλος Ε, Ορφανού Λ., Ραγιά Α., Κομίνη-Διαλέτη Δ. (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ.2: Θ-Λ, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1997-2000, σελ. 183-184.

<sup>4</sup> Βογιατζής Φ. Ν., *Η Θεσσαλική Ζωγραφική (1500-1980)*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1980, σελ. 273-274.

<sup>5</sup> Μπαρούτας Κ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, σελ. 51, 55, 63, 73, 74, 76, 99, 100, 102, 104, 106, 139, 140, 146, 167.

μεταπολίτευση σε συνάρτηση με το ιστορικό πλαίσιο της περιόδου. Βασικές για την προσέγγιση της καλλιτεχνικής παραγωγής και των θεωρητικών επεξεργασιών της Αριστεράς στην Ελλάδα είναι οι ιστοριογραφικές μελέτες του Ευγένιου Μαθιόπουλου, στις οποίες ασχολείται με την καλλιτεχνική παραγωγή και τις θεωρητικές επεξεργασίες της Αριστεράς στην Ελλάδα.

Αφετηρία της αρχειακής μου έρευνας ήταν η αναζήτηση και η φωτογραφική καταγραφή του έργου του Δημήτρη Κατσικογιάννη, καθώς κατά κύριο λόγο η μελέτη βασίζεται στο εικαστικό του έργο. Ο μεγάλος όγκος του έργου του σήμερα βρίσκεται στα Τρίκαλα, στο «Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη», έπειτα από τη δωρεά των έργων από τους κληρονόμους της συζύγου του, Λέγκως Κατσικογιάννη, στο Δήμο Τρικάλων<sup>6</sup>. Στο μουσείο, το οποίο επισκέφθηκα τον Αύγουστο του 2021, στεγάζονται περίπου 1.200 έργα ζωγραφικής σε ξηρό παστέλ και πάνω από 120 ανάγλυφα και γλυπτά σε γύψο. Περίπου το 1/3 της ζωγραφικής συλλογής εκτίθεται στους τοίχους του χώρου που φιλοξενεί τα έργα, ενώ μεγάλο μέρος της γλυπτικής συλλογής εκτίθεται από κοινού με τα ζωγραφικά έργα. Πρόκειται για συνολικά 7 αίθουσες, συμπεριλαμβανομένου και του διαδρόμου, οι οποίες είναι χωρισμένες σε θεματικές ενότητες. Το πρωτογενές καλλιτεχνικό υλικό που βρίσκεται εκεί είναι απ' ό,τι φαίνεται αχαρτογράφητο<sup>7</sup>, γεγονός που, σε συνδυασμό με την έλλειψη κάποιας προγενέστερης μελέτης του θέματος, καταδεικνύει την δυσκολία της παρούσας έρευνας.

Επιπλέον, επισκέφθηκα την Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ.Ι. Κατσίγρα, όπου είδα τα εκτεθειμένα έργα της συλλογής, τα οποία είναι πέντε προσωπογραφίας και τέσσερις αυτοπροσωπογραφίες με λάδι και ένα έργο σε ξηρό παστέλ. Επισκέφθηκα επίσης τα αρχεία της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ), του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας (ΕΕΤΕ) και του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας (ΚΚΕ), προκειμένου να εμπλουτίσω την έρευνα μου με περισσότερα στοιχεία για την ζωή και το έργο του Δημήτρη Κατσικογιάννη, αλλά και για το ιστορικό και θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας. Για την αρχειακή μου έρευνα αξιοποίησα και τα διαδικτυακά αρχεία και αποθετήρια των Αρχείων Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ), της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (ΕΠΜΑΣ), του Λημματολογίου

---

<sup>6</sup> Όπως σημειώνει η πλακέτα των δωρητών στο μουσείο: «ΚΛΗΡΟΝΟΜΟΙ ΛΕΓΚΩΣ ΚΑΤΣΙΚΟΓΙΑΝΝΗ/ ΔΩΡΗΤΑΙ/ 1) ΙΩΑΝΝΗΣ ΖΙΩΓΑΣ/ 2) ΣΤΕΜΑΤΕΛΛΑ συζ. ΙΩΑΝ. ΖΙΩΓΑ/ 3) ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΖΙΩΓΑ συζ. ΙΩΑΝ. ΧΡΥΣΙΚΟΥ».

<sup>7</sup> Τα έργα που βρίσκονται στα συρτάρια, παρ' ό,τι ανακατεμένα, φέρουν αρίθμηση και είναι χωρισμένα ανά θεματικές ενότητες. Ωστόσο, δεν εντόπισα κάποιον κατάλογο των έργων, όπου να καταγράφεται αναλυτικά τι υπάρχει στην συλλογή. Επιπλέον, τα έργα -εκτιθέμενα ή μη-, ως επί το πλείστον δεν έφεραν τίτλους.

Ηλεκτρονικών Κυπριακών Θεματικά Οργανωμένων Συλλογών (ΛΗΚΥΘΟΣ), της Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων και της Εθνικής Βιβλιοθήκης Ελλάδος (ΕΒΕ). Για την μελέτη των αντιπαραθέσεων περί μαρξιστικής αισθητικής στην Ελλάδα και ειδικότερα της υποδοχής του έργου του Κατσικογιάννη, χρησιμοποιήθηκαν άρθρα από τα έντυπα της Αριστεράς στην Ελλάδα, και κατά κύριο λόγο από τους *Νέους Πρωτοπόρους* (1932-1936), τον *Ριζοσπάστη* (1916-1931, 1944-1947, 1974-σήμερα), τα *Ελεύθερα Γράμματα* (1945-1950), την *Αυγή* (1952-σήμερα) και την *Επιθεώρηση Τέχνης* (1954-1967). Τέλος, για την τεκμηρίωση των θέσεων μου και την εξαγωγή συμπερασμάτων χρησιμοποίησα και άλλες πρωτογενείς πηγές, όπως επιστολημαία τεκμήρια.

\*\*\*

Ευρύτερος στόχος της εργασίας είναι να στοιχειοθετηθεί μία όσο γίνεται πιο πλήρης βιογραφία του Δημήτρη Κατσικογιάννη, σε συνάρτηση με το ευρύτερο ιστορικοκοινωνικό και καλλιτεχνικό γίγνεσθαι της εποχής του στην Ελλάδα. Ως κύριος σκοπός της εργασίας αναδεικνύεται η καταγραφή και η παρουσίαση του εικαστικού του έργου, μέσα από μία επιλογή των πιο αντιπροσωπευτικών έργων του, από το σύνολο της εικαστικής του παραγωγής. Ταυτόχρονα, η παρουσίαση του έργου του θα επιχειρηθεί να συνοδευτεί και από μία σύντομη συγκριτολογική προσέγγιση, μέσα από αναφορές σε έργα που –κατά τη γνώμη της γράφουσας- παρουσιάζουν μία συγγένεια με το έργο του Κατσικογιάννη, ούτως ώστε να δοθεί μία αδρή εικόνα για το πώς εγγράφεται η δική του περίπτωση στο πλαίσιο της εικαστικής παραγωγής της ελληνικής Αριστεράς. Μέσω της μελέτης του έργου του Κατσικογιάννη, θα γίνει μία προσπάθεια να συζητηθούν θέματα, όπως είναι οι μορφολογικές επιλογές του, η τεχνοτροπία που μεταχειρίζεται, τα σταθερά θέματα στην εικονογραφία του, η διαχείριση της ιστορικής μνήμης στο έργο του, η αντίληψή του αναφορικά με τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης, όπως εντοπίζεται στον προσωπικό λόγο του ίδιου. Ακόμη, θα γίνει μία προσπάθεια να συζητηθούν ορισμένες αντιφάσεις που ενυπάρχουν στο έργο του, ενταγμένες στο ειδικό πλαίσιο της συζήτησης για την μαρξιστική αισθητική.

Επιμέρους στόχος της παρούσας εργασίας είναι να παρουσιαστεί η πρόσληψη της θεωρητικής συζήτησης για την μαρξιστική αισθητική στην Ελλάδα, προκειμένου να λειτουργήσει ως το

θεωρητικό πλαίσιο εντός του οποίου θα εντάξουμε την περίπτωση του Δημήτρη Κατσικογιάννη. Πιο συγκεκριμένα, θα επιχειρηθεί η προσέγγιση του έργου του υπό το πρίσμα της μαρξιστικής τεχνοκριτικής που παράχθηκε γι' αυτό, προκειμένου να ανιχνευθεί κατά πόσο αυτό ανταποκρίνεται στα προτάγματα της μαρξιστικής αισθητικής, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί στην Ελλάδα κατά τις δεκαετίες 1950-1970. Τέλος, ακόμη ένας επιμέρους στόχος είναι να θιχτεί η προβληματική μίας απόπειρας ιστορικοτεχνικής κατάταξης του έργου του, θέτοντας ορισμένα ευρύτερα ερευνητικά ερωτήματα.

Για την πληρέστερη κατανόηση του προαναφερθέντος θεωρητικού πλαισίου, θα γίνει μία απόπειρα να αναδειχθούν οι διεργασίες και οι προβληματισμοί που υπήρχαν πάνω στα ζητήματα της μαρξιστικής αισθητικής στον εγχώριο κύκλο των μαρξιστών καλλιτεχνών και διανοουμένων και η οποία λαμβάνει μέρος κατά κύριο λόγο στον περιοδικό Τύπο της περιόδου από τον μεσοπόλεμο έως και το τέλος της δεκαετίας του '70, με τη μορφή άρθρων που συνέτασσαν διάφοροι θεωρητικοί, τεχνοκριτικοί αλλά και καλλιτέχνες. Ξεκινώντας από τα μεσοπολεμικά χρόνια, οπότε και εμφανίζονται τα πρώτα δοκίμια μαρξιστικής αισθητικής, θα παρακολουθήσουμε την διεξαγωγή της συζήτησης γύρω από την σχέση της μορφής και του περιεχομένου, που απασχόλησε διαχρονικά την μαρξιστική αισθητική, κυρίως μέσα από τις σελίδες των *Νέων Πρωτοπόρων* (1931-1936), του σημαντικότερου μεσοπολεμικού πολιτισμικού περιοδικού της Αριστεράς στην Ελλάδα. Προχωρώντας, θα παρακολουθήσουμε την συζήτηση κατά την εμπόλεμη περίοδο για να φτάσουμε μέχρι και τα μεταπολεμικά χρόνια, όταν το πιο αντιπροσωπευτικό μεταξύ των περιοδικών που εκφράζουν τις απόψεις της Αριστεράς για την τέχνη, είναι η *Επιθεώρηση Τέχνης* (1954-1967). Για χάρη μίας ουσιαστικότερης κατανόησης της πρόσληψης της μαρξιστικής αισθητικής στην Ελλάδα, επιδιώκεται να παρουσιαστεί συνοπτικά η αντιπαράθεση που διεξαγόταν στους καλλιτεχνικούς κύκλους της διεθνούς Αριστεράς, με επίκεντρο την διαμόρφωση του μαρξιστικού λόγου περί τέχνης στην ΕΣΣΔ. Θα γίνει μία σύντομη ανασκόπηση της εξέλιξης της συζήτησης με επίκεντρο την εμφάνιση του *σοσιαλιστικού ρεαλισμού* ως όρου της μαρξιστικής αισθητικής στην ΕΣΣΔ και της συνακόλουθης αντιπαράθεσης που ξέσπασε μεταξύ ορισμένων «δυτικών» και σοβιετικών μαρξιστών με αφορμή το ζήτημα της σχέσης *μορφής-περιεχομένου* στην τέχνη.

Η εργασία δεν φιλοδοξεί να δώσει απαντήσεις στο σύνολο των επιμέρους ζητημάτων που θα προκύψουν, αλλά περισσότερο επιχειρεί μία πρώτη προσέγγιση του θέματος, με διάθεση να

συζητήσει πάνω στα ερευνητικά ερωτήματα και τους προβληματισμούς, που αφορούν τη μαρξιστική θεώρηση περί *μορφής* και *περιεχομένου* του καλλιτεχνικού έργου και την προσέγγιση της περίπτωσης του Κατσικογιάννη με άξονα αυτήν την συζήτηση. Θα επιχειρήσουμε ωστόσο να θέσουμε ορισμένους κατευθυντήριους άξονες, πάνω στους οποίους θα κινηθούμε για να εξάγουμε κάποια συμπεράσματα, και έτσι να τεθούν κάποια θεμέλια για μία ευρύτερη ερευνητική δουλειά.

\*\*\*

Η εργασία αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο αποσκοπεί στην ιστορική πλαισίωση της εργασίας με την παρουσίαση ορισμένων βιογραφικών στοιχείων του καλλιτέχνη, προκειμένου να κατανοηθούν ορισμένοι παράγοντες που τον διαμόρφωσαν και καθόρισαν την καλλιτεχνική του πορεία. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα επιχειρηθεί μία ερμηνευτική διερεύνηση του εικαστικού του έργου, χωρισμένου σε τέσσερις θεματικές ενότητες, με άξονα την πρόσληψη των ιστορικών διεργασιών στο έργο του. Έτσι, στο πρώτο υποκεφάλαιο θα εξεταστεί η πρόσληψη της δεκαετίας του '40 στο έργο του, δηλαδή το πώς αποτυπώνει την εμπειρία της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο θα δούμε έργα του με θέμα τους πολιτικούς κρατούμενους της δεκαετίας του '50, δημιουργημένα είτε κατά την επίμαχη δεκαετία, κατά την οποία έζησε και ο ίδιος στην φυλακή ως πολιτικός κρατούμενος, είτε αργότερα κατά την απελευθέρωσή του. Στο τρίτο υποκεφάλαιο θα εξετάσουμε πως αποτυπώνει τα γεγονότα της επικαιρότητας των δεκαετιών '60 και '70, όταν δημιουργεί κυρίως έργα για το Πολυτεχνείο και το αντιπολεμικό κίνημα. Τέλος, στο υποκεφάλαιο 2.4 θα συζητηθεί η εικαστικής διάλεκτος που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης, δηλαδή η μορφολογική του ιδιομορφία και η τεχνοτροπική του ιδιαιτερότητα καθώς και ο στρατευμένος χαρακτήρας του έργου του, που πάντα είναι «έργο μάχης», καθώς έχει περιεχόμενο κοινωνικό-πολιτικό και ξεκάθαρα ταξικό. Η πολιτική διάσταση του έργου του Κατσικογιάννη δεν έγκειται στην απλή περιγραφή της κοινωνικής αδικίας, ή της ανοιχτής στράτευσης σε ένα σκοπό, αλλά πολύ περισσότερο στο επαναστατικό όραμα μίας άλλης κοινωνίας, απελευθερωμένης από την ανθρώπινη εκμετάλλευση.

Το τρίτο κεφάλαιο της εργασίας αποσκοπεί στην θεωρητική πλαισίωση της εργασίας, θέτοντας την μαρξιστική αισθητική ως κεντρική ορίζουσα της μελέτης του έργου του

Κατσοκογιάννη. Το πρώτο υποκεφάλαιο της εργασίας στοχεύει στην εξοικείωση με όρους που θα συζητηθούν σε σχέση με το έργο του Κατσοκογιάννη και την τεχνοκριτική σε αυτό από τα έντυπα της *Επιθεώρησης Τέχνης*, της *Αυγής* και του *Ριζοσπάστη*. Έτσι, βασικές έννοιες που θα απασχολήσουν στο κεφάλαιο αυτό είναι ο *σοσιαλιστικός ρεαλισμός* ως θεωρητικός όρος της μαρξιστικής αισθητικής, καθώς και το μαρξιστικό σχήμα *μορφής-περιεχομένου*, η συζήτηση γύρω από το οποίο πυροδότησε μία σημαντική αντιπαράθεση μεταξύ των μαρξιστών θεωρητικών της τέχνης. Θα μας απασχολήσουν ιδιαίτερα επιλεγμένες τοποθετήσεις από τη Σοβιετική Ένωση, όπως του Andrei Zhdanov, αλλά και από τη Δυτική Ευρώπη, με προεξάρχοντα τον Bertolt Brecht. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο θα παρουσιαστεί η πρόσληψη αυτής της συζήτησης-αντιπαράθεσης από την μαρξιστική διάνοηση στην Ελλάδα, μέσα από την εξέταση ορισμένων κειμένων από Έλληνες μαρξιστές, τα οποία δημοσιεύονταν στα καλλιτεχνικά έντυπα της Αριστεράς.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, θα απασχολήσει η θεσμική υποδοχή και το πρόβλημα της κατάταξης του έργου του Δημήτρη Κατσοκογιάννη. Στο υποκεφάλαιο 4.1 θα παρουσιαστεί και θα σχολιαστεί η κριτική πρόσληψη του έργου του από τα αριστερά έντυπα που σχολίαζαν την εκθεσιακή του δραστηριότητα, η οποία αντικατοπτρίζει την διάσταση των κριτηρίων των μαρξιστών τεχνοκριτών πάνω στην αισθητική. Τέλος, στο υποκεφάλαιο 4.2 θα επιχειρηθεί μία «ανοιχτή» συζήτηση του προβλήματος της κατάταξης του έργου του Κατσοκογιάννη από ιστορικοτεχνική σκοπιά και θα διατυπωθεί το επιχείρημα πως μία κλειστού τύπου κατάταξη στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό ή σε κάποιο από τα ρεύματα του μοντερνισμού δεν ανταποκρίνεται στην συνθετότητα και την ιδιαιτερότητα της περίπτωσης του, όπου μάλλον έχουμε μία δημιουργική αφομοίωση διαφορετικών τάσεων.

# 1<sup>ο</sup> Κεφάλαιο

## Στα ίχνη του Δημήτρη Κατσιογιάννη: ιστορικά και βιογραφικά στοιχεία

Στο κεφάλαιο αυτό κρίνεται αναγκαίο να παρουσιαστούν τα πιο σημαντικά βιογραφικά στοιχεία του Δημήτρη Κατσιογιάννη, όπως αυτά προκύπτουν από την μελέτη των αρχειακών πηγών - γιατί σε γενικές γραμμές απουσιάζουν από την ιστοριογραφία -, αλλά και επειδή, στην περίπτωση του Κατσιογιάννη, έργο και ζωή συνδέονται στενά. Παράλληλα, θα επιχειρήσουμε να ανασυνθέσουμε, σε αδρές γραμμές, το ιστορικό συγκείμενο, όπου δρούσε και δημιουργούσε η ελληνική καλλιτεχνική κοινότητα της Αριστεράς, μέσα στην οποία εντάσσεται και η περίπτωση του Δημήτρη Κατσιογιάννη, δεδομένου ότι, οι καλλιτέχνες και οι καλλιτέχνιδες που εμπνέονταν από τους ταξικούς αγώνες και ενστερνίζονταν το όραμα μιας σοσιαλιστικής κοινωνίας, επηρεάστηκαν βαθιά στο μεταπολεμικό έργο τους από την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα της χώρας. Θα γίνει μία προσπάθεια να συνθέσουμε την βιογραφία του Κατσιογιάννη εντός του πλαισίου μίας επιγραμματικής ανασκόπησης της στρατευμένης στην Αριστερά καλλιτεχνικής παραγωγής της εποχής του.

Ήδη κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου είχε διαμορφωθεί ένας πυρήνας αριστερών καλλιτεχνών και άρχισαν ολοένα να πληθαίνουν τα στρατευμένα έργα στο πλευρό των κοινωνικών αγώνων της Αριστεράς, εμπνευσμένα από τις διεθνείς καλλιτεχνικές εξελίξεις στην λεγόμενη «προλεταριακή» τέχνη της περιόδου<sup>8</sup>. Η ανάπτυξη που σημειώθηκε μετριάστηκε από τον βενιζελικό νόμο (σε ισχύ από το 1929), βάσει του οποίου η κομμουνιστική ιδεολογία ήταν

---

<sup>8</sup> Στα διάφορα καλλιτεχνικά έντυπα δημοσιεύονταν έργα τόσο Ελλήνων, όσο και ξένων αριστερών καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα του Α. Τάσσου, της Käthe Kollwitz, αλλά και διάφορων σοβιετικών. Υποθέτουμε πως και ο Δ. Κατσιογιάννης ως σπουδαστής στην Αθήνα από το 1934, πρέπει να ήταν ενήμερος. Βλ. Χατζηνικολάου Ν. (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης 1911-1983*, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2012, σελ. 33.

«ιδιώνυμο αδίκημα»<sup>9</sup>, και ανακόπηκε βίαια με την Μεταξική δικτατορία το 1936, για να αναζωπυρωθεί μέσα στις αντίξοες συνθήκες της Κατοχής και του Εμφυλίου<sup>10</sup>.

Ο Δημήτρης Κατσικογιάννης γεννήθηκε στις 21 Ιουνίου του 1915 στο χωριό Καρούα Ολύμπου της Λάρισας, το τέταρτο από τα οχτώ παιδιά μιας φτωχής αγροτικής οικογένειας<sup>11</sup>. Από παιδί αναγκάστηκε να δουλέψει<sup>12</sup>. 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<sup>13</sup>. Το διάστημα 1934 έως 1940, ο Κατσικογιάννης ήταν εγγεγραμμένος στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, όπου σπούδασε γλυπτική με δασκάλους τους Κώστα Δημητριάδη, Μιχαήλ Τόμπρο<sup>14</sup> και Θωμά Θωμόπουλο<sup>15</sup>. Περισσότερα στοιχεία για το διάστημα που ήταν σπουδαστής δεν υπάρχουν, ώστε να είναι δυνατό να ιχνηλατηθούν οι καλλιτεχνικές αναφορές του – εκτός φυσικά από εκείνες των δασκάλων του.

Αρχική του πρόθεση ήταν να ασχοληθεί με την γλυπτική, καθώς παρακολουθούσε κατά κύριο λόγο τα εργαστήρια γλυπτικής. Επίσης, όπως ο ίδιος είχε πει σε συνέντευξή του, ξεκίνησε ερασιτεχνικά να πλάθει μορφές με πηλό<sup>16</sup>, ενώ πάντα υπέγραφε πρώτα ως γλύπτης και μετά ως ζωγράφος<sup>17</sup>. Ωστόσο, δεν κατάφερε να ασχοληθεί κυρίως με την γλυπτική, σύμφωνα με τις αρχικές του προθέσεις, μάλλον επειδή ούτε την οικονομική δυνατότητα είχε, ούτε και φαίνεται να

---

<sup>9</sup> Μαρκέτος Σ., «Η ελληνική Αριστερά», στο Χατζηιωσήφ Χ., (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος. 1922-1940*, τόμ. Β, μέρος 2<sup>ο</sup>, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σελ.146.

<sup>10</sup> Συλλογικό, *Εικαστικές Τέχνες και Αντίσταση. Εργαστήριο Ιστορίας της Τέχνης Περιόδου: Δικτατορία Μεταξά – Κατοχή – Αντίσταση – Εμφύλιος – Τόποι Εξορίας ως το 1967 – Έκθεση*, Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, Αθήνα 2014, σελ. 11-12.

<sup>11</sup> Αθανασίου Α., «Η Πινακοθήκη της αντίστασης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 9 Οκτωβρίου 1983, σελ. 12-13.

<sup>12</sup> Σε ηλικία μόλις 13 ετών ο Κατσικογιάννης 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. ό.π.

<sup>13</sup> Συλλογικό, *Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ/ Μέτσοβο. Ζωγραφική, Χαρακτική, Γλυπτική*, εκδ. Ίδρυμα Ευαγγέλου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 2008, σελ. 313.

<sup>14</sup> Ό.π.

<sup>15</sup> Ματθιόπουλος Ε, Ορφανού Λ., Ραγιά Α., Κομίνη-Διαλέτη Δ. (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ.2: Θ-Λ, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1997-2000, σελ. 183-184.

<sup>16</sup> Κοκκοτάκη Δ., «Δημήτρης Κατσικογιάννης: Φιλοδοξώ το έργο μου να μείνει στον ελληνικό λαό», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 5 Γενάρη 1975, αρ. 88, σελ. 4.

<sup>17</sup> Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Γράμμα προς τον Νίκανδρο Κεπέση*, 18 Νοεμβρίου 1964, αρχείο ΚΚΕ.

έλαβε ποτέ κάποια δημόσια παραγγελία για να δημιουργήσει κάποιο μνημείο<sup>18</sup>. Τα γλυπτά του που σώζονται σήμερα είναι γύψινα προπλάσματα μικρών διαστάσεων, ενώ δεν γνωρίζουμε να έχει δημιουργήσει ποτέ σε μάρμαρο ή με χαλκό.

Όσον αφορά την τέχνη της γλυπτικής, η οποία επεξεργάζεται ογκώδη και συχνά ακριβά υλικά και απαιτεί μεγάλους εργαστηριακούς και εκθεσιακούς ή αποθηκευτικούς χώρους, δεν μπόρεσε να δώσει έργα στρατευμένα στην Αριστερά, όπως άλλωστε συνέβη και με τον Κατσογιάννη. Μία καθοριστική αιτία για αυτό το φαινόμενο είναι ο κατεξοχόν δημόσιος χαρακτήρας της γλυπτικής, κατά τον οποίο, το γλυπτό λειτουργεί ως ιστορικό μνημείο και ισχυρό πολιτικό σύμβολο και συνεπώς το αστικό κράτος δεν έδινε στους αριστερούς καλλιτέχνες βήμα για να ασκήσουν την δική τους πολιτική προπαγάνδα<sup>19</sup>.

Το 1937, ως σπουδαστής στο εργαστήριο γλυπτικής του Κώστα Δημητριάδη, του απονεμήθηκε βραβείο γυμνού και σύνθεσης<sup>20</sup>. 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 Δημητριάδη<sup>21</sup>, ενώ τον Ιούλιο του ίδιου έτους έγινε η κρίση του διπλώματός του, το οποίο ωστόσο παρέλαβε μόλις το 1962<sup>22</sup>.

Το κοινωνικοοικονομικό περιβάλλον της περιόδου 1940-1950, μοιραία επηρέασε και το πεδίο της τέχνης, που μετατράπηκε και αυτό με τη σειρά του σε πεδίο διεξαγωγής της ταξικής πάλης<sup>23</sup>. Ήταν μια περίοδος που για τους καλλιτέχνες, τέθηκε πιο εμφαντικά από ποτέ το ζήτημα

---

<sup>18</sup> Ακόμα και δύο προτομές των Αναστασίου Μ. Αβέρωφ και Ευάγγελου Αβέρωφ (σήμερα στην Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ στο Μέτσοβο) τις έφτιαξε με γύψο. Βλ. Συλλογικό, *Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ/ Μέτσοβο. Ζωγραφική, Χαρακτική, Γλυπτική*, εκδ. Ίδρυμα Ευαγγέλου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 2008, σελ. 313.

<sup>19</sup> Έτσι, τα πρώτα μνημεία της Αντίστασης άρχισαν να δημιουργούνται μετά το 1974 και την πτώση της δικτατορίας. Βλ. Μπαρούτας Κ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, σελ. 82, 85, 105, 158.

<sup>20</sup> Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Αθήνα 2000, εκδ. ΙΑΕΝ-ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΝΕΑΣ ΓΕΝΙΑΣ-ΚΕΝΤΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ ΕΙΕ, σελ. 411. Όταν αποφοίτησε από τη Σχολή Καλών Τεχνών, ήταν ήδη κάτοχος επτά βραβείων γλυπτικής (1936-1940) και ενός επαίνου (1939-1940). Βλ. Μαθητολόγιο σπουδαστών ΑΣΚΤ, αρχείο ΑΣΚΤ.

<sup>21</sup> Αθανασίου Α., «Η Πινακοθήκη της αντίστασης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 9 Οκτωβρίου 1983, σελ. 12-13.

<sup>22</sup> Μαθητολόγιο σπουδαστών ΑΣΚΤ, αρχείο ΑΣΚΤ.

<sup>23</sup> Ματθιόπουλος Ε., «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», στο Χατζηιωσήφ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τόμ. Δ, μέρος 2<sup>ο</sup>, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2019, σελ. 183-184.

της ιδεολογικής σημασίας της τέχνης και του κοινωνικού της ρόλου<sup>24</sup>. Έβλεπαν ότι τα βιώματα τους δεν γινόταν να μην αφορούν και την τέχνη τους και εμπνεύστηκαν στο έργο τους από τους κοινωνικοταξικούς αγώνες της δεκαετίας του '40. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Ευγένιος Ματθιόπουλος:

*«Ο κόσμος, όμως, των εικαστικών τεχνών τα χρόνια αυτά, άλλαξε ριζικά, αφομοιώνοντας νέα ιδεολογικά προτάγματα, ακολουθώντας ριζοσπαστικά παραδείγματα κοινωνικής και πολιτικής παρέμβασης, ενεργοποιώντας νέες καλλιτεχνικές δυνάμεις. [...] οι διεργασίες αυτές καταστάλαξαν και ολοκληρώθηκαν σε σημαντικά έργα κυρίως τις επόμενες δεκαετίες»<sup>25</sup>.*

Με την έναρξη του ιταλοελληνικού πολέμου, το 1940, σημειώθηκε μία αριστερόστροφη ριζοσπαστικοποίηση του σπουδαστικού σώματος. Οι αριστεροί καλλιτέχνες, με πυρήνα το εργαστήριο του καθηγητή χαρακτικής Γιάννη Κεφαλληνού (1894-1957), στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών (ΑΣΚΤ), που στεγαζόταν τότε στους χώρους του Πολυτεχνείου,<sup>26</sup> άρχισαν να δραστηριοποιούνται καλλιτεχνικά, δημιουργώντας πολεμικές αφίσες<sup>27</sup>. Την περίοδο της Αντίστασης στη γερμανική κατοχή που ακολούθησε, δημιουργήθηκε ένα δίκτυο παράνομων καλλιτεχνικών συνεργειών, τα οποία συνέβαλαν στην μαζική αντιστασιακή προπαγάνδα με έργα χαρακτικής, σχέδια, αφίσες και λευκώματα<sup>28</sup>. Τον Οκτώβρη του 1942 ιδρύθηκε στην Αθήνα το ΕΑΜ Καλλιτεχνών, στο οποίο έγιναν μέλη πλήθος εικαστικοί, πολλοί από τους οποίους ήταν ήδη μέλη του ΚΚΕ και της Ομοσπονδίας Κομμουνιστικών Νεολαιών Ελλάδας (ΟΚΝΕ)<sup>29</sup>. Τον

---

<sup>24</sup> Ματθιόπουλος Ε., «Ζντάνωφ ή Πικάσσο; Το δίλημμα της μαρξιστικής αισθητικής και κριτικής της τέχνης στην Αθήνα μετά την Απελευθέρωση», περ. *Τα Ιστορικά*, τχ. 62, Ιούνιος 2015, σελ. 138 και Μοσχονάς Σ., *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α' μισό του 20ου αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*, δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ) 2010, σελ. 524-525. Πηγή: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/25761> (τελευταία ανάκτηση 20/06/2022).

<sup>25</sup> Ματθιόπουλος Ε., «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1944», στο Χατζηιωσήφ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή Αντίσταση 1940-1945, Γ' Τόμος, Μέρος 2ο*, εκδ. Βιβλιόραμα 2007, σελ. 263.

<sup>26</sup> Συλλογικό, *Εικαστικές τέχνες και Αντίσταση*, κατάλογος έκθεσης ΕΕΤΕ, Αθήνα 2014, σελ. 14-17.

<sup>27</sup> Μπαρούτας Κ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, σελ. 46-47.

<sup>28</sup> Ό.π., σελ. 48-50.

<sup>29</sup> Ματθιόπουλος Ε., «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1944» στο Χατζηιωσήφ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή Αντίσταση 1940-1945, Γ' Τόμος, Μέρος 2ο*, εκδ. Βιβλιόραμα 2007, σελ. 280. Μέλη της οργάνωσης ήταν οι εξής καλλιτέχνες: Αγήνωρ Αστεριάδης, Σπύρος

Φλεβάρη του 1943 ιδρύθηκε η ΕΠΟΝ Καλλιτεχνών, με την επωνυμία «Νέοι Καλλιτέχνες»<sup>30</sup>, που αποτελούνταν από μέλη της ΟΚΝΕ και συσπείρωνε ακόμα μεγάλο τμήμα σπουδαστών της ΑΣΚΤ<sup>31</sup>. Η καλλιτεχνική παραγωγή της Αριστεράς απέκτησε πολιτικό και προπαγανδιστικό χαρακτήρα και τα χαρακτηριστικά και οι αφίσες, έγιναν τα κύρια εκφραστικά μέσα. Η χαρακτηριστική πρωταγωνίστησε στην καλλιτεχνική παραγωγή της Αριστεράς εκείνη την περίοδο, ως η πιο οικονομική και αποτελεσματική μέθοδος αναπαραγωγής πολλαπλών αντιτύπων, όπως αφίσες, τρικάκια, εφημερίδες, κουπόνια εράνων, γεγονός που εξασφάλιζε μία πλατιά απεύθυνση στο κοινωνικό σώμα<sup>32</sup>. Ειδικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα πέντε περίτεχνα καλλιτεχνικά λευκώματα που εκδόθηκαν, με χαρακτηριστικά καλλιτεχνών όπως οι Λ. Μαγγιώρου, Γ. Βελισσαρίδης, Β. Κατράκη, Α. Τάσος και Α. Κορογιαννάκης και τις προσωπογραφίες ανταρτών του Δ. Μεγαλίδη<sup>33</sup>. Οι καλλιτέχνες συχνά εκφράστηκαν με βάση τις αντιλήψεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, δίνοντας έργα με κατά βάση αντιφασιστικό περιεχόμενο και ρεαλιστικά στη μορφή, που είχαν έναν επικό και δυναμικό χαρακτήρα ή επιστράτευαν διάφορους συμβολισμούς, αντλώντας τα θέματα τους από την επικαιρότητα<sup>34</sup>. Πρωταρχικός στόχος τους ήταν, με τα πενιχρά υλικά μέσα που ήταν κάθε

---

Βασιλείου, Γιώργος Βελισσαρίδης, Δημήτρης Γιολδάσης, Γιώργος Γουναρόπουλος, Κώστας Γραμματόπουλος, Χρίστος Δαγκλής, Χρήστος Καπράλος, Βάσω Κατράκη, Τάκης Κατσουλίδης, Αλέκος Κοντόπουλος, Αλέξανδρος Κορογιαννάκης, Κώστας Κουλεντιανός, Λουκία Μαγγιώρου, Μέμος Μακρής, Δημήτρης Μεγαλίδης, Σελέστ Πολυχρονιάδου, Πάνος Σαραφιανός, Βάλια Σεμερτζίδης, Γιάννης Στεφανίδης, Τάσος (Αναστάσιος Αλεβίζος), Γιώργος Φαρσακίδης, Ηλίας Φέρτης, Γιάννης Μαρουδής και άλλοι, με γραμματείς της οργάνωσης τους αρχικά τον Α. Τάσο και αργότερα τους Γιώργη Δήμου και Δημήτρη Σακελλαρίδη. Σύμφωνα με τον Μπαρούτα, μέλος του ΕΑΜ Καλλιτεχνών, ήταν και ο Κατσικογιάννης και μάλιστα με εντολή του ανέβηκε στο βουνό. Ωστόσο τις ημέρες της ίδρυσης του ΕΑΜ Καλλιτεχνών στην Αθήνα, τον Οκτώβριο του 1942, ο Κατσικογιάννης είχε ήδη φύγει από την πόλη. Βλ. Μπαρούτας Κ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, σελ. 51, 55.

<sup>30</sup> Ό.π.

<sup>31</sup> Ματθιόπουλος Ε., «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1944», στο Χατζηιωσήφ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή Αντίσταση 1940-1945, Γ' Τόμος, Μέρος 2ο*, εκδ. Βιβλιόραμα 2007, σελ. 280.

<sup>32</sup> Μπαρούτας Κ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, σελ. 50.

<sup>33</sup> Πρόκειται για τα λευκώματα «Από τους Αγώνες του Ελληνικού Λαού» (εκδ. ΕΑΜ – ΕΛΑΣ, 1943), «Για τη χιλιόκριβη τη λευτεριά» (εκδ. Ρήγας, 1945), «Τα Νιάτα στον αγώνα» (εκδ. ΕΑΜ – ΕΠΟΝ, 1943), «Το Θυσιαστήριο της Λευτεριάς» (εκδ. Ρήγας, 1945) και το «Λεύκωμα του Αγώνα 1941-1945» (εκδ. Δ. Μεγαλίδη, 1946). Βλ. Ό.π., σελ. 53-54.

<sup>34</sup> Ό.π., σελ. 51.

φορά διαθέσιμα και υπό συνθήκες παρανομίας, τα έργα τους να λειτουργήσουν ως «όπλα» στον αγώνα για απελευθέρωση<sup>35</sup>.

Ο Κατσιογιάννης το 1938 έγινε μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας (ΚΚΕ)<sup>36</sup>. Κατά την έναρξη του πολέμου εργάστηκε στην απόκρυψη των αρχαιοτήτων των Δελφών<sup>37</sup>. Το 1941 οργανώθηκε στο ΕΑΜ<sup>38</sup>. Μέχρι τις παραμονές του 1942 εργαζόταν στην Αθήνα, και με την κλιμάκωση του αντιστασιακού αγώνα στα τέλη του 1941, ξαναγύρισε στο χωριό του, αρνούμενος την υποτροφία και εγκαταλείποντας τα έργα του στην Αθήνα, για να λάβει ενεργό μέρος στον ένοπλο αντιστασιακό αγώνα<sup>39</sup>. Συμμετείχε στην οργάνωση της τοπικής Λαϊκής Επιτροπής και το 1943 συμμετείχε σε ειδικό συνεργείο καλλιτεχνών του Ελληνικού Λαϊκού Απελευθερωτικού Στρατού (ΕΛΑΣ, 1942-1945) της 1<sup>ης</sup> Μεραρχίας της Θεσσαλίας, το οποίο ανέλαβε το τμήμα της Διαφώτισης, με σκοπό τη φιλοτέχνηση αφισών και προπαγανδιστικού υλικού<sup>40</sup>. Εκεί έφτιαχνε σφραγίδες για τις ανάγκες του ΕΛΑΣ και αναπαραστάσεις των μαχών<sup>41</sup>. Σύμφωνα με τον Νίκο Ριζάκη, ο Δημήτρης Κατσιογιάννης ήταν στο Πολιτιστικό Τμήμα του Γενικού Στρατηγείου του ΕΛΑΣ, μαζί με τον ζωγράφο Δημήτρη Οικονομίδα<sup>42</sup>. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι στην χαρτογράφηση των Καρυωτών μαχητών στα ένοπλα τμήματα του ΕΛΑΣ υπάρχουν άλλοι τρεις με το ίδιο επίθετο, ο Κατσιογιάννης Νικόλαος του Δημητρίου, πιθανόν ξάδελφος του καλλιτέχνη, και τα μάλλον αδέρφια του, ο Κατσιογιάννης Κώστας του Ελευθερίου και ο Κατσιογιάννης

---

<sup>35</sup> Ό.π., σελ. 70, 158.

<sup>36</sup> Αθανασίου Α., «Η Πινακοθήκη της αντίστασης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 9 Οκτωβρίου 1983, σελ. 12-13.

<sup>37</sup> Πετρήσ Γ., «Μια έκκληση για την αποφυλάκιση του γλύπτη Κατσιογιάννη», στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ., 80-81, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1961, σελ. 246.

<sup>38</sup> Αθανασίου Α., «Η Πινακοθήκη της Αντίστασης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 9 Οκτωβρίου 1983, σελ. 12-13.

<sup>39</sup> Ό.π. και σύμφωνα με μαρτυρία του ίδιου. Βλ. Ντοκιμαντέρ Σκηνοθεσία Ρένας Χριστάκη, διεύθυνση φωτογραφίας Νίκου Σμαραγδή., *Οι ζωγράφοι στα βουνά της Ελεύθερης Ελλάδας 1941-1945*, [https://www.youtube.com/watch?v=WvAxeyDVGJc&ab\\_channel=KakasKseros](https://www.youtube.com/watch?v=WvAxeyDVGJc&ab_channel=KakasKseros) (τελευταία πρόσβαση: 14/09/2021).

<sup>40</sup> Πρόκειται για προκηρύξεις στα γαλλικά και στα γερμανικά τις οποίες σκορπούσαν στις γραμμές των Ιταλών και των Γερμανών στην Ελασσόνα και την Τσαριτσάνη. Βλ. Ντοκιμαντέρ, *Οι ζωγράφοι στα βουνά...*

<sup>41</sup> Κώστας Μπαρούτας, *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην Ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, σελ. 55 και Κοκκοτάκη Δ., «Δημήτρης Κατσιογιάννης: Φιλοδοξώ το έργο μου να μείνει στον ελληνικό λαό», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 5 Γενάρη 1975, αρ. 88, σελ. 4.

<sup>42</sup> Ριζάκης Ν., *Η συμμετοχή των Καρυωτών στα ένοπλα τμήματα του Ε.Λ.Α.Σ.*, Πηγή: <http://www.karyalymprou.gr/images/pdf/2.pdf> (τελευταία ανάκτηση: 08/04/2022).

Γεώργιος του Ελευθερίου<sup>43</sup>. 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. Το 1944, μετά την Απελευθέρωση, εγκατέστησε το εργαστήριό του στην Λάρισα<sup>44</sup>, 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 λαού<sup>45</sup>.»*

Την Απελευθέρωση του 1944 ακολούθησε η περίοδος της μη θεσμοποιημένης παρακρατικής καταδίωξης των κομμουνιστών, της λεγόμενης από την ιστοριογραφία «Λευκής Τρομοκρατίας», η οποία προανήγγειλε την εμφύλια ταξική σύγκρουση, που κλιμακώθηκε το διάστημα 1946-1949<sup>46</sup>. Με το ξέσπασμα της εμφύλιας σύγκρουσης ξεκίνησε η επίσημη ποινικοποίηση των κομμουνιστικών οργανώσεων από το ελληνικό κράτος<sup>47</sup>. Ψηφίστηκαν μία σειρά από νόμοι, όπως το Ψήφισμα Γ' του 1946, που θεωρούσε την δράση των κομμουνιστών ως ανταρσία και προέβλεπε έκτακτα στρατοδικεία με ποινή ακόμη και τον θάνατο για οποιαδήποτε ύποπτη δράση<sup>48</sup>. Αξιοποιήθηκαν επίσης και ένοπλοι παρακρατικοί μηχανισμοί, όπως τα Τάγματα Εθνοφυλακής και η οργάνωση «Χ», που αποτελούνταν από ακδροδεξιά μέλη<sup>49</sup>. Ως απάντηση των διωκόμενων κομμουνιστών στην βία του αστικού κράτους και ως μοναδική διέξοδος τους μπροστά στη διαρκή απειλή, ιδρύθηκε, με απόφαση του ΚΚΕ, τον Σεπτέμβριο του 1947, ο

---

<sup>43</sup> Ο Γεώργιος Κατσικογιάννης 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. Βλ. ό.π.

<sup>44</sup> Κοκκοτάκη Δ., «Δύο ενδιαφέρουσες εκθέσεις», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Τετάρτη 2 Απρίλη 1975, σελ. 4.

<sup>45</sup> Ντοκιμαντέρ Σκηνοθεσία Ρένας Χριστάκη, διεύθυνση φωτογραφίας Νίκου Σμαραγδή., *Οι ζωγράφοι στα βουνά της Ελεύθερης Ελλάδας 1941-1945, 1982*, [https://www.youtube.com/watch?v=WfAxeYDVGJc&ab\\_channel=KakasKseros](https://www.youtube.com/watch?v=WfAxeYDVGJc&ab_channel=KakasKseros) (τελευταία πρόσβαση: 14/09/2021).

<sup>46</sup> Βλ. Μαργαρίτης Γ, *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου*, Τομ. Α, 3<sup>η</sup> έκδ., εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, Ιούνιος 2001, σελ. 173-174.

<sup>47</sup> Το 1947 το ΚΚΕ τέθηκε στην παρανομία, με τον νόμο 509. Βλ. ό.π., σελ. 154-155.

<sup>48</sup> Ό.π., σελ. 156-157, 183.

<sup>49</sup> Ό.π., σελ. 219-220.

Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας (ΔΣΕ)<sup>50</sup>, μία στρατιωτική οργάνωση ανταρτών, με στόχο την μετατόπιση του άξονα της δράσης των κομμουνιστών στην ένοπλη σύγκρουση με το αστικό κράτος<sup>51</sup>.

Σύμφωνα με τον Κ. Μπαρούτα, ο Κατσικογιάννης το 1945 δημοσίευσε πέντε έργα του με θέμα το αντάρτικο και την μάχη της σοδειάς, στο πολιτιστικό περιοδικό της Αριστεράς, *Ελεύθερα Γράμματα* (1945-1950)<sup>52</sup>. Τα έργα που παρήγαγε από το 1944 έως το 1946 και τα οποία ο ίδιος είχε χωρίσει στις θεματικές «Λευτεριά και Ανεξαρτησία», «Διαμαρτυρία», «ο επικός αγώνας της γυναίκας» και «Καλάβρυτα», καταστράφηκαν αμέσως μετά την έναρξη του Εμφυλίου, λόγω βανδαλισμού της οικίας του, στον Άγιο Κωνσταντίνο της Λάρισας, από ανθρώπους της κρατικής Ασφάλειας, κατόπιν κατάδοσής του από γειτονικό του πρόσωπο<sup>53</sup>. Ο Κατσικογιάννης

---

<sup>50</sup> Σκολαρίκος Κ., «Η στρατηγική του ΚΚΕ και ο αγώνας του ΔΣΕ», στο Συλλογικό, *Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας. Συλλογή κειμένων. Έγγραφα από το αρχείο του ΚΚΕ*, επιμ. Τμήμα Ιστορίας της ΚΕ του ΚΚΕ, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2016, σελ. 123-124.

<sup>51</sup> Ό.π.

<sup>52</sup> Ωστόσο δεν αναφέρει σε ποια τεύχη του περιοδικού. Βλ. Μπαρούτας Κ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, σελ.63. Ανατρέχοντας τις σελίδες του περιοδικού δεν μπόρεσα να εντοπίσω έργα του Δ. Κατσικογιάννη. Το περιοδικό είναι ψηφιοποιημένο στον ιστότοπο «Λήκυθος», Πηγή: <https://lekythos.library.ucy.ac.cy/handle/10797/13989> (τελευταία ανάκτηση: 18/04/2022).

<sup>53</sup> Κοκκοτάκη Δ., «Δύο ενδιαφέρουσες εκθέσεις», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Τετάρτη 2 Απρίλη 1975, σελ. 4 και Αθανασίου Α., «Η Πινακοθήκη της Αντίστασης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 9 Οκτωβρίου 1983, σελ. 12-13.

Για τους βανδαλισμούς των περιουσιών των αριστερών στην περιοχή της Θεσσαλίας βλ. Μαργαρίτης Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου*, τομ. Α, 3η έκδ., εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, Ιούνιος 2001, σελ. 177-178.

Υπάρχει μάλιστα ένα γράμμα του Κατσικογιάννη, που έγραψε το 1962, προς την Μαρία Βαγενά, στο οποίο την ευχαριστεί για την διάσωση ορισμένων έργων του, από την εισβολή της Ασφάλειας στο σπίτι του για να τα καταστρέψουν. Ωστόσο, δεν υπάρχουν πληροφορίες για το πού βρίσκονται σήμερα αυτά τα διασωθέντα έργα. Εκεί διαβάζουμε:

«25 Γενάρη 1962,

Αγαπητή κ. Βαγενά,

Επιτρέψτε μου παρακαλώ το θάρρος που παίρνω και δεχτείτε το λιγόλογο γράμμα μου.

Είμαι βαθύτατα συγκινημένος για τον όλως ξεχωριστό, ευγενικό και ανθρώπινο τρόπο που δεχθήκατε την Έλλη και τους άλλους δικούς μου.

Είμαι αληθινά βαθύτατα συγκινημένος γιατί αποτελέσατε μιαν εξαίρεση όταν άλλοι ένιωθαν τη σαδιστική ευχαρίστηση καταστρέφοντας την καλλιτεχνική δουλειά μου, σεις δε πασχίσατε να γλιτώσετε ό,τι στάθηκε μπορετό απ' την καταστροφή.

Όσο βαθύς κι αν είναι ο πόνος μου για την καταστροφή αυτή.

Όση έκπληξη ένιωσα όταν έμαθα τους αληθινούς δράστες της καταστροφής των έργων μου, τόσο η δική σας συμπεριφορά ήρθε να βάλει τη σφραγίδα της ανθρωπιάς.

αναγκάστηκε να καταφύγει στο βουνό με μια ομάδα ανταρτών που κατευθύνθηκε από το Μαυροβούνι στην Πίνδο<sup>54</sup>. Τον Σεπτέμβριο του 1947 εντάχθηκε στον Δημοκρατικό Στρατό Ελλάδας (ΔΣΕ), ανεβαίνοντας στο βουνό με αντάρτικες ομάδες, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος σε συνέντευξή του στον *Ριζοσπάστη*<sup>55</sup>. Εκεί ασχολήθηκε με την φιλοτέχνηση αφισών, τις οποίες σκάλιζε πάνω σε πλάκες από καουτσούκ και τις τύπωνε σε ένα αυτοσχέδιο πιεστήριο<sup>56</sup>.

Η λήξη των πολεμικών επιχειρήσεων του Εμφυλίου, τον Αύγουστο του 1949, μόνο συμβατικά θεωρείται από την επίσημη ιστοριογραφία και ως λήξη του ίδιου του Εμφυλίου<sup>57</sup>. Την επόμενη δεκαετία το κλίμα τρομοκρατίας που επιβλήθηκε από το αστικό κράτος εναντίον της Αριστεράς, συνοδεύτηκε από ένα κύμα κρατικής και παρακρατικής βίας, με εκατοντάδες συλλήψεις, φυλακίσεις, εκτοπίσεις, δολοφονίες και εκτελέσεις κατόπιν έκτακτων στρατοδικείων<sup>58</sup>. Η «κομμουνιστική απειλή» σχεδόν είχε εξοντωθεί, αν όχι ηθικά, τουλάχιστον σίγουρα σε ανθρώπινο δυναμικό. Σε πείσμα των καιρών όμως, τις δεκαετίες του '50 και του '60 σημειώθηκε μία έντονη πολιτιστική δραστηριότητα από τους αριστερούς καλλιτέχνες, που

---

*Θα θελα τόσα πολλά να πω, αλλά ελπίζω να μου δοθεί η δυνατότητα να βρεθώ στην Λάρισα και [...] να σας συγχαρώ από κοντά για την ευγενική και αληθινά ανθρώπινη στάση σας.*

*Με εκτίμηση*

*Μήτσος Κατσιογιάννης».*

Πηγή: <https://www.perataria.gr/2939/> (τελευταία ανάκτηση: 18/04/2022).

<sup>54</sup> Αθανασίου Α., «Το νέο λεύκωμα του Κατσιογιάννη», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 9 Οκτωβρίου 1983, σελ. 12-13.

<sup>55</sup> Κοκκοτάκη Δ., «Δημήτρης Κατσιογιάννης: Φιλοδοξώ το έργο μου να μείνει στον ελληνικό λαό», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 5 Γενάρη 1975, αρ. 88, σελ. 4

<sup>56</sup> Ό.π.

<sup>57</sup> Είχε προηγηθεί και ο «Αναγκαστικός Νόμος 509/1947», που εκδόθηκε τον Δεκέμβριο του 1947 από τον βασιλιά Παύλο Β' και την κυβέρνηση του Θεμιστοκλή Σοφούλη. Ο νόμος, σε συνέχεια του «Γ' ψηφίσματος» του 1946, έθετε πλέον και τυπικά εκτός νόμου το ΚΚΕ και τις συναφείς οργανώσεις του (ΕΑΜ, ΕΑ), με αφορμή την ανακήρυξη της «Προσωρινής Κυβέρνησης του Βουνού». Βλ. Μαργαρίτης Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου. 1946-1949*, τομ. Α, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα Ιούνιος 2001, σελ. 344-349.

<sup>58</sup> Ματθιόπουλος Ε., «Ζντάνωφ ή Πικάσσο; Το δίλημμα της μαρξιστικής αισθητικής και κριτικής της τέχνης στην Αθήνα μετά την Απελευθέρωση», περ. Τα Ιστορικά, τχ. 62, Ιούνιος 2015, σελ. 139. Είχε προηγηθεί και ο «Αναγκαστικός Νόμος 509/1947», που εκδόθηκε τον Δεκέμβριο του 1947 από τον βασιλιά Παύλο Β. και την κυβέρνηση του Θεμιστοκλή Σοφούλη. Ο νόμος, σε συνέχεια του «Γ' ψηφίσματος» του 1946, έθετε πλέον και τυπικά εκτός νόμου το ΚΚΕ και τις συναφείς οργανώσεις του (ΕΑΜ, ΕΑ), με αφορμή την ανακήρυξη της «Προσωρινής Κυβέρνησης του Βουνού». Βλ. Μαργαρίτης Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου. 1946-1949*, τομ. Α, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα Ιούνιος 2001, σελ. 344-349.

άρχιζαν να επιστρέφουν ως αδειούχοι εξόριστοι<sup>59</sup>, αλλά ακόμα και μέσα στους τόπους φυλακής και εξορίας, όπου ίδρυσαν τα λεγόμενα «Πέτρινα Πανεπιστήμια»<sup>60</sup>. Πρόκειται για την παράνομη οργάνωση ομάδων αυτομόρφωσης και ψυχαγωγίας με πρωτοβουλία των κρατουμένων, ως μία προέκταση της πολιτιστικής και επιμορφωτικής δραστηριότητας που αναπτύχθηκε στο πλαίσιο των παράνομων αντιστασιακών οργανώσεων στα χρόνια της Κατοχής<sup>61</sup>.

Ο Κατσικογιάννης, τον Μάιο του 1949, συνελήφθη και μεταφέρθηκε στο στρατόπεδο της Καρδίτσας, όπου ξυλοκοπήθηκε<sup>62</sup>. Εκεί τοποθετήθηκε στην απομόνωση και επιδόθηκε στην δημιουργία σχεδίων, τα οποία κατασχέθηκαν κατά την μεταγωγή του στις φυλακές Τρικάλων<sup>63</sup>. Εκεί φυλακίστηκε ξανά στην απομόνωση και τα έργα του, που έφτιαχνε με αυτοσχέδια υλικά, είχαν την ίδια τύχη<sup>64</sup>. Καταδικάστηκε σε ισόβια κάθειρξη για παράβαση του *Γ' ψηφίσματος* περί κατασκοπείας και προδοσίας του Έθνους<sup>65</sup>. Έως το 1961 πέρασε από τις φυλακές της Κέρκυρας, των Τρικάλων, της Λάρισας και της Αλικαρνασσοῦ Βόλου. Εκείνη την περίοδο συνδέθηκε φιλικά με τον συγκρατούμενο του στις φυλακές Κέρκυρας, διανοούμενο και πολιτικό στέλεχος του ΚΚΕ, Νίκανδρο Κεπέση (1914-2009)<sup>66</sup>. Στις φυλακές της Κέρκυρας φιλοτέχνησε 35 σατιρικές φιγούρες

---

<sup>59</sup> Χαΐνης Γ., «Ομάδα Τέχνης Α'», στο Καϊάφα Ο. (επιμ.), *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, 10-12 Νοεμβρίου 2000, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σελ. 351.

<sup>60</sup> Καμαρινού Κ. Α., *Τα «Πέτρινα» Πανεπιστήμια. Ο αγώνας για τη μόρφωση στις φυλακές και τις εξορίες, 1924-1974*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2005, σελ. 142-148.

<sup>61</sup> Οι κρατούμενοι οργάνωναν ομαδικό διάβασμα, μαθήματα κάθε είδους, από την εκμάθηση ανάγνωσης και γραφής, μέχρι μαθήματα ιστορίας και μαρξισμού – λενινισμού, βραδιές ποίησης, αυτοσχέδιες θεατρικές παραστάσεις, δημιουργούσαν χειρόγραφες εφημερίδες και ανάμεσα στα άλλα, έκαναν μαθήματα σχεδίου και ζωγραφικής, και όπως μπορούσαν δημιουργούσαν χειροτεχνίες και έργα τέχνης. Βλ. Ό.π., *passim* και Συλλογικό, «Μπόλικη πέτρα, Μπόλικη καρδιά...», κατάλογος έκθεσης της ΚΕ του ΚΚΕ, Μάρτης 2020, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2020, *passim*.

<sup>62</sup> Κοκκοτάκη Δ., «Δημήτρης Κατσικογιάννης: Φιλοδοξώ το έργο μου να μείνει στον ελληνικό λαό», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 5 Γενάρη 1975, αρ. 88, σελ. 4

<sup>63</sup> Ό.π. και Αθανασίου Α., «Η Πινακοθήκη της αντίστασης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 9 Οκτωβρίου 1983, σελ. 12-13.

<sup>64</sup> Ό.π.

<sup>65</sup> Πετρή Γ., «Μια έκκληση για την αποφυλάκιση του γλύπτη Κατσικογιάννη», στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, αρ. 80-81, Αύγουστος-Σεπτέμβρης 1961, σελ. 246. Και <https://ethniki-antitiasi-dse.gr/g-psifisma-1946.html> (τελευταία πρόσβαση: 14/09/2021).

<sup>66</sup> Το συμπεραίνουμε από την πληροφορία ότι μέσα στο διάστημα 1955-57 στις φυλακές Κέρκυρας κρατούνταν ο Κεπέσης, σε συνδυασμό με μία ονομαστική κατάσταση κρατουμένων στην ίδια φυλακή στα τέλη του 1960, στην οποία περιλαμβάνεται και ο Δ. Κατσικογιάννης, ως «Μήτσος». Οι τελευταίοι πολιτικοί κρατούμενοι απολύθηκαν ή μεταφέρθηκαν από την Κέρκυρα το 1961, ανάμεσα τους και ο Κατσικογιάννης. Η φιλία των δύο προσώπων

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 σώθηκε<sup>67</sup>. Ίσως πίσω σε εκείνη την στιγμή της γνωριμίας του με την κιμωλία θα πρέπει να αναζητήσουμε την προτίμηση του Κατσικογιάννη για το ξηρό παστέλ, το οποίο χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά από την στιγμή της αποφυλάκισής του (1961) έως τον θάνατό του (1991).

Για την αποφυλάκισή του υπέγραψαν έκκληση προς το Υπουργείο Δικαιοσύνης πολλοί καλλιτέχνες, ανάμεσά στους οποίους ήταν και οι συνάδελφοί του Ορέστης Κανέλλης, Λουκία Μαγγιώρου, Βάσω Κατράκη, Α. Τάσσο, Γιώργος Βακιρτζής, Χρήστος Καπράλος και Βάλια Σεμερτζίδης<sup>68</sup>. Αποφυλακίστηκε τον Δεκέμβριο του 1961, με βάση τον νόμο 2058 «περί ειρηνεύσεως», επειδή η κατάσταση της υγείας του ήταν κλονισμένη<sup>69</sup>. Στο αρχείο του ΕΕΤΕ υπάρχει 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<sup>70</sup>. Νοσηλεύτηκε στο νοσοκομείο «Άγιος Παύλος» της Αθήνας<sup>71</sup>. Έκτοτε, παρακολουθούνταν στενά από την Ασφάλεια, όπου ήταν υποχρεωμένος να δίνει το «παρών» σε εβδομαδιαία βάση<sup>72</sup>. Τον Νοέμβριο του 1962 έγινε μέλος του ΚΕΕ (Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο)<sup>73</sup> Ιδιαίτερη σημασία έχει το ότι απέκτησε

---

προκύπτει από την φιλική επιστολή του Κατσικογιάννη προς τον Κεπέση, το 1964. Βλ. Καμαρινού Κ. Α., *Τα «Πέτρινα» Πανεπιστήμια. Ο αγώνας για τη μόρφωση στις φυλακές και τις εξορίες, 1924-1974*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2005, σελ. 190-191, 194. και Κατσικογιάννης Δ., *Γράμμα προς τον Νίκανδρο Κεπέση*, δακτυλογραφημένη επιστολή, 18 Νοεμβρίου 1964, ΑΜ: 108991, Αρχείο ΚΚΕ και Ονομαστική κατάσταση των φυλακισμένων αγωνιστών Κέρκυρας στα τέλη του 1960, ΑΜ: 79302, Αρχείο ΚΚΕ.

<sup>67</sup> Αθανασίου Α., «Η Πινακοθήκη της αντίστασης», εφημ. Ριζοσπάστης, Κυριακή 9 Οκτωβρίου 1983, σελ. 12-13.

και Κοκκοτάκη Δ., «Δημήτρης Κατσικογιάννης: Φιλοδοξώ το έργο μου να μείνει στον ελληνικό λαό», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 5 Γενάρη 1975, αρ. 88, σελ. 4.

<sup>68</sup> Πετρή Γ., «Μια έκκληση για την αποφυλάκιση του γλύπτη Κατσικογιάννη», στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, αρ. 80-81, Αύγουστος-Σεπτέμβρης 1961, σελ. 246.

<sup>69</sup> Κοκκοτάκη Δ., «Δημήτρης Κατσικογιάννης: Φιλοδοξώ το έργο μου να μείνει στον ελληνικό λαό», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 5 Γενάρη 1975, αρ. 88, σελ. 4.

<sup>70</sup> Ποινικό Μητρώο Δημήτρη Κατσικογιάννη (αντίγραφο), αρχείο ΕΕΤΕ.

<sup>71</sup> Ό.π.

<sup>72</sup> Ό.π.

<sup>73</sup> Η χειρόγραφη αίτηση του καλλιτέχνη προς το ΚΕΕ (Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο) για να γίνει μέλος του, συντάχθηκε τον Ιούλιο του 1962 και η έγκριση της αίτησης του από την εφορεία του τμήματος γλυπτικής του ΚΕΕ, έγινε τον Νοέμβριο του 1962, αρχείο ΕΕΤΕ.

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 1940<sup>74</sup>.

Το κοινωνικοοικονομικό περιβάλλον της περιόδου 1940-1960, που σηματοδεύτηκε πρώτα από την εμπειρία της Κατοχής και της Αντίστασης, τον επαναστατικό αγώνα της Αριστεράς για την κατάληψη της εξουσίας, την Συμφωνία της Βάρκιζας, τον Φεβρουάριο του 1945, που σηματοδότησε την ήττα της επανάστασης στην Ελλάδα και τις μάχες του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας (ΔΣΕ), το άγριο κυνήγι και τις πολιτικές εκτελέσεις και δολοφονίες των κομμουνιστών από το μετεμφυλιακό κράτος και παρακράτος, όπως η εκτέλεση του Νίκου Μπελογιάννη στις 30 Μαρτίου του 1952 και η δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη στις 27 Μαΐου του 1963, έπαιξε καθοριστικό ρόλο για την καλλιτεχνική παραγωγή της ελληνικής Αριστεράς τα επόμενα έτη. Την δεκαετία του '60 η καταστολή της Αριστεράς συνεχίστηκε με την δικτατορία του 1967. Το κλίμα πάταξης της «κομμουνιστικής απειλής» δεν άρχισε να χαλαρώνει παρά μόνο μετά την πτώση της δικτατορίας των συνταγματαρχών, τον Ιούλιο του 1974. Κάτω από αυτές τις «εχθρικές» συνθήκες οι αριστεροί καλλιτέχνες, έψαχναν τρόπους να επιβιώσουν από την καχυποψία του αστικού κράτους και γι' αυτό αναζητούσαν νέες μορφές για να εκφραστούν, εγκαταλείποντας την σαφή στράτευση και την παραστατικότητα της μορφής, που χαρακτήριζαν τα εικαστικά που δημιουργήθηκαν το διάστημα της Αντίστασης και του Εμφυλίου πολέμου<sup>75</sup>. Σύμφωνα με τον Μπαρούτα, οι αριστεροί καλλιτέχνες αναγκάστηκαν να προβούν σε «αισθητικούς συμβιβασμούς» και να στραφούν σε πιο μοντερνιστικές λύσεις, κάτι που παρεμπιπτόντως κατέδειξε πως «η στράτευση δεν ήταν ταυτόσημη με ορισμένη τεχνοτροπία»<sup>76</sup>. Μέσα από ευρηματικές εικαστικές αναζητήσεις βρήκαν τρόπους να παράγουν έργο με έντονο τον χαρακτήρα της μαρτυρίας και της διαφύλαξης της ιστορικής μνήμης των κοινωνικοταξικών αγώνων, όπως οι ίδιοι τους βίωσαν, καθιστώντας την θεματική της Αντίστασης και του Εμφυλίου ένα κεφαλαιώδες τμήμα της εικαστικής παραγωγής της Αριστεράς, στο οποίο επανέρχονταν σταθερά τις δεκαετίες του '60 και '70<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Μαθητολόγιο σπουδαστών ΑΣΚΤ, αρχείο ΑΣΚΤ και Πιστοποιητικό Διπλώματος Γλυπτικής και βραβείων γλυπτικής (αρ. πρωτ. 702), 12 Ιουλίου 1962, αρχείο ΕΕΤΕ.

<sup>75</sup> Μπαρούτας Κ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, σελ. 77, 83, 87.

<sup>76</sup> Ο.π.

<sup>77</sup> Ο.π., σελ. 99-100.

Αντίστοιχα και το έργο του Κατσοκογιάννη διαπνέεται από το βίωμα αυτών των ιστορικών γεγονότων των δεκαετιών '40 και '50. Ωστόσο, η επιμονή σε θέματα αμιγώς κοινωνικά και πολιτικά χαρακτηρίζει το σύνολο του εικαστικού του έργου, το οποίο άπτεται και θεμάτων της σύγχρονης του επικαιρότητας, με αντιπολεμικό και αντικαπιταλιστικό περιεχόμενο. Η ελληνική και διεθνής πολιτική και κοινωνική κατάσταση απασχόλησε συνολικά τους αριστερούς καλλιτέχνες, τόσο κατά το διάστημα της δικτατορίας (1967-1974), όσο και σε συνθήκες πολιτικής ελευθερίας. Διεθνείς εξελίξεις, όπως η επανάσταση στην Κούβα (1953-1959), η επέμβαση των ΗΠΑ στον πόλεμο του Βιετνάμ (1960-1973), η εξέγερση του Μάη του 1968 στη Γαλλία, ο ανταποικιοκρατικός αγώνας, και ο αγώνας ενάντια στο Apartheid (Απαρτχάιντ) στην Αμερική, η διχοτόμηση της Κύπρου (1974) ήταν θέματα που απασχόλησαν την εικαστική παραγωγή της Αριστεράς στην Ελλάδα<sup>78</sup>.

Την δεκαετία του '70 ο Κατσοκογιάννης εγκατέστησε το εργαστήριο του στο Γαλάτσι, στην οδό Νοταρά 31, όπου επιδόθηκε με πάθος στην καλλιτεχνική δημιουργία<sup>79</sup>. Εκεί φιλοτέχνησε τα περισσότερα από τα έργα του που σώζονται σήμερα σε ξηρό παστέλ. Πρόκειται για έναν καλλιτέχνη πολύ παραγωγικό, που όμως δεν ήταν ιδιαίτερα ενεργός μέσα στην καλλιτεχνική κοινότητα<sup>80</sup>. Από ό,τι φαίνεται από την έρευνα, δεν πρέπει να συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, στο πλαίσιο επετείων της Αντίστασης ή πολιτικών φεστιβάλ της Αριστεράς<sup>81</sup>. Η εκθεσιακή του δραστηριότητα διεξήχθη ως επί το πλείστον στον φιλολογικό σύλλογο του *Παρνασσού*<sup>82</sup>. Επιπλέον, δεν έγραψε τίποτα σχετικά με τον ίδιο και το έργο του, ενώ και οι συνεντεύξεις που παραχώρησε ήταν ελάχιστες. Αποτραβηγμένος και μοναχικός, δημιουργούσε ασταμάτητα στο εργαστήριο του, χωρίς ποτέ να ενδιαφερθεί για την προσωπική

---

<sup>78</sup> Ό.π., σελ. 101-106 και Συλλογικό, *Εικαστικές Τέχνες και Αντίσταση. 1950-1974. Έκθεση/ Εργαστήριο Ιστορίας της Τέχνης*, Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, Αθήνα 2017, σελ. 7-9.

<sup>79</sup> Κοκκοτάκη Δ., «Δημήτρης Κατσοκογιάννης: Φιλοδοξώ το έργο μου να μείνει στον ελληνικό λαό», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 5 Γενάρη 1975, αρ. 88, σελ. 4.

<sup>80</sup> Αλεξίου Ν., «Η τέχνη του Δημήτρη Κατσοκογιάννη», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 4 Μαρτίου 1984, σελ. 12, Αρχείο ΚΚΕ, ΑΜ: 552773.

<sup>81</sup> Πιο αναλυτικά για την εκθεσιακή του δραστηριότητα βλ. το 4.1.κεφάλαιο της παρούσας εργασίας και το παράρτημα εκθέσεων του.

<sup>82</sup> Αωνύμου, «Πέθανε ο Δ. Κατσοκογιάννης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Πέμπτη 27 Ιουνίου 1991, αρ. 5077, σελ. 28, Αρχείο ΚΚΕ, ΑΜ: 557873.

του προβολή, την αναζήτηση καριέρας ή την οικονομική του άνεση<sup>83</sup>. Μάλιστα, ο ίδιος είχε δηλώσει ότι δεν ήθελε να πουλάει τα έργα του, ήθελε να διατηρεί ανέπαφο το σώμα της δουλειάς του, γιατί το θεωρούσε μία «μαρτυρία»<sup>84</sup>. Θα λέγαμε πως πρόκειται για έναν καλλιτέχνη ταγμένο στις ιδέες και τα ιδανικά του, για τα οποία έκανε θυσίες και υπέφερε όσο λίγοι. Η βαθιά του πίστη στην ιδεολογία του καθόρισε και το έργο του, το έκανε έργο «μάχης», στρατευμένο στον αγώνα για την κοινωνική απελευθέρωση που ο ίδιος ενστερνιζόταν και οραματιζόταν. Πέθανε στην Αθήνα τον Ιούνιο του 1991, σε ηλικία 76 ετών, και κηδεύτηκε δημοσία δαπάνη του Δήμου Λάρισας, στον Μητροπολιτικό ναό της<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Κοκκοτάκη Δ., «Δημήτρης Κατσιογιάννης: Φιλοδοξώ το έργο μου να μείνει στον ελληνικό λαό», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 5 Γενάρη 1975, αρ. 88, σελ. 4.

<sup>84</sup> Ό.π.

<sup>85</sup> Καλέσης Α., «Καμία αντιπάθεια μεταξύ Γ. Κατσίγρα – Δ. Κατσιογιάννη», στην εφημ. *Ελευθερία*, Λάρισα, Πέμπτη 1 Αυγούστου 1991, ιδιωτικό αρχείο και Ανωρύμου, «Πέθανε ο Δ. Κατσιογιάννης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Πέμπτη 27 Ιουνίου 1991, αρ. 5077, σελ. 28, Αρχείο ΚΚΕ, ΑΜ: 557873.

## 2<sup>ο</sup> Κεφάλαιο

### Εξερευνώντας το έργο του Δημήτρη Κατσικογιάννη

Όπως προαναφέρθηκε και στο 1<sup>ο</sup> Κεφάλαιο της εργασίας, ο Κατσικογιάννης, δημιουργούσε σταθερά, από τα σπουδαστικά του χρόνια (1934-1940) μέχρι και την αποφυλάκισή του, το 1961, έργα που δεν μπόρεσε να σώσει, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, όπως θα δούμε παρακάτω. Σε αυτό το κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να «εξερευνήσουμε» το έργο του, με την έννοια ότι η παρούσα εργασία αποτελεί και μία πρώτη απόπειρα παρουσίασής και ανάλυσής του. Η πρόθεση αυτή προσκρούει στον τεράστιο «όγκο» του έργου του, που αποτελείται από περίπου 2.000 έργα. Δεδομένης αυτής της αντικειμενικής δυσκολίας, και λόγω περιορισμένου χώρου, δεν μπορούμε να δούμε αναλυτικά το σύνολο του έργου του. Γίνεται έτσι, μία πολύ επιλεκτική παρουσίαση, μέσα από έργα, που η γράφουσα θεωρεί ως πιο αντιπροσωπευτικά.

Ο ίδιος ο Δημήτρης Κατσικογιάννης συνήθιζε να κατατάσσει τα έργα του σε θεματικές «οικογένειες», στοιχείο που αντλούμε από τις συνεντεύξεις του και τους θεματικούς τίτλους των εκθέσεών του. Ορισμένες ενότητες του έργου του, σύμφωνα με τον ίδιο είναι η Κατοχή, η Αντίσταση, ο Εμφύλιος, οι Εξορίες-Φυλακές, η Χούντα, το Πολυτεχνείο, ο Πόλεμος και η Ειρήνη, ο Καπιταλισμός, η Γυναίκα, η Μαχόμενη Αγροτιά, η Μάνα, αλλά και πολλές άλλες, τις οποίες κάθε φορά ανέφερε με παραλλαγμένους τίτλους, με την έννοια ότι δεν φαίνεται να είχε συγκροτήσει ένα συστηματικό τρόπο ταξινόμησης των έργων του. Προκειμένου να καταστεί δυνατό να μελετήσουμε το έργο του, κρίνεται απαραίτητο αυτό να καταταχθεί σε τρεις «κωδικοποιημένες» μεγάλες θεματικές περιοχές, με άξονα την πρόσληψη των δεκαετιών του '40, του '50 και τέλος του '60-'70 στο έργο του.

Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στην μελέτη της πρόσληψης της Αντίστασης και του Εμφυλίου στο έργο του, δεδομένου ότι φαίνεται να απασχολεί ιδιαίτερος και τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Στην μελέτη αυτής της ενότητας θα επιχειρηθεί να παρουσιαστούν ορισμένα σταθερά εικονογραφικά μοτίβα, δηλαδή οι παραλλαγές μίας ορισμένης εικονογραφίας, ενώ θα απασχολήσει και η εμφάνιση ορισμένων ιδιαίτερων μορφολογικών στοιχείων που διαπερνούν το έργο του. Επικουρικά, θα γίνουν αναφορές σε έργα συναδέλφων του, τα οποία παρουσιάζουν μία συγγένεια στη μορφή ή στο περιεχόμενό τους, με στόχο την εγγραφή του έργου του στο ευρύτερο

καλλιτεχνικό πλαίσιο της εποχής του. Επίσης, με αφορμή την πρόσληψη της εμπειρίας του '50 στο έργο του, θα διερευνηθούν κυρίως ορισμένα πρώιμα έργα του με θέμα τους πολιτικούς κρατούμενους. Η πρόσληψη της δεκαετίας '60-'70 θα απασχολήσει πολύ συνοπτικά, δεδομένου ότι παρουσιάζει ένα μεγάλο και ετερόκλητο εύρος θεματικών ενοτήτων, παρμένων από την επικαιρότητα του καλλιτέχνη. Τέλος, θα γίνει μία συζήτηση πάνω στην ιδιομορφία της εικαστικής του γλώσσας και της τεχνικής του ξηρού παστέλ και θα διαπιστωθεί ο στρατευμένος χαρακτήρας του έργου του.

## **2.1. Το «αποτύπωμα» της δεκαετίας του '40 στο έργο του: Κατοχή – Αντίσταση - Εμφύλιος**

Η αποτύπωση της δεκαετίας του '40 στο έργο του Κατσικογιάννη είναι μία από τις σημαντικότερες και πιο εμβληματικές ενότητες του έργου του, επειδή αφορά -όχι απλά την πρόσληψη-, αλλά την έντονη βιοματική του σχέση με τα γεγονότα της δεκαετίας αυτής. Έπειτα από δύο δεκαετίες (1940-1960) πολιτικής δράσης και «ακυρωμένης» καλλιτεχνικής δημιουργίας, με την έννοια ότι αυτή διεξαγόταν υπό συνθήκες διωγμού και καταπίεσης και τα παραγόμενα έργα του της περιόδου καταστράφηκαν ολοσχερώς, ο Κατσικογιάννης μπόρεσε να αφοσιωθεί στην καλλιτεχνική δημιουργία και να «μιλήσει» μέσω αυτής για όσα βίωσε. Το γεγονός πως καθ' όλη την διάρκεια της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας επανερχόταν συχνά στην συγκεκριμένη θεματική, - αναπτύσσοντας μία συγκεκριμένη εικονογραφία και παράγοντας πλήθος παραλλαγών της<sup>86</sup> -, ενδεχομένως να δηλώνει και μία ανάγκη να εκφράσει με καλλιτεχνικά μέσα το έντονο βίωμα του. Δεν θα ήταν υπερβολικό να μιλήσουμε για μία αυτοανάλυση και αυτοθεραπεία μέσω της τέχνης του, χωρίς ωστόσο αυτός να είναι και ο αυτοσκοπός της δημιουργίας του. Τα κίνητρα του Κατσικογιάννη μάλλον πρέπει να τα αναζητήσουμε στην κοσμοθεωρία του και στα ιδεώδη

---

<sup>86</sup> Η συλλογή όπου υπάρχουν τα περισσότερα έργα της συγκεκριμένης θεματικής περιοχής, είναι εκείνη του Μουσείου «Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη». Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη αίθουσα του μουσείου διαθέτει 52 ζωγραφικά έργα, 11 ανάγλυφα και 4 γλυπτά, με θέμα το Αντάρτικο και τον Εμφύλιο, ενώ η δεύτερη αίθουσα έχει 46 ζωγραφικά έργα, 7 ανάγλυφα και 5 γλυπτά επίσης με θέμα το Αντάρτικο και τον αγώνα των Αγροτών. Επίσης υπάρχουν ίσως πάνω από 100 έργα της ενότητας, τα οποία βρίσκονται αποθηκευμένα στο συρτάρι με σήμανση B2 «Εθνική Αντίσταση» (4-166).

του. Ο στόχος του ήταν απόλυτα συνειδητός<sup>87</sup>: να καταγράψει τα όσα έζησε και να τα εξάρει, να δικαιώσει, δηλαδή, τον διπλά απελευθερωτικό αγώνα ενάντια στον «ξένο κατακτητή» και τον «εγχώριο εκμεταλλευτή». Από αυτήν την ιδεολογική διάσταση και την κοινωνική λειτουργία που προσδίδει στο έργο του αντλεί την «λύτρωσή» του.

Ένα ειδικό ζήτημα που προκύπτει στο σημείο αυτό πάνω στο έργο του Κατσικογιάννη είναι αυτό της διαχείρισης της ιστορικής μνήμης. Ο τρόπος που το βίωμα της επίμαχης δεκαετίας έχει κατασταλάξει μέσα του αποτυπώνεται ξεκάθαρα στο εικαστικό του έργο. Έχει αφομοιώσει τα γεγονότα, όχι ως μία τραυματική εμπειρία, αλλά ως έναν επικό και δίκαιο αγώνα, που άξιζε και την παραμικρή θυσία. Έτσι, με το έργο του δεν προσέγγισε την πολυτάραχη δεκαετία του '40 απλώς ως μία τραυματική εμπειρία του ιστορικού παρελθόντος, αν και δεν απέφυγε να απεικονίσει και την τραγική διάσταση των γεγονότων. Αντιθέτως, επέλεξε να αποτυπώσει τον αγώνα της Αριστεράς για απελευθέρωση, ως μία εποποιία, με ήρωές της τις ανώνυμες μορφές των χιλιάδων γυναικών και ανδρών που συμμετείχαν σε αυτόν. Με αυτή την έννοια, στο έργο του προχώρησε στην παραγωγή ενός συγκεκριμένου ιστορικού αφηγήματος των αγώνων της Αριστεράς, προσδίδοντας του ηρωική διάσταση και ηθική υπεροχή.

Το σύνολο του έργου της ενότητας με θεματική περιοχή την δεκαετία του '40 χαρακτηρίζεται από ορισμένα σταθερά εικονογραφικά θέματα, των οποίων ο καλλιτέχνης παράγει πολλαπλές παραλλαγές. Έτσι, τα έργα της ενότητας χωρίζονται σε επιμέρους θεματικές σειρές, ανάλογα με τα γεγονότα και τις κοινωνικές καταστάσεις που θέλει κάθε φορά να θίξει. Ταυτόχρονα, το σύνολο του έργου του παρουσιάζει ορισμένα ιδιαίτερα μορφολογικά μοτίβα, τα οποία ίσως έχουν συμβολικές προεκτάσεις και συνυποδηλώσεις. Παρά το γεγονός ότι είναι ξεκάθαρα αναπαραστατικός, και από αυτή την άποψη κινείται στο πλαίσιο μίας ρεαλιστικής στη μορφή τέχνης, εντούτοις, έρχεται σε ρήξη με τους παραδοσιακούς κώδικες της αναπαράστασης, καθώς προσεγγίζει τις ανθρώπινες μορφές του αντιφουσιοκρατικά, αποδίδοντας τις με αφύσικα χρώματα, υπερφυσικά μεγάλα μάτια και επιμηκυμένους λαιμούς, άκρα και σώματα. Ακόμα, συχνά φέρουν έντονες ρυτίδες και ζυγωματικά, γωνιώδη πρόσωπα, και στιβαρά χέρια ή και σώματα συνολικά.

---

<sup>87</sup> Ο ίδιος σε συνέντευξή του είχε δηλώσει πως «Ο καλλιτέχνης έχει μια ιστορική ευθύνη. Εγώ τον εαυτό μου ποτέ δεν τον θεώρησα σαν επαγγελματία. Θεωρώ ότι κάνω ένα λειτουργήμα.». Βλ. Αωνύμου, «Πέθανε ο Δ. Κατσικογιάννης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Πέμπτη 27 Ιουνίου 1991, αρ. 5077, σελ. 28.

Η μορφή της μάνας τον απασχολεί σταθερά στο έργο του, και ιδίως σε σχέση με την Κατοχή. Έτσι, «η μάνα» ως αγωνιστικό πρότυπο, ή ως μάνα η οποία χάνει τα παιδιά της εξαιτίας του πολέμου, είναι ένα επαναλαμβανόμενο εικονογραφικό θέμα του έργου του. Την βλέπουμε συχνά ως μία μαυροφορεμένη γερόντισσα [ΕΙΚ. 1] με ζωγραφισμένη την θλίψη στο πρόσωπό της, ή ως μία γυναίκα που κραυγάζει κρατώντας το νεκρό παιδί στην αγκαλιά της, όπως για παράδειγμα στα έργα με τίτλο *Η μάνα της Κατοχής* [ΕΙΚ. 2]. Οι γυναικείες μορφές του συνήθως φέρουν έντονες χειρονομίες και συσπάσεις του σώματος και κραυγάζουν, εκφράζοντας τον ψυχικό τους θρήνο. Ο χαρακτήρας των έργων παρουσιάζει μία ομοιότητα με το έργο της Βάσως Κατράκη *Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντρειωμένοι* (1942-1944) [ΕΙΚ. 3], και το χαρακτηριστικό του Γιάννη Μαρουδή που απεικονίζει μία μαυροφορεμένη μάνα στη μέση ενός κατάμεστου από σταυρούς νεκροταφείου [ΕΙΚ. 4].

Χαρακτηριστικό αυτής της κατηγορίας είναι και ένα από τα πιο εμβληματικά έργα του Κατσικογιάννη, οι *Μάνες νεκρών του πολέμου* [ΕΙΚ.5], όπου έξι πελώριες κεφαλές γυναικών αναδύονται μέσα από ένα πλήθος πτωμάτων, πότε με δάκρυα στα μάτια, πότε κραυγάζοντας και πότε απλά στεκούμενες αγέρωχα μπροστά στον θάνατο. Στο βάθος υπάρχει ένα πλήθος αγωνιζόμενων μορφών, ενώ οι ίδιες οι γυναίκες μοιάζουν σαν να φλέγονται, καθώς ο καλλιτέχνης τις περιβάλλει με μία μεταφυσική κόκκινη αύρα. Οι μορφές του εδώ φέρουν ένα πολύ σημαντικό εικονογραφικό μοτίβο που χαρακτηρίζει όλο το έργο του Κατσικογιάννη. Πρόκειται για την αντιφυσιοκρατική επιμήκυνση των λαιμών τους, με έναν τρόπο που τις κάνει να μοιάζουν με υψωμένες γροθιές.

Το στοιχείο της επιμήκυνσης των άκρων και των μορφών το συναντούμε και σε άλλους αριστερούς καλλιτέχνες σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό. Είναι κυρίαρχο ιδίως στο έργο της Βάσως Κατράκη (1914-1988), όπως για παράδειγμα στα έργα της *Κατάσταση II* [ΕΙΚ. 6]. Επίσης, είναι παρόν στις 12 λιθογραφίες του Αντώνη Κανά (1915-1995) από το *Λεύκωμα* που δημιούργησε το 1946, όπως για παράδειγμα στο έργο *Οικογένεια-Γυμνό ζευγάρι με παιδί* [ΕΙΚ. 7]. Ακόμα, επιμήκυνση συναντούμε και σε ορισμένα γλυπτά, όπως στο *Μνημείο πεσόντων* (1955) του Γιώργου Ζογγολόπουλου (1903-2004) [ΕΙΚ.8], στην *Μάνα της Κατοχής* του Κώστα Βαλσάμη (1908-2003) [ΕΙΚ.9] και στην *Νίκη* (1961) του Χρήστου Καπράλου (1909-1993) [ΕΙΚ. 10]. Η επιμήκυνση των μορφών σε αυτές τις περιπτώσεις ίσως είναι μία συνυποδήλωση του ηθικού τους

ύψους, αν δεχθούμε ότι οι παραπάνω αριστεροί καλλιτέχνες είχαν την πρόθεση να δώσουν τέτοιες ιδεολογικές προεκτάσεις στα έργα τους και δεν ήταν απλώς μία καθαρά μορφική επιλογή.

Στο ίδιο πνεύμα απεικονίζει και παιδιά θύματα της πείνας, χρησιμοποιώντας την κλασική εικονογραφία του αποστεωμένου, καχεκτικού και πρησμένου παιδιού, ενώ το πρόσωπο πότε μοιάζει γερασμένο και πότε έχει μετατραπεί σε νεκροκεφαλή. Η έκφραση των παιδιών της πείνας είναι πάντοτε γεμάτη πόνο και θλίψη, ενώ ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί αυτό το μοτίβο όχι μόνο στην θεματική ενότητα της Κατοχής, αλλά και στην ενότητα για τον πόλεμο στο Βιετνάμ και στα Αντιπολεμικά του έργα. Χαρακτηριστικά είναι δύο άτιτλα έργα του [ΕΙΚ.11], που απεικονίζουν μικρά παιδιά, σκελετωμένα και πρόωρα γερασμένα από την ασιτία. Η αντιφουσιοκρατική χρήση του χρώματος είναι χαρακτηριστική καθώς αποδίδει τις μορφές του χρησιμοποιώντας έντονο κίτρινο ή κόκκινο [ΕΙΚ. 12]. Οι έντονες χειρονομίες είναι παρούσες και εδώ. Το συγκεκριμένο θέμα μεταχειρίζεται και ο Βάλιας Σεμερτζίδης, όπως για παράδειγμα στο έργο του *Παιδί του 1941* [ΕΙΚ. 13] και ο Α. Τάσσος στο χαρακτηριστικό του με τίτλο *Η πείνα* [ΕΙΚ.14].

Ένα από τα εικονογραφικά μοτίβα που παραλλάσει σε δεκάδες έργα του είναι οι μορφές ανταρτών, και οι ακόμη περισσότερες μορφές ανταρτισσών του. Πρόκειται για ένα αγαπημένο θέμα στην εικονογραφία των αριστερών καλλιτεχνών, που το αποτυπώνουν ήδη από την δεκαετία του '40, και συνδέονται με το μοτίβο του «θετικού» ήρωα, που απαντάται συχνά στα έργα σοσιαλιστικού ρεαλισμού<sup>88</sup>. Ενδεικτικά είναι τα χαρακτηριστικά *Αντάρτες* [ΕΙΚ.15], του Α. Τάσσου και *Αντίσταση* [ΕΙΚ.16] του Τάκη Κατσουλίδη (1933-), καθώς και ο *Αντάρτης* (1946) [ΕΙΚ.14] του Σεμερτζίδη. Από την γραφή του Κατσιογιάννη, που είναι εντελώς αντιφουσιοκρατική και χαρακτηρίζεται από έντονη σχηματοποίηση, συμπεραίνουμε πως όταν ζωγραφίζει μάλλον δεν χρησιμοποιεί μοντέλα<sup>89</sup>. Όλες οι μορφές του είναι αποκυήματα της φαντασίας του, έτσι όπως τις φαντάζεται και θέλει να τις θυμάται, χωρίς εξατομικευμένα χαρακτηριστικά. Σε αντίθεση με άλλους συντρόφους του καλλιτέχνες, όπως ο Ηλίας Φέρτης (1906-1987) ή ο Δημήτρης Μεγαλίδης (1908-1979), που έφτιαχναν τις προσωπογραφίες μαχητών του ΕΛΑΣ εκ του φυσικού, όπως για παράδειγμα τα σχέδια *Πορτραίτο αγωνιστή της Εθνικής Αντίστασης* του Μεγαλίδη [ΕΙΚ. 18] και το *Πορτραίτο του Παπασταματιάδη, συνταγματάρχη του ΕΛΑΣ* του Φέρτη [ΕΙΚ. 19], ο

---

<sup>88</sup> Για το θέμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού βλ. το 3<sup>ο</sup> κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

<sup>89</sup> Ούτε και εντοπίζεται πουθενά τέτοια πληροφορία. Η υπόθεση ενισχύεται από την κατά δήλωση του ίδιου του καλλιτέχνη, άσχημη οικονομική του κατάσταση, που δεν θα του επέτρεπε να προσλάβει μοντέλο.

Κατσικογιάννης επέλεξε να μην ζωγραφίζει πορτρέτα συγκεκριμένων μαχητών, παραμόνο ανώνυμες γυναίκες και άνδρες, προκειμένου να μνημονεύσει όλους τους μαχητές, ακόμα και τους ανώνυμους, υποδηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο τον μεγάλο αριθμό των ανθρώπων που συμμετείχαν στην Αντίσταση, δηλαδή την μαζικότητα του αγώνα<sup>90</sup>. Όπως είχε δηλώσει και ο ίδιος, εμπνεόταν από την «μάζα»:

*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. [...] Όλοι οι άλλοι οι συνάδελφοί μου σκίτσαραν, εγώ δεν είχα την ανάγκη να κάνω κανένα στέλεχος, ούτε ήθελα να τον δω τον ίδιο. Ωραίος και καλός. Ήθελα την μάζα. Τη φύλαγα μέσα μου για να 'ρθει η στιγμή. [...]»<sup>91</sup>. 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 του.»<sup>92</sup>.*

Από αυτόν τον παλμό εμπνεύστηκε τις εκατοντάδες συνθέσεις του με μορφές μαχητριών και μαχητών, χωρίς μάλιστα να σταματά την αφήγησή του στα γεγονότα της Απελευθέρωσης, όπως συνέβη με πολλούς άλλους αριστερούς καλλιτέχνες της εποχής του, όπως για παράδειγμα ο Βάλιας Σεμερτζίδης, που μετά τον Εμφύλιο έπαψε να ζωγραφίζει θέματα του «αγώνα», φοβούμενος τις συνέπειες, δηλαδή την κρατική και παρακρατική καταστολή, με τις οποίες έρχονταν αντιμέτωποι όσοι αποτολμούσαν να θίξουν τέτοιες «απαγορευμένες» θεματικές<sup>93</sup>. Εξάλλου, ο Κατσικογιάννης δεν χρειαζόταν να αυτολογοκριθεί, καθώς είχε ήδη πληρώσει το τίμημα για την πολιτική του τοποθέτηση με την πολύχρονη κράτησή του και την καταστροφή της

---

<sup>90</sup>Πηγή:[https://www.youtube.com/watch?v=wPglGgQe\\_o&t=1715s&ab\\_channel=Cultureisforall](https://www.youtube.com/watch?v=wPglGgQe_o&t=1715s&ab_channel=Cultureisforall)(τελευταία ανάκτηση: 19/04/2022).

<sup>91</sup> Ντοκιμαντέρ, Σκηνοθεσία Ρένιας Χριστάκη, διεύθυνση φωτογραφίας Νίκου Σμαραγδή. Οι ζωγράφοι στα βουνά της Ελεύθερης Ελλάδας 1941-1945, 1982, [https://www.youtube.com/watch?v=WrAxeYDVGJc&ab\\_channel=Kakaskseros](https://www.youtube.com/watch?v=WrAxeYDVGJc&ab_channel=Kakaskseros) (τελευταία πρόσβαση: 14/09/2021).

<sup>92</sup> Αθανασίου Α., «Η Πινακοθήκη της αντίστασης», εφημ. Ριζοσπάστης, Κυριακή 9 Οκτωβρίου 1983, σελ. 12-13.

<sup>93</sup> Ματθιόπουλος Ε., «Βάλιας Σεμερτζίδης. Ένας κομμουνιστής ζωγράφος στα χρόνια του Εμφυλίου», στο περ. *Τα Ιστορικά*, τχ.57, τόμος 29<sup>ος</sup>, Δεκέμβριος 2012, εκδ. Μέλισσα – Μουσείο Μπενάκη, 505-515.

υγείας του<sup>94</sup>. Ήταν πλέον σεσημασμένος πολιτικός αντιφρονώντας και ως τέτοιος παρακολουθούνταν από την κρατική Ασφάλεια. Με βάση αυτά, υποθέτουμε πως δεν φοβόταν να διακινδυνεύει μνημονεύοντας τα γεγονότα αυτής της δεκαετίας στο έργο του, και μάλιστα από την οπτική γωνία των κομμουνιστών.

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<sup>95</sup>. Δεν είναι τυχαίο ότι πολλοί από τους επιφανείς ποιητές δεν δέχτηκαν τον όρο, όπως ο ποιητής Μανώλης Αναγνωστάκης (1925-2005) και ο πρόσφατα εκλιπών Γιάννης Δάλλας (1924-2020), ο οποίος στο δοκίμιο του *Χρονοδείκτες* μιλώντας για τη τέχνη της γενιάς του, σημειώνει τα εξής:

*«Και πίσω από το δάσος των χαμένων η φωνή δεν λύγισε. Γύρισε προς τα μέσα κι έγινε περιπλοκή και ρίζα. Έγινε γρίφος κι εφιάλτης των αστών. Κι ύστερα βγήκε η Επιθεώρηση Τέχνης και μίλησε για ποίηση της ήττας. Δεν αποδείχθηκε· ας πάει να λέει...»<sup>96</sup>.*

Αντίστοιχα, η τέχνη του Δημήτρη Κατσιογιάννη 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 από την εκμεταλλευτική κοινωνία του καπιταλιστικού συστήματος παραμένει ζωντανό. Έτσι, διαμορφώνει μία τέχνη ασυμβίβαστη με την πραγματικότητα της ήττας της Αριστεράς, 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 ηρωικές

---

<sup>94</sup> Αθανασίου Α., «Η Πινακοθήκη της αντίστασης», εφημ. Ριζοσπάστης, Κυριακή 9 Οκτωβρίου 1983, σελ. 12-13.

<sup>95</sup> Ως ποίηση της «ήττας» έμεινε στην ιστοριογραφία η ποιητική παραγωγή της Αριστεράς το διάστημα που ακολούθησε την ήττα της στον Εμφύλιο, και η οποία θεωρήθηκε πως αποτύπωνε την απογοήτευση και τον συμβιβασμό της Αριστεράς και την γενικότερη απαισιοδοξία που επικράτησε στο φιλικά προσκείμενο σε αυτήν κοινωνικό σώμα. Ως όρος εισήχθη για πρώτη φορά το 1963, στο δοκίμιο του Βύρωνα Λεοντάρη «Η ποίηση της ήττας», που εκδόθηκε στο περιοδικό *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 106-7, και στο οποίο μίλησε για μία βαθιά κρίση της αντιστασιακής ιδεολογίας, λόγω τους ουτοπικού χαρακτήρα της. Βλ. Λεοντάρης Β., «Η ποίηση της ήττας», στο περ. *Επιθεώρηση τέχνης*, τχ. 106-7, Οκτώβριος – Νοέμβριος 1963, σελ. 520-521. Πηγή: [https://eclass.upatras.gr/modules/document/file.php/LIT1875/%CE%92.%20%CE%9B%CE%95%CE%9F%CE%9D%CE%A4%CE%91%CE%A1%CE%97%CE%A3\\_%CE%97%20%CE%A0%CE%9F%CE%99%CE%97%CE%A3%CE%97%20%CE%A4%CE%97%CE%A3%20%CE%97%CE%A4%CE%A4%CE%91%CE%A3.pdf](https://eclass.upatras.gr/modules/document/file.php/LIT1875/%CE%92.%20%CE%9B%CE%95%CE%9F%CE%9D%CE%A4%CE%91%CE%A1%CE%97%CE%A3_%CE%97%20%CE%A0%CE%9F%CE%99%CE%97%CE%A3%CE%97%20%CE%A4%CE%97%CE%A3%20%CE%97%CE%A4%CE%A4%CE%91%CE%A3.pdf) (Τελευταία ανάκτηση: 21/06/2022)

<sup>96</sup> Το απόσπασμα αναφέρεται στο προαναφερθέν δοκίμιο του Βύρωνα Λεοντάρη. Βλ. Δάλλας Γ., *Ποιήματα 1988 – 2013*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2014, σελ. 281.

μορφές των μαχητών του. Με άλλα λόγια, παραφράζοντας τον Μανώλη Αναγνωστάκη, θα λέγαμε πως η τέχνη του Κατσικογιάννη *δεν παραδέχτηκε την ήττα*, προσπάθησε να διαφυλάξει 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, όπως η μορφή του *Θεριστή* [ΕΙΚ. 20] και του *Αντάρτη* που κραδαίνει το όπλο του [ΕΙΚ. 21]. 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 μαχητή που κουβαλά τον τραυματισμένο ή νεκρό σύντροφό του [ΕΙΚ. 22]. Ταυτόχρονα όμως, οι μορφές αυτές παραμένουν ζωντανές και μαχόμενες, καθώς διαπνέονται από τόλμη και σθένος. Σε αυτές το στοιχείο του «θετικού» ήρωα είναι παρόν.

Το μεταφυσικό «φως», αποδομένο συνήθως με κάποιο έντονο χρώμα, το οποίο πλαισιώνει τις μορφές του σε ορισμένες συνθέσεις, είναι ένα από τα πιο ιδιαίτερα παραδείγματα μορφολογικού μοτίβου στο έργο του Κατσικογιάννη, μορφολογικό ανάλογο του οποίου δεν συναντούμε στην νεοελληνική τέχνη της Αριστεράς, τουλάχιστον με τον ιδιόμορφο τρόπο που το διαχειρίζεται ο Κατσικογιάννης. Το βλέπουμε στα έργα του *Θεριστής* και *Αντάρτης* που προαναφέρθηκαν. Αυτό το είδος «αύρας» που πλαισιώνει αυτές τις μορφές, μας παραπέμπει στην έννοια του φωτοστέφανου, όπως συναντάται στην θρησκευτική ζωγραφική και την χριστιανική εικονογραφία της βυζαντινής τέχνης<sup>97</sup>, και είναι πιθανό να έχει μία ανάλογη σημειολογία, να συμβολίζει δηλαδή τον μαρτυρικό χαρακτήρα και την «αγιοσύνη» των αγωνιστών του, που σαν άλλοι οσιομάρτυρες επιλέγουν την υπέρτατη θυσία στο βωμό ενός ευρύτερου «καλού», στην προκειμένη περίπτωση μια επαναστατική σοσιαλιστική κοινωνία που ευαγγελίζεται την κατάργηση της εκμετάλλευσης ανθρώπου από άνθρωπο.

---

<sup>97</sup> Οι αναφορές του Κατσικογιάννη στην παραδοσιακή βυζαντινή τέχνη είναι ένα στοιχείο που εντοπίζεται και στο κείμενο της Σ. Μουζακιώτου, πιο συγκεκριμένα, ως «επίπεδος χαρακτήρας της βυζαντινής αγιογραφίας» που έχει το έργο του Κατσικογιάννη. Βλ. Μουζακιώτου Σ., *Δημήτρης Κατσικογιάννης. Όταν η τέχνη γίνεται «Πολιτική»*, κατάλογος έκθεσης, εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα, Λάρισα, Μάρτιος 2016, σελ. 9. Για λόγους οικονομίας της εργασίας, η ομοιότητες με την βυζαντινή τέχνη που παρουσιάζει το έργο του επιλέγονται να μην θιχτούν περαιτέρω.

Τα έργα του Κατσικογιάννη συνολικά διατρέχονται από μία έντονη κίνηση, η οποία τονίζεται από στοιχεία, όπως μαλλιά που ανεμίζουν, μορφές που κραυγάζουν ή που παρουσιάζουν μία συστροφή του κορμού. Η συναισθηματική φόρτιση και η εκφραστικότητα των χειρονομιών είναι στοιχεία που κυριαρχούν στις συνθέσεις του. Ολόκληρη η ζωγραφική επιφάνεια συχνά καλύπτεται από μορφές δοκιμαζόμενες, ενεργές και μαχόμενες. 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 και οι μυϊκές συσπάσεις του εξυπηρετούν την απόδοση της ψυχολογικής έντασης των μορφών.

Χαρακτηριστικό είναι επίσης το έργο που δείχνει μία γυναικεία μορφή να κρατά το κομμένο κεφάλι ενός μαχητή [ΕΙΚ. 23]. Το βλέμμα της, το οποίο δεν στρέφεται προς την κεφαλή που κρατά, αλλά κοιτά ευθεία μπροστά, σαν να ατενίζει το μέλλον, η ευθυτενής στάση του κορμιού της και η ένταση των χεριών της είναι δηλωτικά της αποφασιστικότητας της μπροστά στη θηριωδία και την ήττα— πουθενά δεν διακρίνουμε θρήνο ή παραίτηση. Η συμβολική διάσταση του συγκεκριμένου έργου είναι έντονη, καθώς σε μία δεύτερη «ανάγνωση» του έργου, η κομμένη κεφαλή θα μπορούσε να συμβολίζει την ήττα της επανάστασης και ταυτόχρονα την θυσία που συντελέστηκε και αποτελεί παρακαταθήκη για τους αγώνες του μέλλοντος.

Οι ευθείς ή έμμεσες συμβολικές χρήσεις μοτίβων ήταν ένα μέσο που ο καλλιτέχνης μεταχειριζόταν συχνά, προκειμένου να αποδώσει το νόημα που τον ενδιέφερε. Έτσι, στο έργο του οι «χαροκαμένες» μητέρες με τα τραχιά χαρακτηριστικά, που σφαδάζουν από πόνο, αποτελούν σύμβολα της φρίκης του πολέμου ενώ οι μαχητικές και περήφανες μορφές των ανταρτών και των ανταρτισσών του με τα πελώρια μάτια, ανάγονται σε διαχρονικά σύμβολα της ταξικής πάλης. Οι υπερμεγέθεις οφθαλμοί στις μορφές του Κατσικογιάννη είναι άλλο ένα πολύ ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό στοιχείο παραμόρφωσης που εμφανίζεται συχνά στην ζωγραφική και την γλυπτική του, πλάι στην επιμήκυνση τους. Και σε αυτό το στοιχείο θα μπορούσαμε να αποδώσουμε συμβολικές προεκτάσεις. Τα τεράστια και αμυγδαλωτά μάτια τα συναντούμε κατά κύριο λόγο στους μαχητές και τις μαχήτριες του, όταν κοιτούν -όχι κατάματα τον θεατή-, αλλά προς μία πιο μακρινή κατεύθυνση. Συνήθως συνοδεύονται από νεότητα στην ηλικία, από όμορφα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και από μία ονειροπόληση στο βλέμμα. Δεν θα ήταν ίσως υπερβολικό να τα ερμηνεύσουμε ως τα μάτια εκείνων που βιώνουν εκστατικοί ένα όραμα, αυτό

μιας σοσιαλιστικής κοινωνίας, πόσο μάλλον από την στιγμή που μάχονται με το όπλο στο χέρι τους ενάντια στην καθεστηκυία τάξη με στόχο την κοινωνική ανατροπή της. Χαρακτηριστικά του παραπάνω παραδείγματος είναι το πορτρέτο *αντάρτισσας του ΕΛΑΣ* [ΕΙΚ. 24], καθώς και του *Αντάρτη* του ΕΛΑΣ [ΕΙΚ. 25]. Μάλιστα αυτά τα έργα συνδυάζουν και το στοιχείο της επιμήκυνσης του λαιμού και την αντιφυσιοκρατική, «παράδοξη» χρήση του χρώματος. Μεγάλα μάτια στις μορφές αγωνιστών του αποδίδει και ο Δημήτρης Μεγαλίδης, όπως για παράδειγμα στο σχέδιο του *Ανθυπολοχαγίνα του ΕΛΑΣ* [ΕΙΚ. 26], όμως με έναν πιο φυσιοκρατικό τρόπο σε σχέση με εκείνον του Κατσικογιάννη. Επίσης, ορισμένες φορές μεγάλα μάτια δίνει και η Βάσω Κατράκη στις μορφές της, όπως για παράδειγμα στο έργο *Μινωική κεφαλή* (περ. 1960) [ΕΙΚ.27].

Ένα βαρυνούσης σημασίας μορφολογικό μοτίβο στο έργο του Κατσικογιάννη είναι και το χρώμα. Αρκετές φορές επιλέγει έντονα κόκκινα, κίτρινα ή πράσινα για να αποδώσει την επιδερμίδα των εικονιζόμενων, ένα στοιχείο που συναντούμε σπάνια στην συναφή εικαστική παραγωγή. Η «εξπρεσιονιστική» χρήση των χρωμάτων στο έργο του ίσως δεν είναι τυχαία, αλλά αντίθετα έχει την δική της σημασιολογία. Όπως για παράδειγμα, όταν επιλέγει το έντονο κόκκινο για χρώμα του δέρματος στην προτομή *αντάρτη του ΕΛΑΣ* στο έργο με τίτλο *Ο εκδικητής* [ΕΙΚ. 28], καθώς και στο έργο με μία *Κομμένη Κεφαλή Αντάρτη* [ΕΙΚ. 29] -πιθανότατα του Άρη Βελουχιώτη (1905-1945), που μας θυμίζει και το χαρακτηριστικό του Δημήτρη Μεγαλίδη, *Το κεφάλι του Άρη κρεμασμένο στα Τρίκαλα* (1945) [ΕΙΚ. 30]. Μπορούμε να εικάσουμε ότι εδώ το κόκκινο χρώμα, ιστορικά συνδεδεμένο με τις σημαίες των κομμουνιστικών κομμάτων διεθνώς, συνειρμικά υποδηλώνει την κομμουνιστική ιδιότητα της εικονιζόμενης μορφής. Η αντιφυσιοκρατική χρήση του χρώματος είναι ίσως ένα στοιχείο που κάποιες φορές μοιράζεται με τον Βάλια Σεμερτζίδη, ο οποίος επίσης χρησιμοποιεί το χρώμα με «εξπρεσιονιστικό τρόπο», όπως για παράδειγμα στα έργα του *Η Εκτέλεση* [ΕΙΚ. 31].

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. 32], σκηνές μαχών ή στιγμών από τη ζωή των ανταρτών, όπως το έργο όπου μία ομάδα ανταρτών μεταφέρουν έναν πεσμένο σύντροφό τους [ΕΙΚ. 33]. Ωστόσο, η αναπαράσταση συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων στο έργο του δεν είναι τόσο συχνή. Περισσότερο τον ενδιαφέρει να απεικονίσει γυναικείες και ανδρικές μορφές ανθρώπων, προσδίδοντάς τους κάποια ιδιότητα, όπως για παράδειγμα αυτή της μάνας, της αγρότισσας ή της αντάρτισσας. Τέλος, ένα

μορφολογικό μοτίβο που συναντούμε πλάι στις παραμορφώσεις των σωματικών και φυσιολογικών αναλογιών και την «παράδοξη» χρήση του χρώματος, είναι εκείνο της σωματικής στιβαρότητας, τόσο των ανδρικών, αλλά κυρίως των γυναικείων μορφών του, στοιχείο που συχνά συνοδεύεται από υπερμεγέθη χέρια. Ενδεικτικό της περίπτωσης αυτής είναι το έργο που απεικονίζει μία *Αντάρτισσα* εν κινήσει [ΕΙΚ. 34], όπως και το έργο που αναπαριστά μία γυναίκα με φιωμένο στόμα και δεμένα χέρια, που όμως βρίσκεται εν κινήσει υιοθετώντας μία ευθυτενή και αγέρωχη στάση [ΕΙΚ. 35]. Αυτά τα στοιχεία απαντώνται συχνά σε έργα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού των σοσιαλιστικών κρατών, όπου η σωματική ρώμη που υποδηλωνόταν με την απεικόνιση μίας ογκώδους μυϊκής διάπλασης των μορφών, είχε συμβολικές προεκτάσεις και ενίοτε αλληγορική λειτουργία, καθώς σήμαινε την δύναμη της εργατικής τάξης και κατ' επέκταση, της σοσιαλιστικής εξουσίας. Τέτοιου τύπου, για παράδειγμα, είναι το γλυπτό του Μέμου Μακρή (1913-1993), *Μνημείο των Μαρτύρων του 1919* (1959) [ΕΙΚ. 36]. Ωστόσο, ο Κατσιογιάννης φαίνεται να μεταχειρίζεται αυτό το μοτίβο χωρίς να κάνει εκτεταμένη χρήση του, αλλά με ανάλογη συμβολική λειτουργία, γεγονός που μπορεί να σημαίνει πως στο έργο του έκανε αναφορές στην σοβιετική τέχνη, την οποία είχε γνωρίσει από κοντά<sup>98</sup>.

## **2.2. Η τραυματική κοινωνική εμπειρία της δεκαετίας του '50. Έργα με θέμα τους πολιτικούς κρατούμενους**

### **2.2.α. Πρώιμα χαρακτηριστικά και σχέδια με θέμα τους πολιτικούς κρατούμενους**

Όπως είδαμε στο 1<sup>ο</sup> Κεφάλαιο, ο Δημήτρης Κατσιογιάννης ήταν πολιτικός κρατούμενος το διάστημα 1949-1961, στις φυλακές της Λάρισας, της Αλικαρνασσού Βόλου, των Τρικάλων και της Κέρκυρας. Οι κρατούμενοι συγκροτούσαν μία κοινότητα που ανέπτυξε μία πολύπλευρη δράση για την οργάνωση της ζωής τους μέσα στις φυλακές. Έτσι, φρόντιζαν ακόμα και για την μόρφωση και την ψυχαγωγία τους, ενώ οι καλλιτέχνες δεν σταμάτησαν να δημιουργούν. Τα έργα που φιλοτεχνούνταν στους τόπους κράτησης συνήθως καταστρέφονταν από τους δεσμοφύλακες

---

<sup>98</sup> Διζέλος Θ., «Δ. Κατσιογιάννης: "Νέους τρόπους έκφρασης αναζητούν οι Σοβιετικοί καλλιτέχνες"», εφημ. *Η Αυγή*, τχ. 3615, Χρόνος ΙΑ, 11 Οκτωβρίου 1964, Αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων.

και οι κρατούμενοι προσπαθούσαν να τα διασώσουν κρύβοντάς τα ή διακινώντας τα μυστικά έξω από την φυλακή, γιατί σκοπός τους ήταν να μπουν σε λευκώματα, με κείμενα και σχέδια των κρατουμένων από διάφορους τόπους εξορίας και φυλακής. Στόχος τους ήταν να ενημερώσουν τον κόσμο για τις άθλιες συνθήκες κράτησής τους και να διεκδικήσουν την αμνηστία τους. Παρά τις αντιξοότητες, κατάφεραν να αναπτύξουν ένα εκδοτικό δίκτυο, μέσω παράνομων μηχανισμών, σύνδεσης με τον «έξω» κόσμο. Σημαντική συμβολή στη διάδοση των παράνομων λευκωμάτων των κρατουμένων είχαν οι εκδόσεις του ΚΚΕ, *Νέα Ελλάδα* (1950-1954) με έδρα το Βουκουρέστι<sup>99</sup> και οι εκδόσεις «Λαϊκός Αγώνας» (1963), με έδρα την Βουδαπέστη. Ορισμένα από τα λευκώματα που εκδόθηκαν ήταν τα «Γιούρα. Ματωμένη βίβλος», «Απαγορεύεται: το ημερολόγιο της Γιούρας», «Απαγορεύεται!!» (1963), «Αντίλαλοι απ' τα κάτεργα» (1963) και «Τρίκαλα...»<sup>100</sup>.

Τα πιο πρώιμα δείγματα της τέχνης του Κατσικογιάννη που σώζονται σήμερα είναι ορισμένα σχέδια και χαρακτηριστικά, τα οποία δημιούργησε είτε μέσα στην φυλακή, το διάστημα που ήταν πολιτικός κρατούμενος, είτε λίγο μετά την αποφυλάκισή του. Από το 1949 έως και το τέλος του 1961 που ήταν φυλακισμένος δημιουργούσε ασταμάτητα, έργα που ως επί το πλείστον δεν μπόρεσε να σώσει. Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα εάν τα χαρακτηριστικά που σώζονται προέρχονται από την περίοδο των φυλακίσεών του. Σε αυτή την υπόθεση συνηγορούν αφενός η ειδική θεματολογία των έργων, που αφορά τη ζωή και τις διεκδικήσεις των πολιτικών κρατουμένων, αφετέρου, το γεγονός πως είναι ή μικρά σχέδια με μολύβι ή μικρά χαρακτηριστικά, δηλαδή έργα με υλικά που θα μπορούσε κανείς να βρει σε μία φυλακή. Σε κάθε περίπτωση είναι φανερό πως από το σύνολο των έργων του που σώζονται σήμερα, αυτά τα χαρακτηριστικά και σχέδια είναι τα πρωιμότερά του.

Υπάρχει μία ομάδα τριών χαρακτηριστικών έργων [ΕΙΚ. 37], που θα μπορούσαμε να αποδώσουμε στον Κατσικογιάννη, τα οποία ίσως δημιούργησε όσο ήταν κρατούμενος στις φυλακές Τρικάλων. Τα έργα δημοσιεύθηκαν ως εικονογράφιση στο αυτοσχέδιο και χειρόγραφο λευκώμα «Τρίκαλα...», μια έκδοση του 1961, μεταφρασμένη και στα γαλλικά, για τους 130

---

<sup>99</sup> Με διευθυντή και μεταφραστή από το 1950 τον Βάσο Γεωργίου. Το 1954 ονομάστηκε Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις Συλλογικό, *Δοκίμιο Ιστορίας του ΚΚΕ. 1949-1968*, τομ. Β', 3<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2012, σελ. 267.

<sup>100</sup> Συλλογικό, «Μπόλικη πέτρα, Μπόλικη καρδιά...», κατάλογος έκθεσης της ΚΕ του ΚΚΕ, Μάρτης 2020, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2020, σελ.58.

πολιτικούς κρατούμενους στις φυλακές των Τρικάλων<sup>101</sup>. Πρόκειται για το εξώφυλλο της έκδοσης, όπου απεικονίζονται τα κάγκελα και το συρματοπλέγμα μιας φυλακής και ανάμεσα τους γράφονται τα εξής: «*Σήμερα 28<sup>η</sup> Οκτώβρη 1961 στις φυλακές Τρικάλων κρατούνται 130 πολιτικοί κρατούμενοι που έκλεισαν συνολικά 1830 χρόνια φυλακή*», καθώς κι έναν κρατούμενο με αναπηρία στο δεξί του πόδι, να κοιτάζει με προσμονή το παραθυράκι της φυλακής, δίπλα στο οποίο σε ένα νέο χαρακτηριστικό, αραδιάζονται χαρτιά, με το καθένα να γράφει και από μία χρονιά μέσα στην φυλακή, από το 1945 έως το 1961.

Επίσης, στην έκδοση του *Λαϊκού Αγώνα*, με τίτλο «Αντίλαλοι απ' τα κάτεργα»<sup>102</sup>, όπου συγκεντρώνονται ποιήματα, πεζιά, επιστολές, υπομνήματα και σκίτσα από τη ζωή των κρατουμένων το 1963 στην Βουδαπέστη βρίσκουμε τρία χαρακτηριστικά που του αποδίδονται. Πρόκειται για τα έργα *Φυλακισμένη Ειρήνη* [ΕΙΚ. 38], *Η μάνα του δεσμώτη* [ΕΙΚ. 39] και *Η χαρά του δεσμώτη γονιού*<sup>103</sup> [ΕΙΚ. 40]. Σε αυτή την έκδοση εκτός από τα τρία αυτά χαρακτηριστικά, συναντούμε και ένα σκίτσο που αποδίδεται στον Κατσικογιάννη, με τίτλο *Αίσχος στους δολοφόνους*<sup>104</sup> [ΕΙΚ. 41]. Χαρακτηριστικό της γραφής του Κατσικογιάννη είναι ακόμη ένα χαρακτηριστικό, το οποίο στην έκδοση του *Λαϊκού Αγώνα* τιτλοφορείται *Αφόρητο το μαρτύριο της δίψας στα κολαστήρια του Μακρονησιού και της Γιούρας*, ενώ το ίδιο χαρακτηριστικό με δεσμώτες υπάρχει και στο αρχείο του ΚΚΕ, αλλά με την επιγραφή *Πολιτική αμνηστία στην Ελλάδα* [ΕΙΚ. 42], γραμμένη περιμετρικά του έργου, στα αγγλικά, τα γαλλικά και τα γερμανικά, το οποίο παρουσιάζει συγγένεια με την εικαστική γραφή του Κατσικογιάννη, και με μεγαλύτερη ίσως σιγουριά, θα μπορούσαμε να το αποδώσουμε σε εκείνον<sup>105</sup>.

Επίσης, υπάρχουν τρία χαρακτηριστικά έργα με δεσμώτες. Τα δύο φέρουν την επιγραφή *16 χρόνια δεσμώτες. Αμνηστία* [ΕΙΚ. 43, 44]. Τα συγκεκριμένα έργα εκτέθηκαν τον Μάρτιο του 2020, στην έκθεση της ΚΕ του ΚΚΕ στο Κέντρο τεχνών του Δήμου Αθηναίων (Πρώην ΕΑΤ/ΕΣΑ)

---

<sup>101</sup> Συλλογικό, «Τρίκαλα...», 1961, αρχείο ΚΚΕ.

<sup>102</sup> Συλλογικό, «Αντίλαλοι απ' τα κάτεργα», εκδ. Λαϊκός Αγώνας, Βουδαπέστη 1963, σελ. 38, 43, 48. 2020, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2020, σελ.37.

<sup>103</sup> Συλλογικό, «Μπόλικη πέτρα, Μπόλικη καρδιά...», κατάλογος έκθεσης της ΚΕ του ΚΚΕ, Μάρτης 2020, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2020, σελ. 56-58.

<sup>104</sup> Το έργο μάλλον λανθασμένα αποδίδεται στον Κατσικογιάννη. Υπάρχει η πληροφορία ότι το σχέδιο *Κρέμασμα πολιτικού κρατουμένου στην συκιά της Γιούρας* ανήκει στον Ασαντούρ Μπαχαριάν, ο οποίος πρέπει να ήταν ο δημιουργός και του έργου *Αίσχος στους δολοφόνους*, γιατί παρουσιάζει την δική του εικαστική γραφή και όχι του Κατσικογιάννη. Βλ. Συλλογικό, «Μπόλικη πέτρα, Μπόλικη καρδιά...», κατάλογος έκθεσης της ΚΕ του ΚΚΕ, Μάρτης

<sup>105</sup> Συλλογικό, «Αντίλαλοι απ' τα κάτεργα», εκδ. Λαϊκός Αγώνας, Βουδαπέστη 1963, passim.

«Μπόλικη πέτρα, μπόλικη καρδιά...», με εικαστικές μαρτυρίες για τις φυλακές και τις εξορίες στον ελληνικό 20ό αιώνα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το χαρακτηριστικό που απεικονίζει έναν δεσμώτη να δείχνει τα χέρια του, από τα οποία κρέμονται αλυσίδες. Εδώ θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε μία αυτοπροσωπογραφική διάθεση, καθώς όπως θα δούμε και στη συνέχεια, κάτι τέτοιο συμβαίνει και με άλλα έργα του Κατσιογιάννη. Τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου άνδρα, αν και δεν έχουν ζωγραφιστεί εκ του φυσικού, θα λέγαμε ότι μας θυμίζουν τον ίδιο τον καλλιτέχνη, αν και με μία πολύ αφαιρετική απόδοση.

Τέλος, δημοσιευμένα σε περιοδικά υπάρχουν και ορισμένα σχέδια του Κατσιογιάννη. Για παράδειγμα, στο «Δελτίο Αθηναϊκού Συλλόγου Οικογενειών Πολιτικών Εξόριστων και Φυλακισμένων» το 1962, δημοσιεύονται δύο χαρακτηριστικά, ένα με την επιγραφή *18 Χρόνια Δεσμώτες* [ΕΙΚ. 45] και ένα άτιτλο χαρακτηριστικό, το οποίο απεικονίζει την επίσκεψη μίας ηλικιωμένης μητέρας στην φυλακή, υπό την επίβλεψη των φρουρών [ΕΙΚ. 46]. Στο 9ο τεύχος του 1963 της *Επιθεώρησης Τέχνης*, αναπαράγονται τρία έργα, το έργο *Με το επισκεπτήριο* μάλλον σε ξηρό παστέλ, οι *Φυλακισμένοι* [ΕΙΚ. 47], μάλλον σε μολύβι, και ένα ομότιτλο χαρακτηριστικό [ΕΙΚ. 48], όπου κι εδώ είναι παρούσα η χαρακτηριστική γραφή του καλλιτέχνη. Τέλος, σε φύλλο της *Αυγής* το 1961, εικονογραφεί με χαρακτηριστικό του το ποίημα του Τάσσου Λειβαδίτη (1922-1988), «Γι' αυτόν άνοιξε η πόρτα της φυλακής»<sup>106</sup> [ΕΙΚ. 49].

Σε αυτά τα πρώιμα έργα εντοπίζουμε την ενασχόληση με θέματα που αφορούν αποκλειστικά τη ζωή και τις διεκδικήσεις των πολιτικών κρατουμένων. Η επαναληπτικότητα εδώ έγκειται στην απεικόνιση των κρατουμένων σε διάφορες παραλλαγές και υπογραμμίζεται από τον τίτλο «Δεσμώτες», που ως επί το πλείστον δίνει σε αυτή τη σειρά χαρακτηριστικών. Εξάιρεση αποτελούν τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά *Η μάνα του δεσμώτη* και το καθαρά συμβολικό *Φυλακισμένη Ειρήνη*, το οποίο θα μπορούσαμε να πούμε πως αποτελεί ένα πρώτο δείγμα της χρήσης συμβολιστικών συνθέσεων που θα ακολουθήσουν και στο μεταγενέστερο έργο του.

Τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και σχέδια παρουσιάζουν μία έντονη συγγένεια με τα μεταγενέστερα έργα του Κατσιογιάννη σε ξηρό παστέλ. Η συγγένεια έγκειται στην εικαστική γραφή, παρόλο που πρόκειται για εντελώς διαφορετικά εικαστικά μέσα. Σε όλες τις περιπτώσεις, τα πρόσωπα φέρουν τις χαρακτηριστικές γωνίες και ρυτίδες, τις χαρακτηριστικές εκφράσεις που

---

<sup>106</sup> Τότε ο Κατσιογιάννης βρισκόταν ακόμη στην φυλακή. Βλ. εφημ. «Αυγή», αρ. 2525, 7/4/1961, ΑΣΚΙ.

ο Κατσιογιάννης δίνει στις μορφές του. Το ίδιο συμβαίνει και με τα χέρια, τα οποία είναι πάντοτε μεγάλα και στιβαρά. Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα ποια από αυτά τα έργα φιλοτέχνησε μέσα στην φυλακή ή έξω από αυτήν. Ωστόσο, σε κάθε περίπτωση, θα λέγαμε πως η μακρόχρονη περίοδος της φυλάκισης του, αν και φαινομενικά άγονη, καθότι εχθρική απέναντι στην καλλιτεχνική δημιουργία, για τον Κατσιογιάννη έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της εικαστικής γραφής του και συνολικά στην πορεία που ακολούθησε η καλλιτεχνική του έκφραση.

## 2.2.β. Προσωπογραφίες πολιτικών κρατουμένων σε λάδι

Τα μοναδικά έργα που δημιούργησε ο Κατσιογιάννης με λάδι –και τα οποία γνωρίζουμε σήμερα– είναι μία σειρά αχρονολόγητων προσωπογραφιών και δύο συνθέσεων<sup>107</sup>. Πιο συγκεκριμένα, στην Πινακοθήκη Γ. Ι. Κατσίγρα βρίσκουμε επτά προσωπογραφίες ανδρών –πρόκειται μάλλον για συντρόφους και συγκαταρούμενους του Κατσιογιάννη, καθώς και τέσσερις αυτοπροσωπογραφίες του ίδιου του καλλιτέχνη, που ενδεχομένως τον απεικονίζουν σε διαφορετικές ηλικιακές φάσεις, καθώς σε ορισμένες οι αυλακώσεις του προσώπου είναι εντονότερες. Οι πίνακες αυτοί είναι ζωγραφισμένοι και από τις δύο όψεις, κάτι που δείχνει την έλλειψη ζωγραφικής επιφάνειας και σε συνδυασμό με το γεγονός πως ζωγραφίζει αυτά τα έργα με λάδι σε καμβά, ενώ γενικώς από την αρχή της αποφυλάκισής του έως και το τέλος της ζωής του επιλέγει να ζωγραφίζει αποκλειστικά με ξηρό παστέλ, ίσως είναι ενισχυτικό της θεωρίας ότι τα πορτρέτα δημιουργήθηκαν στην φυλακή.

Δεν είναι βέβαιο ότι δημιούργησε τις προσωπογραφίες αυτές κατά την περίοδο της φυλάκισής του, όμως κάτι τέτοιο φαίνεται εξαιρετικά πιθανό, εάν αναλογιστούμε πως συχνά οι καλλιτέχνες στην φυλακή ή την εξορία επιλέγουν να αποτυπώσουν τους συντρόφους τους, όπως για παράδειγμα συνέβη και με τον Γιάννη Ρίτσο (1909-1990) που σχεδίαζε με πενάκι τους

---

<sup>107</sup> Από τις δεκατρείς ελαιογραφίες του Κατσιογιάννη που βρίσκονται στην συλλογή Γ. Ι. Κατσίγρα στην Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας, εκτίθενται οι εννέα, πιο συγκεκριμένα, οι τέσσερις αυτοπροσωπογραφίες του και πέντε προσωπογραφίες συντρόφων του. Οι υπόλοιπες τέσσερις ελαιογραφίες είναι αναρτημένες στην ψηφιακή συλλογή της Πινακοθήκης Κατσίγρα, όπου μπορεί κανείς επίσης να δει και ένα γλυπτό του, δύο ανάγλυφα, ένα έργο σε ξηρό παστέλ και δεκατρία σχέδια του με μολύβι, βλ. <http://www.larissa-katsigras-gallery.gr/gallery/el/artist/dimitris-katsikogiannis> και <http://www.larissa-katsigras-gallery.gr/gallery/el/artist/katsikogiannis-dimitris> (τελευταία ανάκτηση: 02/05/2022).

συνεξόριστους του<sup>108</sup>. Επιπλέον, οι αυτοπροσωπογραφίες του τον απεικονίζουν σε μία ηλικία γύρω στα 40 με 50 έτη, δηλαδή πρέπει να δημιουργήθηκαν κάπου μεταξύ στο 1955 και το 1960, οπότε και ήταν φυλακισμένος. Δύο στοιχεία επιβεβαιώνουν την συγκεκριμένη υπόθεση. Υπάρχει μία φωτογραφία κρατουμένων στις φυλακές Τρικάλων, χρονολογημένη στο 1953<sup>109</sup>. Ανάμεσα στους κρατούμενους διακρίνεται πιθανότατα και ο Δ. Κατσικογιάννης, όρθιος, έβδομος από δεξιά. Πιο δίπλα, όγδοος από αριστερά στην όρθια σειρά, στέκεται ένας σύντροφός του, ο οποίος φέρει ξεκάθαρη ομοιότητα με έναν από τους προσωπογραφούμενους. Επομένως, με βάση αυτό το φωτογραφικό τεκμήριο, μπορούμε να χρονολογήσουμε τις προσωπογραφίες σε λάδι, γύρω στο 1953 και να πούμε με βεβαιότητα πως απεικονίζουν τους συγκαταρούμενους του Κατσικογιάννη στις φυλακές Τρικάλων. Τέλος, υπάρχει και η μαρτυρία ότι «στη φυλακή σχεδίασε πορτραίτα των πολιτικών κρατουμένων», στο άρθρο του δημοσιογράφου της *Αυγής*, Γ. Μπέικου<sup>110</sup>.

Σε αυτές τις προσωπογραφίες κρατουμένων, ο Κατσικογιάννης επιλέγει να χρησιμοποιήσει μία γήινη χρωματική παλέτα, ενώ για πρώτη φορά αποδίδει τις μορφές του με φυσιοκρατική διάθεση και ρεαλισμό. Η καλή γνώση του σχεδίου και της τεχνικής του λαδιού, τις οποίες πρέπει να απέκτησε κατά τα σπουδαστικά του χρόνια, εδώ είναι αδιαμφισβήτητη. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί την πινελιά του είναι χειρονομιακός, χωρίς ωστόσο να χάνεται η φόρμα του αυστηρού σχεδίου που βρίσκεται από πίσω, κάτι που σημαίνει ότι ο καλλιτέχνης είχε αφομοιώσει την ακαδημαϊκή ζωγραφική. Η χρήση αποκλειστικά γήινων χρωμάτων, ως επί το πλείστον διαφόρων αποχρώσεων της ώχρας, στοιχείο που όπως θα δούμε στην πορεία, απουσιάζει από το υπόλοιπο έργο του, αποκαλύπτει μία διαφορετική πτυχή της δημιουργικής γραφής του Κατσικογιάννη, την οποία ωστόσο δεν ανέπτυξε περαιτέρω.

Το συνδετικό στοιχείο με τα έργα του σε ξηρό παστέλ είναι η εκφραστική δύναμη των μορφών, η οποία επιτυγχάνεται τόσο από την δυναμική πινελιά που απελευθερώνει την σύνθεση σπάζοντας την αυστηρότητα και την γραμμικότητα του σχεδίου, όσο και από την έντονα

---

<sup>108</sup> Συλλογικό, «Μπόλικη πέτρα, Μπόλικη καρδιά...», κατάλογος έκθεσης της ΚΕ του ΚΚΕ, Μάρτης 2020, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2020, σελ. 51.

<sup>109</sup> Η φωτογραφία δεν συνοδεύεται με κάποια λίστα ονομάτων των κρατουμένων. Πηγή φωτογραφίας από το αρχείο του ΚΚΕ. Βλ. Συλλογικό, *Εφημερίδες από τις φυλακές και τις εξορίες*, εκδ. του ΚΣ της ΚΝΕ, Αθήνα 2015, σελ. 58.

<sup>110</sup> Μπέικος Γ., «Ο σοβιετικός τύπος εξαίρει την εργασία του Δημ.Κατσικογιάννη», εφημ. *Η Αυγή*, τχ. 3397, Χρόνος ΙΑ, 28 Ιανουαρίου 1964, αρ. τεκμηρίου 2800.2247, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=9469> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

ψυχογραφική διάσταση των έργων του. Ο Κατσιογιάννης πετυχαίνει να ψυχογραφήσει τους εικονιζόμενους, συλλαμβάνοντας το συναίσθημα που υπάρχει στο βλέμμα τους, το οποίο τονίζεται από τα μουντά και γήινα χρώματα. Το βάθος –ίδιο σε κάθε προσωπογραφία- είναι υπόλευκο και απροσδιόριστο, μοιάζοντας με τοίχο φυλακής. Όλοι οι εικονιζόμενοι φορούν ένα υπόλευκο πουκάμισο, ενώ ορισμένοι φορούν και σακάκι, κάτι που επίσης συνηγορεί πως πρόκειται για φυλακισμένους αγωνιστές.

Η ψυχική κατάσταση από εικονιζόμενο σε εικονιζόμενο ποικίλει. Από την θλίψη που βλέπουμε στο πορτρέτο του *Άνδρα με μουστάκι* [ΕΙΚ. 50], οι οποίες τονίζονται από την σκυφτή στάση σώματος και την σύσπαση του μετώπου, προχωράει στην στωική καρτερικότητα, που βλέπουμε στις δύο προσωπογραφίες των ανδρών που έχουν στραμμένο το βλέμμα τους χαμηλά [ΕΙΚ. 51, 52]. Γνωρίζουν ότι μάλλον δεν πρόκειται να ζήσουν ξανά ελεύθεροι, όμως ο πόνος τους μετριάζεται από την βαθιά πίστη στα ιδανικά τους, κάτι που καταλαβαίνουμε επειδή από το βλέμμα τους απουσιάζει η απογοήτευση και είναι περισσότερο στοχαστικό. Στην προσωπογραφία του *άνδρα με τα κόκκινα μαλλιά* [ΕΙΚ. 53] βλέπουμε ένα πρόσωπο αλλοιωμένο από ξυλοδαρμό, αφού το αριστερό του μάτι είναι αποχρωματισμένο και δεν εστιάζει στο ίδιο σημείο με το δεξί μάτι. Εδώ η έκφραση είναι πιο ήρεμη, όπως και στις δύο προσωπογραφίες του ίδιου άνδρα με μουστάκι, η μία σε τρία τέταρτα και άλλη en face [ΕΙΚ. 54, 55], όπου η αποφασιστικότητα συνδυάζεται με μία στωική αποδοχή της τραγικής μοίρας. Εδώ πρόκειται πιθανότατα για τον σύντροφο του Κατσιογιάνη που εντοπίσαμε στο φωτογραφικό τεκμήριο από τις φυλακές Τρικάλων, καθώς παρουσιάζει μία έντονη φυσιογνωμική ομοιότητα με τον συγκεκριμένο φωτογραφούμενο. Τέλος, η προσωπογραφία *ανδρός με ξυρισμένο κεφάλι* [ΕΙΚ. 56] φανερώνει εκτός από αποφασιστικότητα, και μία περηφάνια ανάμεικτη με οργή, συναισθήματα που υποδηλώνονται από την ευθυτενή στάση του σώματος, το ευθύ βλέμμα και το έντονο συνοφρύωμα στο μέτωπο του εικονιζόμενου.

Οι τέσσερις *αυτοπροσωπογραφίες* του καλλιτέχνη [ΕΙΚ. 57, 58, 59, 60] πρέπει να δημιουργήθηκαν κατά την ίδια περίοδο με τις προαναφερθείσες προσωπογραφίες, αφού φαίνεται να χρησιμοποιείται η ίδια τεχνοτροπία και ο εικονιζόμενος περικλείεται στο ίδιο περιβάλλον. Ενδεχομένως βέβαια, οι αυτοπροσωπογραφίες να έχουν δημιουργηθεί σε ένα βάθος χρόνου, καθώς σε κάποιες βλέπουμε κάποια σημάδια γήρανσης του Κατσιογιάνη, τα οποία εντοπίζονται στις ρυτίδες έκφρασης, που γίνονται όλο και πιο έντονες, και στην χαλάρωση κάτω από τα μάτια

του. Αυτά τα έργα πιθανότατα τα δημιούργησε με την βοήθεια καθρέπτη, αφού στα τρία από τα τέσσερα αυτοπορτρέτα του απεικονίζεται σε στάση τριών τετάρτων, και μόνο σε ένα απεικονίζεται μετωπικά. Και τα δικά του πορτρέτα βρίσκονται στο ίδιο κλίμα με των συντρόφων του. Η αποφασιστικότητα στο βλέμμα του Κατσικογιάννη είναι παρούσα σε κάθε αυτοπροσωπογραφία του. Η ματιά του, που εστιάζει στον θεατή, είναι διαπεραστική και ζωντανή, ενώ η έκφρασή του είναι πάντοτε σοβαρή και η στάση του ευθυτενής. Και εδώ μεταχειρίζεται την πινελιά του με μία ιμπρεσιονιστική διάθεση, αποφεύγοντας τα αυστηρά περιγράμματα. Σε κάθε προσωπογραφία αποτυπώνει με προσοχή τις φωτοσκιάσεις στα πρόσωπα, αναδεικνύοντας έτσι τις ρυτιδώσεις των προσώπων και τις μυϊκές τους συσπάσεις, ούτως ώστε να εκφράσει όσο πιο εύγλωττα γίνεται τον ψυχισμό των συντρόφων του.

### **2.2.γ. Πολιτικοί κρατούμενοι σε ξηρό παστέλ**

Στην συγκεκριμένη θεματική ενότητα πρέπει να εντάξουμε και τα έργα με μορφές δεσμωτών που ο Κατσικογιάννης δημιουργεί από την αποφυλάκισή του και εξής χρησιμοποιώντας την τεχνική του ξηρού παστέλ. Εδώ τα έργα μοιράζονται τα ίδια μορφολογικά μοτίβα που είδαμε και στα έργα της θεματικής περιοχής της δεκαετίας του '40. Η εξπρεσιονιστική χρήση του πράσινου χρώματος με το οποίο αποδίδει τον *Δεσμώτη* του [ΕΙΚ. 61] σε συνδυασμό με την περίλυπη έκφραση του, τις βαθιές αυλακιές στο πρόσωπο και το συρματοπλέγμα που βρίσκεται στο πρώτο πλάνο της σύνθεσης και από το οποίο κρατιέται ο κρατούμενος, συνθέτουν ένα έργο με έντονο τον χαρακτήρα της κοινωνικής κατακραυγής. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και με τον *Δεσμώτη* [ΕΙΚ. 62], ο οποίος αποδίδεται αυτή τη φορά με άσπρο χρώμα. Η γραφή του Κατσικογιάννη εδώ προσδίδει μία διαφάνεια στην επιδερμίδα του κρατουμένου, καθιστώντας την μορφή του φασματική. Ο εικονιζόμενος είναι φανερά υποσιτισμένος και φέρει σημάδια έντονου ξυλοδαρμού στο πρόσωπο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει μία σύνθεση [ΕΙΚ. 63] που στο κέντρο εικονίζει την προτομή ενός άνδρα, ενώ γύρω του σε μικρότερη κλίμακα, εικονίζονται ορισμένες μορφές βασανισθέντων. Κάτω αριστερά διακρίνουμε δύο άνδρες, ο ένας νεκρός ή λιπόθυμος και δίπλα του άλλος ένας που είναι κρεμασμένος από τα χέρια, ενώ κάτω δεξιά ο Κατσικογιάννης τοποθετεί και μία κεφαλή ενός νεκρού. Στο πάνω μέρος της σύνθεσης βλέπουμε μία μορφή που κραυγάζει από πόνο και

δίπλα ένα ζευγάρι πέλματα, τα οποία μας παραπέμπουν στο βασανιστήριο της φάλαγγας<sup>111</sup>. Η σύνθεση χαρακτηρίζεται από έναν «φόβο του κενού», αφού δεν μένει σημείο της ζωγραφικής επιφάνειας ανεκμετάλλευτο, ενώ η αποσπασματική αποτύπωση των μορφών σε διαφορετικές κλίμακες προσδίδει μία σουρεαλιστική διάσταση στο έργο. Επίσης, πρόκειται για ένα πολύ χαρακτηριστικό έργο, όπου μπορούμε να παρακολουθήσουμε την τεχνοτροπία του καλλιτέχνη, με την απόδοση των ρυτιδώσεων, των μυών και των τενόντων με μία γραφή μοντερνιστική, που εδώ μας θυμίζει σε σημεία ακόμα και μία κυβιστική προσέγγιση.

Στο έργο του *τα Πέντε Πρόσωπα* [ΕΙΚ. 64] Εδώ ο Κατσκογιάννης συνθέτει τις κεφαλές των μορφών του σαν σε παράταξη. Παρουσιάζει τρεις γυναικείες μορφές και δύο ανδρικές με φόντο έναν σταυρό. Οι μορφές φέρουν καρφιά στο πρόσωπο και οι εκφράσεις τους υποδηλώνουν πόνο και θλίψη. Μάλιστα η ανδρική μορφή στα αριστερά φέρει ορισμένα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του ίδιου του καλλιτέχνη, και δεν αποκλείεται το συγκεκριμένο έργο να έχει μία αυτοβιογραφική διάσταση. Ο σταυρός και τα καρφιά είναι σύμβολα που παραπέμπουν τον θεατή στα όργανα θανάτωσης του Ιησού Χριστού, κι επομένως προσδίδουν συμβολικό χαρακτήρα στο έργο. Τέλος, βλέπουμε ένα έργο με κατακόρυφη διάταξη της σύνθεσης, το οποίο απεικονίζει μία *Ανδρική Μορφή Αναπήρου* [ΕΙΚ. 65], με κομμένα και τα δύο πόδια του, ο οποίος στηρίζεται σε βοηθητικές πατερίτσες και υψώνει το ένα χέρι του κραυγάζοντας. Ενδεχομένως να πρόκειται για πολιτικό κρατούμενο που έχει ακρωτηριαστεί από τους δεσμοφύλακες του. Ο χαρακτήρας της κοινωνικής κατακραυγής είναι και εδώ έντονος.

### 2.3. Η κοινωνική εμπειρία των δεκαετιών '60 και '70

Ο Κατσκογιάννης παράλληλα με τις δύο θεματικές περιοχές που εξετάσαμε παραπάνω δημιουργεί πλήθος έργων εμπνευσμένων από την κοινωνική και πολιτική του επικαιρότητα στην χώρα του και διεθνώς. Εξαιτίας του μεγάλου αριθμού των έργων με αυτή την ευρύτερη θεματική, καθώς και της πολυθεματικότητας που παρουσιάζει η πρόσληψη των πυκνών σε ιστορικές διεργασίες, δεκαετιών '60 και '70 στο έργο του, εδώ επιλέγεται να γίνει μία πολύ σύντομη

---

<sup>111</sup> Πρόκειται για μία συνήθη πρακτική σωματικού βασανισμού των πολιτικών κρατουμένων, κατά την οποία οι φύλακες έδιναν αλληπάλληλα χτυπήματα στα πέλματα των ποδιών έως ότου να πρηστούν.

αναφορά σε ορισμένα ενδεικτικά έργα, χωρίς να προχωρήσουμε σε ανάλυσή τους. Ο Κατσιογιάννης στα έργα που ασχολούνται με αυτή την περίοδο αποτυπώνει τα γεγονότα με μία διάθεση πολιτικού σχολιασμού τους. Έτσι ζωγραφίζει ορισμένα θέματα εμπνευσμένα από τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, από το Αντιπολεμικό Κίνημα, τον πόλεμο του Βιετνάμ, το Κυπριακό Ζήτημα, τον αγώνα της Παλαιστίνης, του Ιράν, του Αφγανιστάν και άλλων ιστορικών εξελίξεων.

Οι συνθέσεις σχεδόν πάντα απεικονίζουν μορφές αγωνιστών του αντιπολεμικού κινήματος, ανθρώπους που υποφέρουν από τις συνέπειες του πολέμου, γυναίκες που θρηνούν τα παιδιά ή τους συζύγους τους και βασανιζόμενους αιχμαλώτους πολέμου, με την ίδια τεχνική εικαστική διάλεκτο που μεταχειρίστηκε και για τις προαναφερθείσες θεματικές του. Ένα νέο εικονογραφικό μοτίβο που εμφανίζεται στο έργο του είναι οι τερατώδεις μορφές. Ο Κατσιογιάννης επιλέγει να αποδώσει τον πόλεμο ως ένα τέρας αποτελούμενο από νεκροκεφαλές, που πετάει πάνω σε μία πυρηνική κεφαλή [ΕΙΚ. 66], ή ως έναν τερατόμορφο καπιταλιστή, ο οποίος μεταφέρει βόμβες και κουβαλά μαζί τα πουγκιά με τα χρήματα του [ΕΙΚ. 67]. Η ιδιότητα του καπιταλιστή συνυποδηλώνεται από το χαρακτηριστικό ημίψηλο καπέλο των αστών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που έχει συνδεθεί εικονογραφικά με την αστική τάξη. Οι συγκεκριμένες συνθέσεις μορφολογικά έχουν πολλά στοιχεία της πολιτικής γελοιογραφίας, χωρίς ωστόσο να έχουν καμία σατιρική διάσταση. Το φανταστικό στοιχείο που επικρατεί στις τερατώδεις μορφές του προσδίδει μία σουρεαλιστική διάθεση στα έργα αυτά, όπου η συμβολική λειτουργία της εικονογραφίας του είναι έντονη. Τα έργα αυτής της κατηγορίας μας θυμίζουν τα δύο έργα του Βασίλη Σολιδάκη (1948-) με τίτλους *Απληστία* (1973) [ΕΙΚ. 68] και *Kapital* (1973) [ΕΙΚ. 69]. Το έργο που απεικονίζει την *Ακρόπολη* [ΕΙΚ. 70] να την υποστηρίζουν ένα πλήθος από χέρια, τα οποία προβάλλουν μέσα από ερείπια αρχαίων στηλών, ενώ ένας ήλιος ξεπροβάλλει στο φόντο, αποτελεί μία ξεκάθαρα συμβολιστική σύνθεση, με μία έμμεση αναφορά στον «πολιτισμό» της χούντας, που μοιάζει να κάνει έναν διάλογο με τις αφίσες του Γιώργου Αργυράκη *Made in Greece I* (1968) [ΕΙΚ. 71] και *Ο Παρθενώνας φυλακή*, (1970) [ΕΙΚ. 72]. Ειδικό ενδιαφέρον τέλος, έχει και το έργο του Κατσιογιάννη, *Μορφή αγωνιστή* [ΕΙΚ. 73]. Πρόκειται για ένα γύψινο πρόπλασμα που απεικονίζει την κεφαλή ενός νέου άνδρα σε φυσικό μέγεθος. Ο τρόπος που ανεμίζει η πλούσια κώμη του, και η απόδοση των γωνιωδών χαρακτηριστικών του προσώπου του σε συνδυασμό με τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια του, παραπέμπει στον τρόπο που ο Κατσιογιάννης ζωγραφίζει τις μορφές του, γεγονός που υποδεικνύει μία στενή σύνδεση ανάμεσα στον τρόπο που προσεγγίζει

τις ζωγραφικές και τις γλυπτικές συνθέσεις του, επιτρέποντάς μας να κάνουμε λόγο για μία σταθερή και ομοιόμορφη εικαστική διάλεκτο.

#### **2.4. Ζητήματα μορφής και περιεχομένου στο έργο του: Τεχνοτροπία, εικαστική διάλεκτος και καλλιτεχνική στράτευση**

Προχωρώντας τέλος στην συζήτηση ορισμένων πιο γενικών ζητημάτων που άπτονται της μορφής και του περιεχομένου του έργου του, οφείλουμε να σταθούμε στις μορφολογικές αναζητήσεις του και στον ιδεολογικό χαρακτήρα του έργου του για να διαπιστώσουμε σε ποιον βαθμό η τεχνοτροπική ιδιαιτερότητα του ξηρού παστέλ από κοινού με την εικαστική «διάλεκτο» που αναπτύσσει, διαφοροποιούν σε σημεία την τέχνη του από την συναφή εικαστική παραγωγή και εν τέλει να σχηματίσουμε μία συνολική εικόνα της εγγραφής του στο πλαίσιο της νεοελληνικής τέχνης της Αριστεράς.

Εξαιρετικά ενδιαφέρον παρουσιάζει το υλικό με το οποίο επιλέγει να δουλέψει ο Κατσιογιάννης. Το ξηρό παστέλ είναι ένα καθόλου διαδεδομένο υλικό, καθώς σβήνεται πολύ εύκολα, ενώ ακόμα και με το λεγόμενο «φιξάρισμα» παραμένει ευάλωτο στην φθορά, αφού επί της ουσίας πρόκειται για κιμωλία. Η επιλογή του συγκεκριμένου υλικού αφενός μας δημιουργεί πολλά ερωτήματα, όπως για παράδειγμα, το ερώτημα πού έρχεται πρώτη φορά σε επαφή με το υλικό αυτό και γιατί επιλέγει να χρησιμοποιεί αποκλειστικά αυτό για τις ζωγραφικές του συνθέσεις. Γνωρίζουμε πως με το υλικό της κιμωλίας ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή κατά την διάρκεια της φυλάκισής του<sup>112</sup> και ίσως θα ήταν λογικό να αναζητήσουμε το ενδιαφέρον του για αυτό το υλικό σε αυτή την πρώτη «συνάντηση». Εξάλλου, δεν φαίνεται να υπήρχε άλλος συνάδελφος του εντός Ελλάδας, και ειδικά ομοϊδεάτης του Κατσιογιάννη, ο οποίος να χρησιμοποιεί συστηματικά την συγκεκριμένη τεχνική. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα μεμονωμένο έργο του Βάλια Σεμερτζίδα που είναι σε ξηρό παστέλ, πρόκειται για μία *Προσωπογραφία γυναίκας* την οποία ζωγραφίζει το 1952, όταν ωστόσο ο Κατσιογιάννης ήταν πολιτικός κρατούμενος.

---

<sup>112</sup> Αθανασίου Α., «Η Πινακοθήκη της αντίστασης», εφημ. Ριζοσπάστης, Κυριακή 9 Οκτωβρίου 1983, σελ. 12-13.

Ενδεχομένως το ξηρό παστέλ να του επιτρέπει μία πιο χειρονομακή γραφή, συντελώντας έτσι στην διαμόρφωση ενός προσωπικού εικαστικού ιδιώματος, στοιχείο που ίσως ήταν επιθυμητό και από τον καλλιτέχνη. 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 δίνει την δυνατότητα, με απλές και γρήγορες γραμμές να ετοιμαστεί μία σύνθεση. Επίσης, το ξηρό παστέλ προσδίδει μία πολύ ιδιαίτερη ματιέρα στα έργα, τα οποία συχνά χαρακτηρίζονται από μία διαφάνεια στην υφή, κάτι που από μόνο του καθιστά ξεχωριστό το έργο του Κατσκογιάννη. Το στοιχείο της διαφάνειας ίσως ήταν και μία εκούσια επιλογή του Κατσκογιάννη, δεδομένου ότι εάν το επιθυμούσε θα μπορούσε να δώσει πυκνότητα στο χρώμα του μέσω της εφαρμογής πολλαπλών επιστρώσεων χρώματος. Αυτό εν μέρει το κάνει σε ορισμένα έργα του σε μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι σε άλλα, προσδίδοντας τους έναν πολύ χαρακτηριστικό χρωματικό κορεσμό.

Από την άλλη βέβαια, το συγκεκριμένο υλικό έχει τους δικούς του ιδιαίτερους περιορισμούς, καθώς δεν επιτρέπει την ανάμειξη των χρωμάτων, όπως αντίθετα συμβαίνει με τα ακρυλικά και το λάδι, γεγονός που προσδίδει στα χρώματα την χαρακτηριστική ένταση και τον κορεσμό που κατά κανόνα συναντούμε στα έργα του Κατσκογιάννη, όταν βάζει πυκνότητα στην ματιέρα του και όταν, βέβαια, δεν επιλέγει να δουλέψει με αμιγώς μαύρο χρώμα πάνω σε λευκή επιφάνεια ή, αντιστρόφως, με λευκό παστέλ σε μαύρο χαρτόνι. Το στοιχείο της μονοχρωμίας στις συνθέσεις τονίζεται ακόμη περισσότερο στα έργα όπου επιλέγει να χρωματίσει αντιφουσιοκρατικά τις μορφές του, χρησιμοποιώντας ενιαίο χρωματισμό για την επιδερμίδα και τα ρούχα τους, όπως συμβαίνει για παράδειγμα με τις μορφές πεινασμένων παιδιών ή αγωνιστών και αγωνιστριών του.

Ζωτικό στοιχείο στα πορτρέτα και τις συνθέσεις του που ζωγραφίζονται σε ξηρό παστέλ, αποτελεί η αντιφουσιοκρατική χρήση του χρώματος, που αναφέραμε και παραπάνω. Η χρήση μη ρεαλιστικών, έντονων χρωμάτων, στα πρόσωπα και τα σώματα των μορφών του, προσδίδει στα έργα την εκφραστική τους δύναμη. Πρόκειται για ένα στοιχείο που τον ξεχωρίζει από άλλους καλλιτέχνες, γιατί, αν και θα λέγαμε ότι σε αυτό το σημείο συγγενεύει με τον Βάλια Σεμερτζίδη, ο οποίος επίσης κάποιες φορές χρησιμοποιεί με μη ρεαλιστικό τρόπο έντονα χρώματα στις συνθέσεις του, ωστόσο δεν εντοπίζεται ανάλογο παράδειγμα συστηματικής μεταχείρισης του χρώματος με τον τρόπο που το κάνει ο Κατσκογιάννης.

Τα μοναδικά έργα του, τα οποία έχει φιλοτεχνήσει με λάδι σε καμβά αναδεικνύουν την δυναμική που είχε η εικαστική γραφή του Κατσκογιάννη, ανάλογα με το εικαστικό μέσο που

κάθε φορά χρησιμοποιούσε. Στις ελαιογραφίες του απουσιάζει η γραμμικότητα που έχουν τα έργα σε ξηρό παστέλ, γιατί με το δεύτερο δεν μπορεί να αλληλοεπικαλύψει τα χρώματα με τον ίδιο τρόπο που το κάνει με το λάδι πάνω στον καμβά. 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. Αν κρίνουμε από τα λάδια του Κατσικογιάννη, η ζωγραφική του είχε αφομοιώσει την ακαδημαϊκή καλλιτεχνική εκπαίδευση που έλαβε στην ΑΣΚΤ. Το ξηρό παστέλ από την άλλη, ως ένα υλικό ιδιόμορφο, με το οποίο οι ζωγράφοι και οι τεχνοκριτικοί δεν ήταν εξοικειωμένοι, 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 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<sup>113</sup>.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί, πως ο καλλιτέχνης, με δάσκαλο τον Δημητριάδη και πτυχίο γλυπτικής, πάντα υπέγραφε πρώτα ως γλύπτης και ονειρευόταν να γεμίσει της πλατείες της Ελλάδας με μνημεία της Αντίστασης, κάτι που ωστόσο ποτέ δεν κατόρθωσε, καθώς ποτέ δεν έλαβε παραγγελία για να στήσει κάποιο μνημείο. Έτσι, το έργο του είναι ως επί το πλείστον ζωγραφικό και τα λίγα γλυπτά του που σώζονται σήμερα είναι φιλοτεχνημένα σε γύψο και σε σχετικά μικρές διαστάσεις, δηλαδή ουσιαστικά είναι προπλάσματα. Η γλυπτική παραγωγή του Κατσικογιάννη είναι πολύ μικρή, με τα ελάχιστα περίοπτα του να παρουσιάζουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, συγκριτικά με τα ανάγλυφά του. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο όμως είναι, πως πρόκειται για γλυπτά, τα οποία παρουσιάζουν πλήρη συνάφεια με τα ζωγραφικά του έργα. Ενδεχομένως, τα δεύτερα, με τις έντονες μυϊκές συσπάσεις στα πρόσωπα και την ζοηρή κίνηση, που εκδηλώνεται από τις χειρονομίες και το ανέμισμα των μαλλιών των εικονιζόμενων προσώπων, να μαρτυρούν την γλυπτική παιδεία που είχε λάβει ο Κατσικογιάννης ως σπουδαστής της ΑΣΚΤ.

---

<sup>113</sup> Ο ίδιος σε συνέντευξη το 1988 είχε πει πως «όσες ώρες έχω τις δουλεύω και κάνω ό,τι μπορώ, με ό,τι χρώματα έχω. Δεν είναι αυτά τα χρώματα της δικής μου εκλογής. Είναι αυτά που μου έχουν μείνει. Τα άλλα είναι πανάκριβα.», δήλωση που αποδεικνύει πως αντιμετώπιζε οικονομικά ζητήματα που καθόριζαν την επιλογή των υλικών του. Βλ., Αωνύμου, «Πέθανε ο Δ. Κατσικογιάννης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Πέμπτη 27 Ιουνίου 1991, αρ. 5077, σελ. 28.

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, σχέδια και ελαιογραφίες του, καθώς και οι γλυπτικές του συνθέσεις, ακριβώς γιατί παρουσιάζουν μία χαρακτηριστική υφολογική και αισθητική συνάφεια, η οποία καθιστά το έργο του –ανεξαρτήτως του υλικού μέσου- εύκολα αναγνωρίσιμο<sup>114</sup>. Θα μπορούσαμε να πούμε, πως συνολικά οι συνθέσεις του Δημήτρη Κατσικογιάννη χαρακτηρίζονται από μία μοντερνιστική γραφή και πιο ειδικά μία έντονα «εξπρεσιονιστική» διάθεση, χωρίς ποτέ ωστόσο να χάνουν την αναπαραστατικότητά τους, αφού δεν υπάρχει κάποιο έργο του που να μην έχει στο επίκεντρο κάποια ανθρώπινη μορφή, καθορισμένη από σαφή περιγράμματα. Αν και ακολουθεί ένα πιο αυστηρά οριοθετημένο σχέδιο στις συνθέσεις του, καθώς σε αυτές παρατηρούμε μία έντονη γραμμικότητα, τόσο τα έντονα χρώματα που συχνά επιλέγει, όσο και ο ιδιόμορφος, ενίοτε θα λέγαμε ακόμα και σχηματικός, τρόπος απόδοσης των χαρακτηριστικών των προσώπων και συνολικότερα των μορφών του, με τις παραμορφώσεις στις αναλογίες των σωμάτων τους, απέχουν πολύ από μία φυσιοκρατική προσέγγιση.

Ένα ερώτημα που προκύπτει είναι, από πού πηγάζει αυτή η έμπνευση στο ιδιαίτερο ύφος του Κατσικογιάννη; Το γεγονός πως δεν σώζονται παρά ελάχιστα έργα του Δημήτρη Κατσικογιάννη από τις δεκαετίες '30, '40 και '50<sup>115</sup>, δεν μας επιτρέπει να συμπεράνουμε με ασφάλεια ποια ήταν η πορεία διαμόρφωσης της εικαστικής του γλώσσας, μέχρι το ώριμο έργο του, με το οποίο έχει πλέον κατακτήσει έναν συγκεκριμένο τρόπο δουλειάς και έχει κατασταλάξει σε ένα ιδιαίτερο και διακριτό ύφος. Εξ όσων γνωρίζουμε, δεν ήταν καν μαθητής του μοντερνιστή καθηγητή της ΑΣΚΤ, Κωστή Παρθένη (1878-1967). Ένα ζήτημα προς διερεύνηση είναι το τι τέχνη είχε δει και αφομοιώσει για να καταλήξει σε αυτό το πολύ ιδιαίτερο και προσωπικό ύφος. Λογικά, υποθέτουμε πως πρέπει να είχε γνωρίσει την τέχνη των δασκάλων του στην ΑΣΚΤ και των συναδέλφων του, και ενδεχομένως να είχε υπόψιν του τις εκθέσεις που έγιναν κατά την διάρκεια της σπουδαστικής του περιόδου και μέχρι να φύγει από την Αθήνα, το 1942, χωρίς να γνωρίζουμε εάν τις επισκεπτόταν. Αναμφίβολα ωστόσο θα γνώριζε σε κάποιον βαθμό την τέχνη

---

<sup>114</sup> 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.

<sup>115</sup> Ουσιαστικά έχει χαθεί η εργασία του 27 χρόνων, από το 1934 έως και το 1961.

των συγχρόνων του, και υποθέτουμε ότι ήταν ενήμερος και για τα καλλιτεχνικά ρεύματα του μοντερνισμού που είχαν κυριαρχήσει στα μεγάλα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κέντρα με προεξάρχον το Παρίσι, καθώς και για τα έργα σοσιαλιστικού ρεαλισμού που έκαναν την εμφάνισή τους στην ΕΣΣΔ, στο βαθμό βέβαια που αυτά έφταναν στα χέρια του διαμεσολαβημένα από τα διάφορα καλλιτεχνικά έντυπα της εποχής, τα οποία αναπαρήγαγαν στις ρουμπρίκες τους αυτά τα έργα<sup>116</sup>. Με βάση τα διαθέσιμα στοιχεία, ο καλλιτέχνης δεν κατάφερε να ταξιδέψει στο εξωτερικό –παρά μόνο πολύ αργότερα, το 1964, όταν εξέθεσε έργα του στη Μόσχα και ήρθε σε επαφή με τα έργα των σοβιετικών καλλιτεχνών<sup>117</sup>.

Αναφορικά με το περιεχόμενου του έργου του, οφείλουμε να σταθούμε, πέρα από τις θεματικές που μεταχειρίζεται, στον κεντρικό άξονα πάνω στον οποίο κινείται το έργο του νοηματικά και ιδεολογικά. Στο επίκεντρο της τέχνης του είναι πάντα ο άνθρωπος και δη ο άνθρωπος του μόχθου και της βιοπάλης, ο απλός «λαϊκός» και καταπιεσμένος άνθρωπος, ο «προλετάριος» αγωνιστής και ο πρωτοπόρος στους ταξικούς αγώνες κομμουνιστής. Ο τελευταίος αποτελεί και το θετικό πρότυπο στο έργο του, σε αντιδιαστολή με το αρνητικό πρότυπο του αστού, του καπιταλιστή και ταξικού αντιπάλου της εργατικής τάξης. Η αόριστη ταξικά έννοια του «λαού», όπως την εντοπίζουμε στον προσωπικό του λόγο για το έργο του<sup>118</sup>, χρησιμοποιείται καταχρηστικά για να δηλώσει το ταξικά προσδιορισμένο κοινωνικό σώμα της εργατικής τάξης, των φτωχών αγροτών και όσων συνολικά είναι αντικείμενο εκμετάλλευσης από το καπιταλιστικό

---

<sup>116</sup>Στους κύκλους των αριστερών σπουδαστών και καλλιτεχνών κατά την διάρκεια του μεσοπολέμου, κυκλοφορούσαν διάφορα φιλολογικά και καλλιτεχνικά έντυπα της αριστερής διάνοησης, με αντιπροσωπευτικότερο όλων το περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*. Εκεί –ιδίως από το 1934 και εξής- δημοσιεύονταν, στα εξώφυλλα ή στην ρουμπρίκα «Η Πινακοθήκη μας» έργα τόσο Ελλήνων, όσο και ξένων αριστερών καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα του Τάσσου, της Käthe Kollwitz, αλλά και διάφορων σοβιετικών. Από το 1945 έως το 1952 κυκλοφορούσαν τα *Ελεύθερα Γράμματα*, όπου δημοσιεύονταν ορισμένα έργα και από το 1954 έως το 1967 κυκλοφορούσε η *Επιθεώρηση Τέχνης*, που ήταν το σημαντικότερο περιοδικό της Αριστεράς για θέματα του πολιτισμού και των τεχνών. Υποθέτουμε με σχετική ασφάλεια πως ο Κατσικογιάννης ήταν ενήμερος. Βλ. Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης 1911-1983*, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2012, σελ. 33.

<sup>117</sup> Διζέλος Θ., «Δ.Κατσικογιάννης: "Νέους τρόπους έκφρασης αναζητούν οι Σοβιετικοί καλλιτέχνες"», εφημ. *Η Αυγή*, τχ. 3615, Χρόνος ΙΑ, 11 Οκτωβρίου 1964, Αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων.

<sup>118</sup> Όπως δηλαδή τον διαβάζουμε στις ελάχιστες συνεντεύξεις του. Χαρακτηριστικά είναι όσα εκεί λέει για την σχέση της τέχνης του με τον «λαό» και την έμπνευση που αντλεί από αυτόν. Κοκκοτάκη Δ., «Δημήτρης Κατσικογιάννης: Φιλοδοξώ το έργο μου να μείνει στον ελληνικό λαό», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 5 Γενάρη 1975, αρ. 88, σελ. 4, Αλεξίου Ν., «Ο καλλιτέχνης δεν είναι ένας παθητικός παρατηρητής», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 10 Φλεβάρη 1980, σελ. 4., Αθανασίου Α., «Η Πινακοθήκη της αντίστασης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 9 Οκτωβρίου 1983, σελ. 12-13 και Ανωνύμου, «Πέθανε ο Δ. Κατσικογιάννης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Πέμπτη 27 Ιουνίου 1991, αρ. 5077, σελ. 28.

σύστημα. Με αυτή την έννοια, το περιεχόμενο του έργου του είναι ταξικά προσανατολισμένο και σαφώς στρατευμένο στο στρατόπεδο της Αριστεράς, αφού διαποτίζεται από τις αξίες και τα ιδανικά της κομμουνιστικής ιδεολογίας του καλλιτέχνη. Για τον ίδιο τον Κατσκογιάννη το ζητούμενο διαχρονικά ήταν να δώσει έργο «μάχης», δηλαδή να συμβάλει με την τέχνη του στην επαναστατική αλλαγή της κοινωνίας.

Σε κάθε περίπτωση το σύνολο της εικαστικής παραγωγής του Κατσκογιάννη παρουσιάζει ορισμένες βασικές κοινές συνισταμένες με την ευρύτερη καλλιτεχνική παραγωγή της ελληνικής Αριστεράς. Τα κοινά στοιχεία που εντοπίζονται στην μορφή των έργων, έγκειται σε ορισμένα μορφολογικά μοτίβα, όπως οι παραμορφώσεις και επιμηκύνσεις των μορφών, οι αναπαραστατικές συνθέσεις και οι αντιφυσιοκρατικές αποδόσεις της ανθρώπινης μορφής. Κοινές συνισταμένες εντοπίζονται ως επί το πλείστον σε επίπεδο θεματολογικό και νοηματικό, όπως είναι για παράδειγμα τα κοινά εικονογραφικά θέματα, η σαφής στράτευση και η κοινωνική λειτουργία της τέχνης, η εστίαση στον αγωνιζόμενο άνθρωπο, το στοιχείο του θετικού ήρωα, η έμπνευση από την πολιτική επικαιρότητα και οι αναφορές σε σημαντικά για την Αριστερά ιστορικά γεγονότα, ο χαρακτήρας μαρτυρίας και η ανθρωπιστική διάσταση των έργων και τέλος, το αντιφασιστικό, αντιπολεμικό και αντικαπιταλιστικό περιεχόμενο. Η επίμονη ενασχόληση του με την ανθρώπινη μορφή, και ειδικότερα με τις «μαρτυρικές» μορφές αριστερών αγωνιστών της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, αποτελεί την ουσία της τέχνης του. Συνεπώς, παρά το γεγονός πως διαθέτει ένα πολύ ιδιαίτερο και ξεχωριστό ύφος, εύλογα μπορούμε να εγγράψουμε την περίπτωση του μέσα στο σύνολο της νεοελληνικής εικαστικής παραγωγής της Αριστεράς.

## 3<sup>ο</sup> Κεφάλαιο

### Η συζήτηση για την μαρξιστική αισθητική

#### 3.1. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ως θεωρητικός όρος της μαρξιστικής αισθητικής

Κατά την διάρκεια του μεσοπολέμου, στην νεοσύστατη τότε ΕΣΣΔ, που αποτελούσε το επίκεντρο της ανάπτυξης της μαρξιστικής σκέψης, διεξαγόταν μία συζήτηση για το ποιον χαρακτήρα πρέπει να έχει η τέχνη, συνολικότερα για την συγκρότηση ενιαίας αντίληψης γύρω από την αισθητική<sup>119</sup>. Ήδη από τον προηγούμενο αιώνα, η διατύπωση της θεωρίας του *διαλεκτικού - ιστορικού υλισμού* από τον Karl Marx, (Καρλ Μαρξ, 1818-1883) και τον Friedrich Engels (Φρίντριχ Ένγκελς, 1820-1895) έφερε μια συνολικά νέα αντίληψη για την κοινωνική πραγματικότητα, που είχε αντίκτυπο και στον τομέα των τεχνών. Αρχικά, έγινε κατανοητό από τους μαρξιστές διανοούμενους, πως η «αστική»<sup>120</sup> ακαδημαϊκή τέχνη δεν μπορεί να εκφράσει τις ανάγκες της νέας εποχής. Τέθηκε έτσι στο προσκήνιο το αίτημα για μία τέχνη «προλεταριακή»<sup>121</sup>, η οποία θα ήταν σε θέση να εκφράσει

---

<sup>119</sup> Δημακοπούλου Χ., «Εισαγωγικό σημείωμα: Μαρξιστικές προσεγγίσεις στην ιστορία της τέχνης», στο περ. *Κρίση*, τχ. 10, 2021-2022, σελ. 5-6.

<sup>120</sup> Με την έννοια ότι εξέφραζε την ιδεολογία και τα συμφέροντα της αστικής τάξης.

<sup>121</sup> Ήδη από την αρχή της Οκτωβριανής Επανάστασης (1917) προέκυψε μία μακρόχρονη αντιπαράθεση σχετικά με την *μορφή* και το *περιεχόμενο* της τέχνης στο νεαρό σοσιαλιστικό κράτος. Αρχικά οι σοβιετικοί καλλιτέχνες κινήθηκαν προς την δημιουργία μίας νέας «προλεταριακής κουλτούρας», της λεγόμενης *Proletkult*, που θα επέφερε μία οριστική ρήξη με την αστική τέχνη του παρελθόντος. Βλ. Μηλιαρονικολάκη Ε., «Ρώσικη Πρωτοπορία», μια κριτική επισκόπηση», στο περ. *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*, τχ. 6, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2011, πηγή: <https://www.komep.gr/m-article/ROSIKI-PROTOPORIA.-MIA-KRITIKI-EPISKOPISI/> (τελευταία ανάκτηση 10/06/2022) και Μηλιαρονικολάκη Ε., Σκαρπερός Γ., «Για το σοσιαλιστικό ρεαλισμό», στο περ. *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*, τχ. 6, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2010, πηγή: <https://www.komep.gr/m-article/GIA-TO-SOSIALISTIKO-REALISMO/> (τελευταία ανάκτηση 10/06/2022).

τις ανάγκες της εργατικής τάξης και να αντανακλά με τρόπο πολύπλευρο και με καλλιτεχνικά μέσα την νέα κοινωνική πραγματικότητα<sup>122</sup>.

Πώς όφειλε να είναι η σοσιαλιστική προλεταριακή τέχνη; Εντός του καπιταλιστικού συστήματος, ήταν σαφές πως η επαναστατική τέχνη όφειλε να θίγει τα κακώς κείμενα του καπιταλισμού, να αμφισβητεί και να προβληματίζει, να δημιουργεί ταξικό κριτήριο, να οργανώνει τις επαναστατικές διαθέσεις και να φωτίζει την σοσιαλιστική προοπτική. Το ζητούμενο για ένα νέο σοσιαλιστικό κράτος όμως ήταν διαφορετικό, καθώς ήταν μία διαφορετική κοινωνία με νέα προβλήματα. Σε αυτό το εύλογο ερώτημα προσπάθησαν να απαντήσουν οι σοβιετικοί θεωρητικοί και καλλιτέχνες, αρχικά με την *Proletkult*, που έκανε απότομη στροφή σε μία πλήρως αφαιρετική και ιδεαλιστική τέχνη, και εν συνεχεία –εν μέρει και ως απάντηση στην άκρατη αφαίρεση- με τον *σοσιαλιστικό ρεαλισμό*, που ως μορφή και τεχνοτροπία προέβαλε έναν ρεαλισμό πιο κοντά σε εκείνον του 19ου αιώνα<sup>123</sup>.

Κρίσιμο ρόλο στην συζήτηση περί τέχνης και αισθητικής, που τα πρώτα χρόνια του μεσοπολέμου ξεκίνησε να παίρνει διαστάσεις στους κόλπους των μαρξιστών διανοουμένων, έπαιξε και το γεγονός, ότι οι κλασικοί θεωρητικοί του μαρξισμού, Marx και Engels, δεν είχαν παραδώσει ολοκληρωμένο έργο για την τέχνη, πέρα από σποραδικές σημειώσεις, αλληλογραφία, και απόψεις σε άλλα κείμενα, τα οποία αφορούσαν γενικότερα την οικονομία, την κοινωνία και τη φιλοσοφία, και όπου εισήγαγαν μία νέα μέθοδο μελέτης των κοινωνικών φαινομένων, τον *διαλεκτικό – ιστορικό υλισμό*<sup>124</sup>. Αυτή η έλλειψη ήταν καθοριστικής σημασίας στην εξέλιξη της συζήτησης γύρω από την μαρξιστική αισθητική, καθώς, σε αντίθεση με άλλους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας, όπως λόγου χάρη η οικονομία και η πολιτική, οι μαρξιστές

---

<sup>122</sup> Μηλιώνης Γ., «Μπέρτολτ Μπρεχτ. Μαρξιστής σε καιρούς σύγχυσης», στο *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Για τους σεισμούς που μέλλονται να 'ρθουν. Επιστημονικό Συνέδριο ΚΕ ΚΚΕ, 27-28.04.2013*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2014, σελ. 165.

<sup>123</sup> Σαρηγιάννης Μ. Γ., «Σοσιαλιστικός ρεαλισμός ή απλά ρεαλισμός; Το κοινωνικό περιεχόμενο της τέχνης και η σωστή ή λαθεμένη χρήση σχετικών όρων», Εισήγηση στο Ε' συνέδριο της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών της Τέχνης, Αθήνα 15-17 Ιανουαρίου 2016. Πηγή: <https://www.blod.gr/lectures/sosialistikos-realismos-i-apla-realismos-to-koinoniko-periehomeno-tis-tehnis-kai-i-sosti-i-lathemeni-hrisi-shetikon-oron/> (τελευταία ανάκτηση: 10/06/2022).

<sup>124</sup> Beardsley C.M., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών. Από την Κλασική Αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μφτρ. Κούρτοβικ Δ. και Χριστοδουλίδης Π., επιμ. Χριστοδουλίδης Π., εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989, σελ. 341. Βλ. αναλυτικά το Μαρξ Κ. και Ένγκελς Φ., *Κείμενα για τη λογοτεχνία και την τέχνη*, επιλογή-παρουσίαση Salinari Carlo, μτφρ. Χρυσικόπουλος Σ., εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1976.

βρέθηκαν αντιμέτωποι με ένα κενό στην θεωρία, όσον αφορά την τέχνη και την αισθητική. Αυτό το κενό κλήθηκαν να καλύψουν οι ίδιοι –με προεξάρχοντα τον Mikhail Lifshitz (Μικαήλ Λίφσιτς, 1905-1983), με βάση τις αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας και του *διαλεκτικού – ιστορικού υλισμού*<sup>125</sup>, όχι χωρίς να συναντήσουν δυσκολίες και προβλήματα σε αυτό τους το εγχείρημα<sup>126</sup>.

Σύμφωνα με την μαρξιστική θεώρηση, τα κοινωνικά φαινόμενα μελετώνται με άξονα τη συνάρτηση βάσης και εποικοδομήματος, δηλαδή την σχέση ανάμεσα στην οικονομία, που αποτελεί την υλική *βάση*, πάνω στην οποία χτίζονται και οι υπόλοιπες εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής, όπως είναι η παιδεία, η θρησκεία, η τέχνη και εν συνόλω η «πνευματική παραγωγή», που αποτελεί το *εποικοδόμημα*. Τα διάφορα στοιχεία του εποικοδομήματος αντανακλούν τον τρόπο οργάνωσης της παραγωγής και την ταξική πάλη που διεξάγεται εντός της<sup>127</sup>. Κατ' επέκταση, η τέχνη, ως ένα κοινωνικό φαινόμενο που γεννιέται εντός ενός ιστορικά προσδιορισμένου πλαισίου, και ως μία μορφή κοινωνικής συνείδησης, αλληλοεπιδρά με την *βάση* με τρόπο διαλεκτικό: οι καλλιτέχνες δεν μένουν ανεπηρέαστοι από την εποχή τους, αλλά και η εποχή τους δεν μένει ανεπηρέαστη από τα έργα τους, τα οποία αντανακλούν με έμμεσο και υποκειμενικό τρόπο την βιωμένη ιστορική πραγματικότητα. Έτσι, ενδέχεται να αναπαράγουν την κυρίαρχη ιδεολογία, που πηγάζει από τις κυρίαρχες σχέσεις παραγωγής στην οικονομία, μπορεί να παρουσιάζουν

---

<sup>125</sup> Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο συγκροτημένο σώμα κειμένων για την τέχνη των Μαρξ και Ένγκελς, κυκλοφόρησε μόλις το 1933 από τους Anatoli Lunacharsky, Mikhail Lifshitz και Franz P. Schiller. Μέσα από αυτά το ανθολόγιο κειμένων για την τέχνη, οι πολιτικοί απόγονοι της μαρξιστικής παράδοσης αποπειράθηκαν να συγκροτήσουν μία μαρξιστική θεωρία περί τέχνης. Βλ. Δημακοπούλου Χ., «Εισαγωγικό σημείωμα: Μαρξιστικές προσεγγίσεις στην ιστορία της τέχνης», στο περ. *Κρίση*, τχ. 10, 2021-2022, σελ. 5-6.

<sup>126</sup> Μία δυσκολία ήταν για παράδειγμα, το να εξηγηθούν τα καλλιτεχνικά φαινόμενα χωρίς να γίνεται μία απλοϊκή αναγωγή τους στην οικονομική βάση της εποχής τους, καθώς σύμφωνα με τον διαλεκτικό – ιστορικό υλισμό, η τέχνη αποτελούσε έναν ιδιαίτερο τομέα της ανθρώπινης δραστηριότητας, με τους δικούς της εσωτερικούς κανόνες. Βλ. Δημακοπούλου Χ., «Εισαγωγικό σημείωμα: Μαρξιστικές προσεγγίσεις στην ιστορία της τέχνης», στο περ. *Κρίση*, τχ. 10, 2021-2022, σελ. 7-8.

<sup>127</sup> Σαραντόπουλος Γ., «Αντανακλώντας τον κόσμο όπως είναι ή και όπως θα μπορούσε να γίνει; Η σημασία της θεωρίας της αντανάκλασης στη γνωσιολογική λειτουργία της τέχνης του προλεταριάτου στον Μπρεχτ και Λούκατς», ανακοίνωση στο Πανελλήνιο Συνέδριο μεταπτυχιακών φοιτητών και υπ. Διδασκτόρων του ΑΠΘ, 2018, σελ. 2-3. Πηγή: [https://www.academia.edu/39574836/%CE%9C%CF%80%CF%81%CE%B5%CF%87%CF%84\\_%CE%9B%CE%BF%CF%8D%CE%BA%CE%B1%CF%84%CF%82\\_%CE%91%CE%BD%CF%84%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%BA%CE%BB%CF%8E%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82\\_%CF%84%CE%BF%CE%BD\\_%CE%BA%CF%8C%CF%83%CE%BC%CE%BF\\_%CF%8C%CF%80%CF%89%CF%82\\_%CE%B5%CE%AF%CE%BD%CE%B1%CE%B9\\_%CE%AE\\_%CE%BF%CF%80%CF%89%CF%82\\_%CE%B8%CE%B1\\_%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%81%CE%BF%CF%8D%CF%83%CE%B5\\_%CE%BD%CE%B1\\_%CE%B3%CE%AF%CE%BD%CE%B5%CE%B9](https://www.academia.edu/39574836/%CE%9C%CF%80%CF%81%CE%B5%CF%87%CF%84_%CE%9B%CE%BF%CF%8D%CE%BA%CE%B1%CF%84%CF%82_%CE%91%CE%BD%CF%84%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%BA%CE%BB%CF%8E%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82_%CF%84%CE%BF%CE%BD_%CE%BA%CF%8C%CF%83%CE%BC%CE%BF_%CF%8C%CF%80%CF%89%CF%82_%CE%B5%CE%AF%CE%BD%CE%B1%CE%B9_%CE%AE_%CE%BF%CF%80%CF%89%CF%82_%CE%B8%CE%B1_%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%81%CE%BF%CF%8D%CF%83%CE%B5_%CE%BD%CE%B1_%CE%B3%CE%AF%CE%BD%CE%B5%CE%B9) (τελευταία ανάκτηση: 10/06/2022).

αντιθέσεις και αντιφάσεις εκφράζοντας αντικρουόμενες τάσεις, ενώ ενίοτε ενδέχεται να εκφράζουν νέες κοινωνικές ανάγκες που προκύπτουν στην πορεία της ανθρώπινης ιστορίας<sup>128</sup>. Αυτό σημαίνει ότι μέσα από το έργο του ο καλλιτέχνης μπορεί να ασκήσει την κριτική του, και έτσι να παρέμβει στην κοινωνική πραγματικότητα<sup>129</sup>.

Βέβαια, σύμφωνα με τον *διαλεκτικό υλισμό*<sup>130</sup>, «δεν είναι η συνείδηση των ανθρώπων που προσδιορίζει την ύπαρξή τους, αλλά αντίθετα – η κοινωνική ύπαρξή τους προσδιορίζει τη συνείδησή τους»<sup>131</sup>. Σύμφωνα, δηλαδή, με την *θεωρία της αντανάκλασης* των οικονομικών σχέσεων στην κοινωνική συνείδηση, μέρος της οποίας εκφράζει και η τέχνη, ήδη από τους Marx και Engels, είχε διατυπωθεί το αίτημα για ρεαλιστική αναπαράσταση της κοινωνικής πραγματικότητας με καλλιτεχνικά μέσα, αν και ο Μαρξ είχε διατυπώσει και την ένσταση, πως η τέχνη διατηρεί σχετική αυτονομία<sup>132</sup>.

Το 1933 σημειώθηκε μία στροφή στην πολιτισμική πολιτική της ΕΣΣΔ. Η ΚΕ του ΚΚΣΕ διέλυσε τις ήδη υπάρχουσες επιμέρους οργανώσεις καλλιτεχνών, κάποιες από τις οποίες διατηρούσαν μία αυτονομία από το σοσιαλιστικό κράτος, για να ιδρύσει νέα -μη αυτόνομα-

---

<sup>128</sup> Η συναισθηματική έκφραση του καλλιτέχνη, σύμφωνα με την θεωρία της κοινωνικής αντανάκλασης, αποτελεί συμπύκνωση ετερόκλιτων κοινωνικών επιδράσεων που σκιαγραφούν την πραγματικότητα που βιώνει και τον περιβάλλει αλλά και τη στάση του απέναντι σε εκείνη. Βλ. ό.π. και Ακαδημία Επιστημών της ΕΣΣΔ, Οι βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας (διαλεκτικός υλισμός), έβδομη έκδοση, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2016, σελ. 248-270.

<sup>129</sup> Αντωνοπούλου Μαρία, «Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στη θεωρητική σκέψη του Μπρεχτ», στο *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Για τους σεισμούς που μέλλονται να 'ρθουν. Επιστημονικό Συνέδριο ΚΕ ΚΚΕ, 27-28.04.2013*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2014, σελ. 213-214. Και Μπρεχτ Μπ., *Για το ρεαλισμό*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1990, σελ. 243.

<sup>130</sup> Ο διαλεκτικός υλισμός για την μαρξιστική φιλοσοφία είναι μία μέθοδος σκέψης, γνωσιολογική ρίζα της οποίας είναι η αντίληψη ότι, η ύλη είναι αιώνια και σε διαρκή κίνηση και υπάρχει ανεξάρτητα από την ανθρώπινη συνείδηση. Εξετάζει τα φαινόμενα στην αμοιβαία τους σύνδεση, κίνηση, αντιφατική ανάπτυξη και παροδικότητα. Η διαλεκτική, ως επιστημονική μέθοδος, μελετά τους νόμους κίνησης και ανάπτυξης της φύσης και της κοινωνίας. Βασικοί καθολικοί νόμοι είναι οι εξής: ο νόμος του περάσματος των ποσοτικών αλλαγών σε ποιοτικές αλλαγές, ο νόμος της ενότητας και της πάλης των αντιθέτων και ο νόμος της άρνησης της άρνησης. Βλ. Ακαδημία Επιστημών της ΕΣΣΔ, *Οι βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας (διαλεκτικός υλισμός)*, έβδομη έκδοση, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2016, σελ. 337-344.

<sup>131</sup> Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ - Συλλογικό, *Αισθητική. Μαρξιστική – Λενινιστική*, πρόλογος και θεώρηση ελληνικής έκδοσης Μ. Αυγέρη, μτφρ. Ε. Μουρουζή, εκδ. Φιλοσοφική Σκέψη, Αθήνα 1962, σελ. 178.

<sup>132</sup> «Ξέρουμε πως οι συγκεκριμένες περίοδοι της τέχνης δε συμπίπτουν με τη γενική ανάπτυξη της κοινωνίας - άρα ούτε με την υλική βάση και το σκελετό της οργάνωσής της, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τους Έλληνες σε σύγκριση με τους σύγχρονους ή ακόμα με τον Σαίξπηρ», Βλ. Μαρξ Κ. και Ένγκελς Φ., *Κείμενα για τη λογοτεχνία και την τέχνη*, επιλογή-παρουσίαση Salinari Carlo, μτφρ. Χρυσικόπουλος Σ., εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1976, σελ. 46.

σωματεία ανά καλλιτεχνικό τομέα<sup>133</sup>. Στόχος ήταν η στενότερη σύνδεση της καλλιτεχνικής παραγωγής με τις εξελίξεις της κοινωνίας και την πολιτική ζωή, καθώς και το ανέβασμα του καλλιτεχνικού επιπέδου, που θεωρούνταν χαμηλό. Επίσης, ζητούμενο ήταν και η παραγωγή μίας λογοτεχνίας για τις «μάζες». Ήδη από το 1924 είχε προωθηθεί η τάση για επιστροφή στον ρεαλισμό. Υπεύθυνος για την κίνηση αυτή τέθηκε ο σοβιετικός λογοτέχνης Maxim Gorky, ως πρόεδρος της Ένωσης Σοβιετικών Συγγραφέων<sup>134</sup>.

Το 1932 στην ΕΣΣΔ, μετά τη διαπάλη που ξέσπασε για το πώς πρέπει να είναι η σοσιαλιστική τέχνη, εισήχθη για πρώτη φορά ο όρος *σοσιαλιστικός ρεαλισμός*<sup>135</sup>. Ο όρος υιοθετήθηκε και επίσημα το 1934 από το *Πρώτο Πανενοσιακό Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων*, για να περιγράψει τη νέα λογοτεχνία της εποχής του σοσιαλισμού, ενώ σύντομα επεκτάθηκε ως μέθοδος και στις υπόλοιπες τέχνες και στην τεχνοκριτική<sup>136</sup>. Το συνέδριο διεξήχθη στην Μόσχα από τις 15 Αυγούστου έως και τις 2 Σεπτεμβρίου<sup>137</sup>, με βασικούς ομιλητές τους σοβιετικούς Gorky, Radek, Bukharin, Fedor Panferov (1896-1960), και Zhdanov<sup>138</sup>, ενώ είχαν κληθεί να παρευρεθούν στο συνέδριο μαρξιστές διανοούμενοι από την Ευρώπη, μεταξύ αυτών και Έλληνες<sup>139</sup>. Το γεγονός αποτέλεσε σταθμό για την εξέλιξη της μαρξιστικής αισθητικής και την

---

<sup>133</sup> G. S., “The Pan-Soviet Literary Congress”, στο περ. *The Slavonic and East European Review*, τομ. 13, τχ. 39, εκδ. Modern Humanities Research Association, σελ. 641, πηγή: <http://www.jstor.org/stable/4203038> (τελευταία ανάκτηση: 10/06/2022) και Lende M., *Closer to the Masses: Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers*, σειρά Russian Research Center Studies, εκδ. Harvard University Press, 2004, σελ. 212-213.

<sup>134</sup> Ο.π.

<sup>135</sup> Από τον Ιωσήφ Στάλιν, σύμφωνα με τον Groys. Βλ. Groys B., *The total art of Stalinism. Avant-Garde, aesthetic dictatorship, and beyond*, εκδ. Princeton University Press, New Jersey 1992, σελ. 33-36. Αν και η ιστοριογραφία αποδίδει την εισαγωγή του όρου στον Στάλιν, εντούτοις η πληροφορία αυτή δεν είναι εξακριβωμένη. Βλ. Kelly M., “Gorky, Aragon and Socialist Realism”, στο περ. *The Crane Bag*, τομ. 7, τχ. 1, *Socialism & Culture*, εκδ. Richard Kearne, 1983, σελ. 108-111. Πηγή: <https://www.jstor.org/stable/30060556> (τελευταία ανάκτηση: 10/06/2022).

<sup>136</sup> Ο.π. και Αντωνοπούλου Μαρία, «Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στη θεωρητική σκέψη του Μπρεχτ», στο *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Για τους σεισμούς που μέλλονται να έρθουν. Επιστημονικό Συνέδριο ΚΕ ΚΚΕ, 27-28.04.2013*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2014, σελ. 211-212.

<sup>137</sup> G. S., “The Pan-Soviet Literary Congress”, στο περ. *The Slavonic and East European Review*, τομ. 13, τχ. 39, εκδ. Modern Humanities Research Association, σελ. 641-643, πηγή: <http://www.jstor.org/stable/4203038> (τελευταία ανάκτηση: 10/06/2022).

<sup>138</sup> Ντουνιά Χ., «Εισαγωγή», στο Σακελλαρίου Μαρία, *Νέοι Πρωτοπόροι (1931-1936). Ευρετήρια περιοδικών λόγου και τέχνης*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999, σελ. 25.

<sup>139</sup> Σύμφωνα με τον Δημήτρη Γληνό, συγκεντρώθηκαν συνολικά 560 αντιπρόσωποι από όλες τις εθνότητες. Βλ. Γληνός Δ., «Το συνέδριο της Μόσχας», στο περ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 11, Νοέμβριος 1934, σελ. 5-6, Αρχείο ΚΚΕ, ΑΜ: 87962.

πορεία των τεχνών στην ΕΣΣΔ, καθώς σε αυτό το συνέδριο ορίστηκαν οι βασικές αρχές του *σοσιαλιστικού ρεαλισμού*, ως μία καλλιτεχνική μέθοδος που διαποτίζεται από τη σοσιαλιστική ιδεολογία και τη διαλεκτική υλιστική αντίληψη της πραγματικότητας<sup>140</sup>.

Το πρόταγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ήταν η τέχνη να έχει κοινωνικό χαρακτήρα, και πιο συγκεκριμένα, ως ακόμη ένα πεδίο διεξαγωγής της *ταξικής πάλης*<sup>141</sup>, όφειλε να λαμβάνει ενεργό ρόλο στην ιδεολογική διαπάλη που διεξάγεται στο μέτωπο της αισθητικής<sup>142</sup>. Σύμφωνα με αυτή την αντίληψη, απορρίφθηκαν τα κινήματα του μοντερνισμού στο σύνολό τους, προκρίνοντας την μορφική επιλογή του παραστατικού ρεαλισμού του προηγούμενου αιώνα, ως την μόνη ικανή να δώσει έργα με προοδευτικό περιεχόμενο<sup>143</sup>.

Όπως διαβάζουμε στην «Αισθητική» της Ακαδημίας Επιστημών της ΕΣΣΔ<sup>144</sup>, ο *σοσιαλιστικός ρεαλισμός* είναι το ρεύμα εκείνο στην τέχνη, το οποίο διαποτίζεται από τις ιδέες του μαρξισμού-λενινισμού και τα ιδανικά του σοσιαλισμού-κομμουνισμού<sup>145</sup>. Με άλλα λόγια, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός είναι, θα λέγαμε, το «μανιφέστο» της μαρξιστικής αισθητικής, όπως

---

<sup>140</sup> Vaughan C. J., *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, εκδ. The Macmillan Press Ltd., 1973, σελ. 1-3.

<sup>141</sup> Η ταξική πάλη, σύμφωνα με τον μαρξισμό, δεν αφορά μόνο το καπιταλιστικό οικονομικό σύστημα, αλλά και το σοσιαλιστικό, καθώς σε αυτό δεν ξεπερνιούνται μονομιάς όλες οι ταξικές ανισότητες και αντιθέσεις, κάτι που πραγματώνεται οριστικά στον κομμουνισμό. Συνεπώς, και στα σοσιαλιστικά κράτη η τέχνη αντιμετωπιζόταν ως ένα ακόμη πεδίο ταξικής πάλης, χωρίς ωστόσο να είναι το κύριο.

<sup>142</sup> Σαραντόπουλος Γ., «Σταύρος Ζορμπαλάς: Για τον Σοσιαλιστικό ρεαλισμό», ανακοίνωση στο 9ο Συνέδριο Μεταπτυχιακών και Υπ. Διδασκτόρων, Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σελ. 2. Πηγή: [https://www.academia.edu/39575026/%CE%A3%CF%84%CE%B1%CF%8D%CF%81%CE%BF%CF%82\\_%CE%96%CE%BF%CF%81%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%BB%CE%AC%CF%82\\_%CE%B3%CE%B9%CE%B1\\_%CF%84%CE%BF%CE%BD\\_%CF%83%CE%BF%CF%83%CE%B9%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C\\_%CF%81%CE%B5%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C](https://www.academia.edu/39575026/%CE%A3%CF%84%CE%B1%CF%8D%CF%81%CE%BF%CF%82_%CE%96%CE%BF%CF%81%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%BB%CE%AC%CF%82_%CE%B3%CE%B9%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CE%BD_%CF%83%CE%BF%CF%83%CE%B9%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C_%CF%81%CE%B5%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C) (τελευταία ανάκτηση: 10/06/2022).

<sup>143</sup> Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ - Συλλογικό, *Οι Βασικές Αρχές της Μαρξιστικής Φιλοσοφίας (Διαλεκτικός Υλισμός)*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, 7<sup>η</sup> έκδοση, Αθήνα 2016, σελ. 31, 419-420, 646.

<sup>144</sup> Ο συλλογικός αυτός τόμος, έργο των σοβιετικών μελετητών από τα Ινστιτούτα Φιλοσοφίας και Τεχνών και την Ακαδημία Επιστημών της ΕΣΣΔ, εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1960 στην ΕΣΣΔ και καταπιάνεται με ζητήματα που αφορούν την αισθητική και την τέχνη, κάνοντας μία συγκροτημένη προσπάθεια για ερμηνεία και ανάλυση του καλλιτεχνικού φαινομένου με άξονα τον διαλεκτικό –ιστορικό υλισμό. Εξετάζει τις αισθητικές απόψεις περασμένων εποχών και πολιτισμών, τις αισθητικές απόψεις των Μαρξ – Ένγκελς και Λένιν, τον ρόλο της τέχνης στην κοινωνία, την τέχνη ανά ιστορική περίοδο και κοινωνικό σύστημα, την λαϊκότητα, την ταξικότητα και την κομματικότητα στην τέχνη, τη σχέση μορφής και περιεχομένου, τα στοιχεία του ωραίου, του κωμικού και του τραγικού, τα είδη των τεχνών, τον ρεαλισμό στην τέχνη και τέλος την μέθοδο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

<sup>145</sup> Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ - Συλλογικό, *Αισθητική. Μαρξιστική – Λενινιστική*, πρόλογος και θεώρηση ελληνικής έκδοσης Μ. Αυγέρη, μτφρ. Ε. Μουρουζή, εκδ. Φιλοσοφική Σκέψη, Αθήνα 1962, σελ. 642.

αυτή διαμορφώθηκε από αυτό το συνέδριο και εξής. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ωστόσο, δεν θεωρούνταν από τους ίδιους τους μαρξιστές καλλιτέχνες και διανοούμενους ως ένα καλλιτεχνικό ρεύμα, αλλά ως μία μαρξιστική μέθοδος καλλιτεχνικής δημιουργίας, με βάση την οποία ο καλλιτέχνης θα αναδείκνυε την πραγματικότητα και θα συνέβαλλε στην οικοδόμηση του σοσιαλισμού<sup>146</sup>.

Για την επίτευξη του βασικού στόχου, δηλαδή της δημιουργίας μιας τέχνης που θα αντανάκλαζε ρεαλιστικά την κοινωνική πραγματικότητα, και ταυτόχρονα θα δημιουργεί προϋποθέσεις για την αλλαγή της, κρίθηκε απαραίτητη η τήρηση ορισμένων αρχών από τους εικαστικούς δημιουργούς. Έτσι, δόθηκε μεγάλη έμφαση στην αρχή που ήθελε το έργο τέχνης να εκπέμπει αισιοδοξία, να υπερτονίζει τον ηρωισμό και το μεγαλείο του σοβιετικού λαού και των επιτευγμάτων του σοσιαλισμού και ταυτόχρονα να γίνεται εύκολα κατανοητό από τις μάζες<sup>147</sup>. Το αποτέλεσμα ήταν τα σοβιετικά έργα που παράγονταν από το *Πρώτο Πανενοσιακό Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων* και εξής, να χαρακτηρίζονται από εξιδανικεύσεις<sup>148</sup>, γεγονός που αντιβαίνει στην αρχή που ήθελε το έργο να είναι ρεαλιστική αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας, αποδομένης με τις αντιφάσεις της και τις διαλεκτικές της αντιθέσεις<sup>149</sup>.

Βασικό γνώρισμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, όπως προκύπτει και από τον ίδιο τον όρο, είναι ο ρεαλισμός. Όμως, με αυτόν τον όρο δεν πρέπει να εννοείται η φωτογραφική αναπαράσταση σε ένα έργο τέχνης, αλλά η προσπάθεια για αληθινή και ολόπλευρη αντανάκλαση της πραγματικότητας, δηλαδή για μία υλιστική – διαλεκτική αντιμετώπισή της με καλλιτεχνικά

---

<sup>146</sup> Groys B., *Art Power*, εκδ. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2008, σελ. 144-145.

<sup>147</sup> Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ - Συλλογικό, *Αισθητική. Μαρξιστική – Λενινιστική*, πρόλογος και θεώρηση ελληνικής έκδοσης Μ. Αυγέρη, μτφρ. Ε. Μουρουζή, εκδ. Φιλοσοφική Σκέψη, Αθήνα 1962, σελ. 643, 650 και Μπαρούτας Κ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, σελ. 17-22.

<sup>148</sup> Οι εξιδανικεύσεις οφείλονταν και στην προπαγανδιστική διάσταση που είχε λάβει η τέχνη στο πλαίσιο της ενίσχυσης της σοσιαλιστικής οικοδόμησης. Έτσι, τα έργα έπρεπε να αντανάκλαζαν τις πιο θετικές πτυχές της κοινωνικής ζωής στον σοσιαλισμό, χωρίς να θίγουν τα προβλήματα και τις δυσκολίες που υπήρχαν. Βλ. Demaitre A., "The Great Debate on Socialist Realism", στο περ. *The Modern Language Journal*, τομ. 50, τχ. 5, εκδ. Wiley και National Federation of Modern Language Teachers Associations, 1966, σελ. 266. Πηγή: <https://doi.org/10.2307/323218> (τελευταία ανάκτηση: 10/06/2022).

<sup>149</sup> Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ - Συλλογικό, *Αισθητική. Μαρξιστική – Λενινιστική*, πρόλογος και θεώρηση ελληνικής έκδοσης Μ. Αυγέρη, μτφρ. Ε. Μουρουζή, εκδ. Φιλοσοφική Σκέψη, Αθήνα 1962, σελ. 656-657.

μέσα<sup>150</sup>. Όταν αυτό δεν συμβαίνει (όπως για παράδειγμα, σε πολλά εικαστικά έργα σοβιετικής τέχνης), τότε προκύπτει τελικά μία αντίφαση μορφής και περιεχομένου. Και πάλι βέβαια προκύπτει το ζήτημα, κατά πόσο ένα εικαστικό έργο είναι σε θέση να συλλάβει και να αναδείξει την πραγματικότητα σε όλη την περιπλοκότητά της.

Όσον αφορά το αίτημα για «λαϊκότητα» της τέχνης, δηλαδή η τέχνη να γίνει προσιτή στο «λαό», αυτό οδήγησε στην λύση της ρεαλιστικής απεικόνισης, ως της μόνης ικανής να γίνει αντιληπτή από αυτόν<sup>151</sup>. Σε αυτό το σημείο, παρακάμφθηκε το αίτημα η τέχνη να έχει διαπαιδαγωγικό χαρακτήρα και να ανεβάζει το μορφωτικό και διανοητικό επίπεδο των μαζών, θέτοντας σε κίνηση την κριτική σκέψη, τον προβληματισμό, την αμφισβήτηση, την αναζήτηση λύσεων μέσα από την ανάλυση του εκάστοτε έργου τέχνης. Προκρίθηκε λοιπόν ο ρεαλισμός ως μορφή, και απορρίφθηκαν όλες οι αφαιρετικές και σουρεαλιστικές τάσεις του μοντερνισμού, ως ελιτίστικες και κενές περιεχομένου<sup>152</sup>. Έτσι, κατά κάποιον τρόπο, οι σοβιετικοί καλλιτέχνες κατέληξαν σε μία πεπερασμένη νατουραλιστική μορφή στα έργα τους και σε ένα περιεχόμενο μη ρεαλιστικό, δηλαδή αντιδιαλεκτικό, αφού παρουσίαζαν μία εξιδανικευμένη πραγματικότητα. Το περιεχόμενο των έργων τέχνης αφορούσε σχεδόν αποκλειστικά θέματα από την πολιτική ζωή ή την καθημερινότητα, παρουσιάζοντας μόνο τις θετικές πλευρές της σοσιαλιστικής οικοδόμησης της ΕΣΣΔ<sup>153</sup>. Η μορφή έπαψε να αντιμετωπίζεται ως φορέας ιδεών, κάτι που θεωρήθηκε πως ήταν αποκλειστικό προνόμιο του περιεχομένου, και κατ' επέκταση παραμελήθηκε και θεωρήθηκε δευτερεύουσας σημασίας. Έτσι, οι μορφικοί πειραματισμοί στην τέχνη δεν ήταν πλέον επιθυμητοί. Ένας επιπλέον παράγοντας που οδήγησε σε αυτήν την εξέλιξη, ήταν και η πρόθεση να διαφοροποιηθεί η σοβιετική τέχνη από την τέχνη της «καπιταλιστικής Δύσης»<sup>154</sup>.

Η παραπάνω εξέλιξη, όπως είναι λογικό, προβλημάτισε και θορύβησε πολλούς μαρξιστές καλλιτέχνες και θεωρητικούς, τόσο στην ΕΣΣΔ, όσο και στην Ευρώπη. Αρκετοί -ανάμεσά τους οι Louis Aragon (Λουί Αραγκόν, 1897-1982), Paul Éluard (Πωλ Ελυάρ, 1895-1952), Roger Garaudy

---

<sup>150</sup> Ο.π., σελ. 656.

<sup>151</sup> Μπαρούτας Κ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην ελληνική τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, σελ. 17, 21.

<sup>152</sup> Χαρακτηριστικά διαβάζουμε: «Έξω από τη ρεαλιστική καλλιτεχνική μορφή δεν μπορεί να υπάρχει ούτε ρεαλιστική ως προς το περιεχόμενο τέχνη», βλ. Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ - Συλλογικό, *Οι Βασικές Αρχές της Μαρξιστικής Φιλοσοφίας (Διαλεκτικός Υλισμός)*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, 7η έκδοση, Αθήνα 2016, σελ. 420.

<sup>153</sup> Groys B., *Art Power*, εκδ. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2008, σελ. 144.

<sup>154</sup> Ο.π.

(Ροζέρ Γκαροντί, 1913-2012), Laurent Casanova (Λωράν Καζανόβα, 1906-1972), Pierre Hervé (Πιερ Ερβέ, 1913-1993), εντόπισαν την αντίφαση που γεννήθηκε και έφεραν αντιρρήσεις ως προς την μέθοδο των σοβιετικών θεωρητικών και καλλιτεχνών που εισηγήθηκαν στο *Πρώτο Πανενοσιακό Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων*<sup>155</sup>. Η σχέση μορφής και περιεχομένου, και ειδικότερα ο ρόλος της μορφής στην εξίσωση, μπήκε στο επίκεντρο της συζήτησης<sup>156</sup>. Η αποκήρυξη των μοντερνιστικών κινημάτων θεωρήθηκε αδόκιμη από ορισμένους μαρξιστές διανοούμενους, ιδίως από την στιγμή που σπουδαίοι εκπρόσωποι τους ήταν ανοιχτά ταγμένοι στο πλευρό της Αριστεράς, όπως ο Pablo Picasso (Πάμπλο Πικάσο, 1881-1973), που ήταν και μέλος του PCF (Κομμουνιστικού Κόμματος Γαλλίας) από το 1944, και παρήγαγαν έργο με στρατευμένο περιεχόμενο.

Ανάμεσα σε αυτούς που αντιτέθηκαν στις παραπάνω θέσεις ήταν και ο Bertolt Brecht (Μπέρτολτ Μπρεχτ, 1898-1956). Ως μοντερνιστής ποιητής και θεατρικός συγγραφέας και ο ίδιος, εντόπισε από την αρχή τα προβληματικά στοιχεία αυτής της αντίληψης και προειδοποίησε για τους κινδύνους που ελλόχευε αυτή: στασιμότητα, τυπολατρία, φορμαλισμός<sup>157</sup>. Στον διάλογο που ανέπτυξε με τον σοβιετικό θεωρητικό György Lukács (Γκέοργκ Λούκατς, 1885-1971)<sup>158</sup>, την περίοδο 1938-1940, ανέδειξε ότι, ήταν αντιδιαλεκτικό να αγκιστρώνεται ο ρεαλισμός σε συγκεκριμένες ή παλιότερες μορφές του, και πως όλες οι μορφές, δοκιμασμένες ή μη, πρέπει να αξιοποιηθούν για να αποτυπωθεί η κοινωνική πραγματικότητα<sup>159</sup>. Μέσα από μία γόνιμη κριτική

---

<sup>155</sup> Στην «Αισθητική» της Ακαδημίας Επιστημών της ΕΣΣΔ, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός προσδιορίζεται κατά βάση ως μέθοδος. Ένα ακόμα στοιχείο της σύγχυσης γύρω από τον επίμαχο όρο είναι το αν πρόκειται για ρεύμα, μέθοδο, θεωρία ή τεχνοτροπία. Βλ. Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ, *Αισθητική. Μαρξιστική – Λενινιστική*, πρόλογος και θεώρηση ελληνικής έκδοσης Μ. Αυγέρη, μτφρ. Ε. Μουρουζή, εκδ. Φιλοσοφική Σκέψη, Αθήνα 1962, σελ. 638-690.

<sup>156</sup> Στις βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας της Ακαδημίας Επιστημών της ΕΣΣΔ διαβάζουμε σχετικά για αυτό το θέμα: «*Το περιεχόμενο δεν υπάρχει χωρίς τη μορφή. Η μορφή είναι ο τρόπος ύπαρξης του περιεχομένου, η εσωτερική οργάνωση, η συγκρότηση του περιεχομένου, που κάνει δυνατή την ύπαρξή του.*» και αλλού, «*Στην πραγματικότητα, δεν πρόκειται για μια νεκρή, αλλά για μια διαλεκτική ενότητα [μορφή και περιεχόμενο], δηλαδή για μία ενότητα αντιθέτων.*», «*Η αντίφαση ανάμεσα στο καινούργιο περιεχόμενο και την παλιά μορφή προκαλεί την πάλη μεταξύ τους [...].*» Ακαδημία Επιστημών της ΕΣΣΔ, *Οι βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας (διαλεκτικός υλισμός)*, έβδομη έκδοση, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2016, σελ. 413-421.

<sup>157</sup> Ο.π.

<sup>158</sup> Μηλιώνης Γιώργος, «Μπέρτολτ Μπρεχτ. Μαρξιστής σε καιρούς σύγχυσης», στο *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Για τους σεισμούς που μέλλονται να 'ρθουν. Επιστημονικό Συνέδριο ΚΕ ΚΚΕ, 27-28.04.2013*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2014, σελ. 161-165.

<sup>159</sup> Η θεωρητική αντίληψη του Β. Brecht για την τέχνη παρουσιάζεται αναλυτικά σε κείμενα, άρθρα και ομιλίες που συνέγραφε ήδη από το 1920, έως και τον θάνατό του, το 1956, και τα οποία ανθολογούνται στην έκδοση με τίτλο

στους σοβιετικούς, ο Brecht ανέδειξε ότι όταν το *περιεχόμενο* βρει την καλύτερη έκφρασή του, τότε βρίσκει τη *μορφή* του. Με αυτή την έννοια, ο *σοσιαλιστικός ρεαλισμός* οφείλει να προτρέπει την διαρκή και τολμηρή διερεύνηση της μορφής, που για να εξυπηρετήσει το επαναστατικό της περιεχόμενο, πρέπει και η ίδια να είναι επαναστατική<sup>160</sup>.

Σύμφωνα με την μαρξιστική θεώρηση του B. Brecht, η προοδευτική τέχνη, είναι αυτή που αντανakλά ρεαλιστικά τις κοινωνικές σχέσεις, την αιτία πίσω από τα φαινόμενα, καθώς μόνο γνωρίζοντας την πραγματικότητα μπορεί κανείς να την αλλάξει, κάτι που είναι και ο απώτερος σκοπός. Η τέχνη δηλαδή οφείλει να αντανakλά την κοινωνία, με τις αντιθέσεις και τις συγκρούσεις που υπάρχουν σε αυτήν, τις εσωτερικές, ουσιαστικές της νομοτέλειες. Έτσι, όπου *ρεαλισμός* για τον B. Brecht εννοείται η γνώση της αλήθειας, της αντικειμενικής πραγματικότητας, όπως αυτή φτάνει σε βάθος και αποδίδει τα βαθύτερα κοινωνικά πλέγματα αιτίου και αιτιατού, σύμφωνα με τις επιταγές των αρχών του *διαλεκτικού - ιστορικού υλισμού* της μαρξιστικής φιλοσοφίας<sup>161</sup>.

Άρα, η έννοια του *ρεαλισμού* δεν αναφέρεται στην *μορφή* του έργου τέχνης, αλλά πρώτα και κύρια στο *περιεχόμενό* του<sup>162</sup>. Χρειάζεται επομένως *ρεαλισμός* στο *περιεχόμενο* και ελευθερία, φαντασία και πειραματισμός στις μορφικές λύσεις των καλλιτεχνών. Εξάλλου, κάτι τέτοιο δεν αντιβαίνει στον διαπαιδαγωγικό και διαφωτιστικό χαρακτήρα της τέχνης που προασπίζει ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, αφού το ζήτημα δεν είναι το έργο τέχνης να επιβάλλει τη διέξοδο και να δίνει στο κοινό έτοιμη τη λύση, όπως αυτό έχει συνηθίσει, αλλά να την υποβάλλει, δηλαδή να καλλιεργεί κριτήριο για την ανακάλυψη της αλήθειας και να ανεβάζει το μορφωτικό και ιδεολογικό επίπεδο των μαζών. Πιο ειδικά για τα εικαστικά, τα έργα δεν αρκεί να είναι ρεαλιστικής τεχνοτροπίας για να γίνονται κατανοητά από το κοινωνικό σώμα, αλλά αντίθετα,

---

«Για το ρεαλισμό». Εκεί επί της ουσίας προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, θέτοντας τον πάνω στην διαλεκτική του βάση. Βλ. Μπρεχτ Μ., *Για το ρεαλισμό*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1990, σελ. 82, 85-87.

<sup>160</sup> Τον διαχωρισμό της μορφής και του περιεχομένου ο B. Brecht τα θεωρεί ως ένα χαρακτηριστικό φαινόμενο παρακμής. Λέει: «Μόνο τα καινούργια περιεχόμενα αντέχουν καινούργιες μορφές. Τις απαιτούν μάλιστα». Βλ. ό.π. σελ. 222.

<sup>161</sup> Ό.π., σελ. 243, 252-254.

<sup>162</sup> Ό.π., σελ. 212.

οφείλουν να επιστρατεύουν τη *μορφή* για να παιδεύουν και να αναπτύσσουν τη σκέψη του<sup>163</sup>. Αυτή η αντίληψη είχε ήδη εκφραστεί από τον F. Engels, στην επιστολή του προς τη Minna Kautsky (Μίννα Κάουτσκι, 1837-1912), όπου χαρακτηριστικά ανέφερε:

*«ο ποιητής [...] δεν πρέπει να δίνει στον αναγνώστη όμορφα και ωραία τη μελλούμενη λύση των κοινωνικών συγκρούσεων που περιγράφει. [...] πιστεύω πως το σοσιαλιστικό μυθιστόρημα τότε μόνο πραγματώνει την αποστολή του στο ακέραιο, όταν –με την πιστή περιγραφή των πραγματικών καταστάσεων– καταρρίπτει τις συμβατικά κυρίαρχες αυταπάτες, κλονίζει την αισιοδοξία του αστικού κόσμου, γεννάει αναπόφευκτα την αμφιβολία για το αιώνιο κύρος όλων αυτών που υπάρχουν, χωρίς να δίνει άμεσα καμία λύση –απεναντίας, σε μερικές περιπτώσεις, δίχως καν να παίρνει ξεκαθαρισμένη θέση»<sup>164</sup>.*

### **3.2. Η πρόσληψη της συζήτησης για την μαρξιστική αισθητική μέσα από τις σελίδες των εντύπων της Αριστεράς στην Ελλάδα**

Το ζήτημα της τέχνης και του κοινωνικού της ρόλου αποτέλεσε διαρκή αναζήτηση για την μαρξιστική σκέψη και στον ελληνικό χώρο, καθώς αυτή προσέδιδε στην τέχνη διαπαιδαγωγικό και μορφωτικό χαρακτήρα, που όφειλε να αξιοποιηθεί για την αφύπνιση της ταξικής συνείδησης στις γραμμές της εργατών και κατ' επέκταση, στην κινητοποίησή τους στην υπόθεση της εργατικής τάξης<sup>165</sup>, με απώτερο στόχο την κοινωνική της απελευθέρωση. Το εν λόγω αίτημα, για μία τέχνη «προλεταριακή», ήταν και το ουσιώδες αντικείμενο της συζήτησης, που συχνά λάμβανε και την μορφή αντιπαράθεσης μέσα στους κόλπους των μαρξιστών, τόσο διεθνώς, όσο και στην

---

<sup>163</sup> Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Brecht: «Όταν θέλει κανείς να μιλήσει στο λαό, πρέπει να γίνει κατανοητός από το λαό. Αλλά κι αυτό δεν είναι μόνο υπόθεση μορφής. Ο λαός δεν καταλαβαίνει μόνο τις παλιές μορφές.». Ό.π., σελ. 83, 120-122.

<sup>164</sup> Μαρξ Καρλ, Ένγκελς Φρίντριχ, *Κείμενα για τη λογοτεχνία και τη τέχνη*, εκδ. Εξάντας, χ.τ. 1975, σελ. 130-131.

<sup>165</sup> Σαραντόπουλος Γ., «Σταύρος Ζορμπαλάς: Για τον Σοσιαλιστικό ρεαλισμό», ανακοίνωση στο 9ο Συνέδριο Μεταπτυχιακών και Υπ. Διδασκτόρων, Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σελ. 3-4. Πηγή: [https://www.academia.edu/39575026/%CE%A3%CF%84%CE%B1%CF%8D%CF%81%CE%BF%CF%82\\_%CE%96%CE%BF%CF%81%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%BB%CE%AC%CF%82\\_%CE%B3%CE%B9%CE%B1\\_%CF%84%CE%BF%CE%BD\\_%CF%83%CE%BF%CF%83%CE%B9%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C\\_%CF%81%CE%B5%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C](https://www.academia.edu/39575026/%CE%A3%CF%84%CE%B1%CF%8D%CF%81%CE%BF%CF%82_%CE%96%CE%BF%CF%81%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%BB%CE%AC%CF%82_%CE%B3%CE%B9%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CE%BD_%CF%83%CE%BF%CF%83%CE%B9%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C_%CF%81%CE%B5%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C) (τελευταία ανάκτηση: 10/06/2022).

Ελλάδα<sup>166</sup>. Η συζήτηση, που ενίοτε κατέληγε σε ιδεολογική αντιπαράθεση, αφορούσε το πώς πρέπει να είναι η στρατευμένη στους κοινωνικούς αγώνες της Αριστεράς τέχνη, δηλαδή τι μορφή πρέπει να έχει, για να είναι σε θέση να περνά τα σωστά μηνύματα στο κοινωνικό σώμα της εργατικής τάξης.

Το δίπολο *σοσιαλιστικός ρεαλισμός* – μοντερνιστικά κινήματα, που δίχασε την κοινότητα των μαρξιστών καλλιτεχνών και διανοουμένων διεθνώς, δεν θα μπορούσε να μην απασχολήσει και την αντίστοιχη κοινότητα στην Ελλάδα. Μάλιστα εδώ ο διάλογος εκφράστηκε πολύ έντονα<sup>167</sup>, καθώς οι Έλληνες καλλιτέχνες ταλαντεύονταν ανάμεσα στα δύο κέντρα διεξαγωγής της, την Μόσχα, ως ιδεολογικό κέντρο και το Παρίσι, ως πολιτιστικό κέντρο<sup>168</sup>. Η εγχώρια αριστερή διάνοηση παρακολουθούσε την συζήτηση αναπαραγόμενη μέσα από μια σειρά μεταφράσεων άρθρων των σοβιετικών θεωρητικών καθώς και κειμένων από την γαλλική μαρξιστική διάνοηση.

Η πρόσληψη της μαρξιστικής αισθητικής από την ελληνική καλλιτεχνική κοινότητα της Αριστεράς έγινε κυρίως μέσα από γαλλικές εκδόσεις, όπως για παράδειγμα τα περιοδικά *Monde*, *Avant-Garde* και *Clarté*, όπου δημοσιεύονταν τα λίγα σχετικά κείμενα των δύο κλασικών, Μαρξ, Ένγκελς και Λένιν, και των σοβιετικών θεωρητικών του μαρξισμού, Georgi Plekhanov (Γκεόργκι Πλεχάνωφ, 1856-1918), Alexander Bogdanov (Αλεξάντρ Μπογκντάνωφ, 1873-1928), Leon Trotsky (Λέων Τρότσκι, 1879-1940), Anatoly Lunacharsky (Ανατόλι Λουνατσάρσκι, 1875-1933), Maxim Gorky (Μαξίμ Γκόργκι, 1868-1936), Nikolai Bukharin (Νικολάι Μπουχάριν, 1888-1938), Mikhail Lifshitz (Μικαήλ Λίφσιτς, 1905-1983) και άλλων, όπως οι Ούγγροι György Lukács (Γκέοργκ Λούκατς, 1885-1971) και Frederick Antal (Φρέντερικ Αντάλ, 1887-1954)<sup>169</sup>. Μάλιστα, στην Αθήνα εκείνη την περίοδο λειτουργούσε και το «Μαρξιστικό βιβλιοπωλείο», όπου κυκλοφορούσαν εικονογραφημένα σοβιετικά και δυτικοευρωπαϊκά μαρξιστικά έντυπα και μεταφρασμένα βιβλία ή δοκίμια<sup>170</sup>.

---

<sup>166</sup> Ο.π.

<sup>167</sup> Συλλογικό, *Δοκίμιο Ιστορίας του ΚΚΕ. 1949-1968*, τομ. Β', 3<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2012, σελ. 536.

<sup>168</sup> Ματθιόπουλος Ε., «Ζντάνωφ ή Πικάσσο; Το δίλημμα της μαρξιστικής αισθητικής και κριτικής της τέχνης στην Αθήνα μετά την Απελευθέρωση», περ. Τα Ιστορικά, τχ. 62, Ιούνιος 2015, σελ. 136, 146, 160.

<sup>169</sup> Ματθιόπουλος Ε., «Εικαστικές Τέχνες», στο Χατζηιωσήφ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος. 1922-1940*, τομ. Β', μέρος 2<sup>ο</sup>, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σελ. 431-432.

<sup>170</sup> Μπαρούτας Κ., 2006, σελ. 27.

Παράλληλα, άρχισαν ολοένα να πληθαίνουν και τα ελληνικά αισθητικά δοκίμια που αφορούσαν τη σοβιετική τέχνη, την στράτευση των καλλιτεχνών στην υπόθεση της εργατικής τάξης, την θεωρητική κατάρτιση των επαναστατών καλλιτεχνών, σχετικά με τον κοινωνικό ρόλο της τέχνης, την μορφή και το περιεχόμενο του έργου και γενικότερα, ζητήματα που άπτονταν της μαρξιστικής αισθητικής<sup>171</sup>. Η μαρξιστική κοινότητα των διανοουμένων άρχισε να προχωρά στην συγγραφή δικών τους άρθρων πάνω στο ζήτημα, ορισμένες φορές ακόμα και πολεμικού χαρακτήρα, διεξάγοντας με την σειρά της έναν ζωνφό διάλογο επί του θέματος, που αν και σε γενικές γραμμές πατούσε πάνω στον δρόμο που χάραζαν οι σοβιετικοί, εντούτοις παρουσίαζε και τις δικές του ιδιαιτερότητες.

Το 1930 ιδρύθηκε το βραχύβιο καλλιτεχνικό περιοδικό *Πρωτοπόροι*, το πιο εμβληματικό καλλιτεχνικό έντυπο της Αριστεράς κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου<sup>172</sup>. Κυκλοφόρησε έως το 1931, για να μετονομαστεί στην συνέχεια σε *Νέοι Πρωτοπόροι*, που κυκλοφόρησε το διάστημα 1931-1936, υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Γληνού<sup>173</sup>. Παρόλο που το περιοδικό συνδεόταν με τον επίσημο πολιτικό φορέα της Αριστεράς, το Κομμουνιστικό Κόμμα, επεδίωκαν να συσπειρώσουν ένα ευρύτερο στρώμα διανοουμένων και καλλιτεχνών, οι οποίοι ωστόσο εναρμονίζονταν με τη γραμμή περί κοινωνικού ρόλου της τέχνης<sup>174</sup>.

Το περιοδικό έδινε εξαρχής μεγάλη έμφαση στην εικονογράφησή του, η οποία αποτελούνταν σχεδόν αποκλειστικά από έργα –ως επί το πλείστον χαρακτηριστικά ή σχέδια- νέων Ελλήνων καλλιτεχνών, όπως ο Α. Τάσσος (1914-1985) και ο Ορέστης Κανέλλης (1910-1979). Οι εικαστικοί καλλιτέχνες που εντάχθηκαν στην αναδυόμενη καλλιτεχνική κοινότητα της

---

<sup>171</sup> Ο.π., σελ. 29.

<sup>172</sup> Υπό την διεύθυνση του Πέτρου Πικρού, με αρχισυντάκτρια την Γαλάτεια Καζαντζάκη και καλλιτεχνικό επιμελητή τον Αγήνορα Αστεριάδη. Βλ. Καγιαλής Τ., «Λογοτεχνία και Πνευματική ζωή», στο Χατζηιωσήφ Χ., (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος. 1922-1940*, τομ. Β2', εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σελ. 315-316.

<sup>173</sup> Μέλη της συντακτικής επιτροπής στην αρχή ήταν οι εξής: Πέρσα Βλάση, Νίκος Κατηφόρης, Γιάννης Κορδάτος, Ασημάκης Πανσέληνος, Θόδωρος Σκουρλής και Φούλα Χατζηδάκη. Βλ. Ντουσιά Χ., «Εισαγωγή», στο Σακελλαρίου Μαρία, *Νέοι Πρωτοπόροι (1931-1936). Ευρετήρια περιοδικών λόγου και τέχνης*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999, σελ. 13. Είχε μικρή διακοπή της κυκλοφορίας τον Δεκέμβριο του 1935, όταν εξορίστηκαν οι συνεργάτες του, Δ. Γληνός και Κ. Βάρναλης. Βλ. Ντουσιά Χ., *Λογοτεχνία και πολιτική στον μεσοπόλεμο. Τα λογοτεχνικά περιοδικά της αριστεράς: 1924-1936*, τομ. Ι, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1988, σελ. 285.

<sup>174</sup> Ντουσιά Χ., «Εισαγωγή», στο Σακελλαρίου Μαρία, *Νέοι Πρωτοπόροι (1931-1936). Ευρετήρια περιοδικών λόγου και τέχνης*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999, σελ. 13.

Αριστεράς<sup>175</sup>, η οποία σε γενικές γραμμές σχηματίστηκε με πυρήνα τα κομμουνιστικά περιοδικά, *Νεολαία*, *Πρωτοπόροι*, *Νέοι Πρωτοπόροι*<sup>176</sup>, κατά βάση συνεργάζονταν με αυτά, αναλαμβάνοντας τις εικονογραφήσεις τους ή δημοσιεύοντας έργα τους σε αυτά<sup>177</sup>. Μέσα από τις σελίδες των περιοδικών αυτών αναδύθηκε για πρώτη φορά μία εικονογραφία της εργατικής τάξης<sup>178</sup>, που ακολουθούσε τα πρότυπα της σοβιετικής χαρακτηριστικής και του γερμανικού εξπρεσιονισμού<sup>179</sup>. Έκαναν την εμφάνισή τους έργα με σκηνές από την εργασία σε εργοστάσια, όπως εργάτες που σχολάνε, έργα που δείχνουν την διεξαγωγή της ταξικής πάλης, όπως σκηνές απεργιών και διαδηλώσεων του οργανωμένου εργατικού κινήματος και προλεταριακά σύμβολα, όπως το κόκκινο λάβαρο και η υψωμένη γροθιά. Για πρώτη φορά πρόθεση της τέχνης ήταν, αξιοποιώντας έναν ρεαλισμό χωρίς εξιδανικεύσεις, να εξάρει τον κόσμο της εργασίας και να κάνει κριτική στην καπιταλιστική κοινωνία. Χαρακτηριστικά αυτής της περίπτωσης είναι τα έργα του Αλέξανδρου Κορογιαννάκη και του Α. Τάσσου. Επίσης, μέσα από τις σελίδες των αριστερών εντύπων προβαλλόταν η προλεταριακή λογοτεχνία και τέχνη, καθώς υπήρχε και «πινακοθήκη» εικαστικών

---

<sup>175</sup> Πρόκειται για μία κοινότητα εικαστικών καλλιτεχνών που ανέπτυξε και εκθεσιακή δραστηριότητα. Μάλιστα, το 1932 ιδρύθηκε και η «Ομάδα Μεταξουργείου», η οποία οργάνωνε εκθέσεις σε αίθουσες εργατικών σωματείων. Βλ. Ματθιόπουλος Ε., «Εικαστικές Τέχνες», στο Χατζηιωσήφ Χ., (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος. 1922-1940*, τομ. Β2', εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σελ. 434.

<sup>176</sup> Μπαρούτας Κ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, σελ. 39.

<sup>177</sup> Μπαρούτας Κ., 2006, σελ. 26, 31. Ορισμένοι από αυτούς –στην πλειονότητά τους νεαροί, ακόμα σπουδαστές της ΑΣΚΤ ή αυτοδίδακτοι- ήταν οι Γιώργης Δήμου, Τάσσος Αλεβίζος, Αγήνωρ Αστεριάδης, Ορέστης Κανέλλης, Γιώργος Λυδάκης, Αλφόνσος Χόροβιτς, Βάλιας Σεμερτζίδης, Χρήστος Δαγκλής, Γιώργος Σικελιώτης, και ο δάσκαλος Γιάννης Κεφαλληνός. Τις περισσότερες φορές ωστόσο, η απόδοση έργων σε συγκεκριμένο καλλιτέχνη είναι δύσκολη, καθώς είτε χρησιμοποιούσαν ψευδώνυμα, είτε δεν υπέγραφαν καθόλου τα έργα τους, περιφρουρώντας τους εαυτούς τους από το περίφημο «ιδιώνυμο αδίκημα». Βλ. ό.π., σελ. 27, 32, 39 και Ματθιόπουλος Ε., *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας. 1934-1940*, τομ. Γ', αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, Νοέμβριος 1996, σελ. 1000.

<sup>178</sup> Ματθιόπουλος Ε., «Εικαστικές Τέχνες», στο Χατζηιωσήφ Χ., (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος. 1922-1940*, τομ. Β2', εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σελ. 434.

<sup>179</sup> Συχνά δημοσιεύονταν έργα της Käthe Kollwitz (Καίτε Κόλβιτς), του Frans Masereel (Φρανς Μάσερελ), του Ουκρανού χαρακτή Βασίλι Κασσιάνε (Βασίλι Κασσιάν) και άλλων. Κατά τη δεκαετία του '30 παρουσιάζεται ένα αυξημένο ενδιαφέρον για την χαρακτηριστική τέχνη, η οποία εξασκείται από καλλιτέχνες που είναι στην πλειονότητά τους νεαροί σπουδαστές ή απόφοιτοι της ΑΣΚΤ, με αριστερή ιδεολογία και συνδικαλιστική δράση, οι οποίοι εκφράζονται κυρίως μέσα από τις σελίδες των εντύπων της Αριστεράς. Ενδεχομένως, ο αρχικός λόγος της ενασχόλησης τους με τη χαρακτηριστική να ήταν η συνεργασία τους με αυτά τα έντυπα, στα οποία η χαρακτηριστική κατέστη βασικό εικονογραφικό εργαλείο. Φυσικά, η χαρακτηριστική αναδείχθηκε από την Αριστερά ως η κατεξοχήν «τέχνη των μαζών», γιατί επέτρεπε την πολλαπλή αναπαραγωγικότητα του έργου τέχνης και συνεπώς την πλατιά διάδοσή του στο κοινωνικό σώμα.

έργων σε κάθε τεύχος, ενώ τα καλλιτεχνικά πρότυπα καθορίζονταν και με θεωρητικά αισθητικά κείμενα<sup>180</sup>. Χαρακτηριστική για την περίπτωση των εικαστικών τεχνών, είναι η δημοσίευση της «Έκκλησης της Διεθνούς Οργανωτικής Επιτροπής των Επαναστατών Ζωγράφων προς τους επαναστάτες ζωγράφους», μεταφρασμένης στα ελληνικά, στο περιοδικό *Πρωτοπόροι* (τχ. 8, Σεπτέμβριος 1931)<sup>181</sup>. Ουσιαστικά, σε αυτή τη διακήρυξη διατυπώνονται τα προτάγματα της μαρξιστικής αισθητικής, όπως αυτή διαμορφώθηκε στην ΕΣΣΔ, και μπαίνουν οι βάσεις για τη μέθοδο του *σοσιαλιστικού ρεαλισμού*<sup>182</sup>, όπως αυτός υιοθετήθηκε επίσημα ως όρος το 1934, στο *Πρώτο Πανερωσιακό Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων*, στο οποίο μάλιστα συμμετείχαν και ο λογοτέχνης Κώστας Βάρναλης (1884-1974) και συγγραφέας και εκπαιδευτικός Δημήτρης Γληνός (1882-1943)<sup>183</sup>. Οι δύο προαναφερθέντες υπήρξαν οι σημαντικότεροι μαρξιστές στοχαστές που προσπάθησαν να αρθρώσουν συγκροτημένο λόγο για την τέχνη και την αισθητική στον ελληνικό μεσοπόλεμο<sup>184</sup>.

Μάλιστα, τον Σεπτέμβριο του 1934 το περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι* εξέδωσε έκτακτη έκδοση αφιερωμένη στο προαναφερθέν συνέδριο<sup>185</sup> και έκτοτε προσηλώθηκε στην ανάδειξη της καλλιτεχνικής μεθόδου του *σοσιαλιστικού ρεαλισμού*, η οποία πρότασε το πρότυπο μίας τέχνης αισιόδοξης, δυναμικής και ελπιδοφόρας, που θα ευαγγελίζεται το όραμα της επανάστασης και της κοινωνικής απελευθέρωσης της εργατικής τάξης από την καπιταλιστική εκμετάλλευση, και θα προβάλλει τις αξίες της σοσιαλιστικής κοινωνίας<sup>186</sup>. Στην έκτακτη έκδοση τους, τον Σεπτέμβριο του 1934, οι *Νέοι Πρωτοπόροι* δημοσίευσαν μεταφρασμένες τις εισηγήσεις των Maxim Gorky (Μαξίμ Γκόργκι, 1868-1936), Karl Radek (Καρλ Ράντεκ, 1885-1939) και Andrei Zhdanov (Αντρέι

---

<sup>180</sup> Μπαρούτας Κ., 2006, σελ. 29.

<sup>181</sup> Ο.π.

<sup>182</sup> Ο.π.

<sup>183</sup> Καγιαλής Τ., «Λογοτεχνία και Πνευματική ζωή», στο Χατζηιωσήφ Χ., (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος. 1922-1940*, τομ. Β2', εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σελ. 317-318.

<sup>184</sup> Αλεξίου Β, «Για την μαρξιστική αισθητική στα χρόνια του ελληνικού Μεσοπολέμου», στο Συλλογικό, *Η συνάντηση της νεοελληνικής λογοτεχνίας με το εργατικό κίνημα και την κομμουνιστική ιδεολογία από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι και το Μεσοπόλεμο*, πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου της ΚΕ του ΚΚΕ, 15-16/12/2018, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2019, σελ. 413-414.

<sup>185</sup> Μπαρούτας Κ., 2006, σελ. 38.

<sup>186</sup> Καγιαλής Τ., «Λογοτεχνία και Πνευματική ζωή», στο Χατζηιωσήφ Χ., (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος. 1922-1940*, τομ. Β2', εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σελ. 317-318.

Ζντάνωφ, 1896-1948) που εκφώνησαν στο εν λόγω συνέδριο της ΕΣΣΔ<sup>187</sup>. Στα επόμενα φύλλα του περιοδικού ο Δ. Γληνός δημοσίευσε δύο άρθρα του για το συνέδριο με τίτλο «Τέσσερα σημεία απ' το Συνέδριο των Σοβ. Συγγραφέων» και «Το συνέδριο της Μόσχας»<sup>188</sup>.

Σύμφωνα με τον Δ. Γληνό, ο μαρξιστής καλλιτέχνης οφείλει με την τέχνη του, όχι μόνο να αποκαλύπτει τις αιτίες των δεινών της εκμεταλλεζόμενης τάξης, αλλά επιπλέον να επεμβαίνει στην συνείδηση της, συστήνοντας της την προοπτική του σοσιαλισμού<sup>189</sup>. Ως δύο βασικά γνωρίσματα του *σοσιαλιστικού ρεαλισμού* προκρίνονται ο οπτιμισμός και ο ρεαλισμός<sup>190</sup>. Και για τον Κ. Βάρναλη, ο *σοσιαλιστικός ρεαλισμός* δεν έπρεπε να είναι μορφολογικός ρεαλισμός, αλλά ρεαλισμός στο περιεχόμενο του έργου, με την έννοια ότι αυτό αντανακλά την κοινωνική πραγματικότητα στην κίνησή της, συλλαμβάνοντας τις διαλεκτικές αντιθέσεις που γεννιούνται στην κοινωνία και αισθητοποιώντας την επαναστατική εξέλιξη της. Επίσης, ως σημαντικό στοιχείο στην στρατευμένη τέχνη θεωρεί την εστίαση στην συλλογική δράση, ως κινητήρια δύναμη της ιστορικής εξέλιξης<sup>191</sup>. Ως ζητούμενο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που παράγεται εντός καπιταλιστικού κοινωνικού πλαισίου, αναδεικνύεται η προβολή της κοινωνικής σημασίας, δηλαδή του ιστορικά προοδευτικού χαρακτήρα, της ταξικής πάλης για την ανατροπή του καπιταλισμού<sup>192</sup>.

---

<sup>187</sup> Πιο συγκεκριμένα, την εναρκτήρια εισήγηση, τον τελειωτικό λόγο και ένα κείμενο με τίτλο «Πρέπει να προετοιμάσουμε αντικαταστάτες» του Γκόργκι, το κείμενο «Η κρίση του καπιταλισμού και η παγκόσμια λογοτεχνία» του Ράντεκ και τον λόγο του Ζντάνωφ στο συνέδριο. Βλ. περ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, τόμ. 1934, περιεχόμενα, πηγή: αρχείο ΚΚΕ, ΑΜ: 532188. Την πλήρη εισήγηση του Ράντεκ δημοσίευσε σε συνέχειες και η *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*, στα τεύχη 18 (Σεπτέμβριος 1934, σελ. 15-22, ΑΜ: 336375), 19 (Οκτώβριος 1934, σελ. 21-32, ΑΜ: 336378) και 20 (Νοέμβριος 1934, σελ. 16-25, ΑΜ: 336383), αρχείο ΚΚΕ.

<sup>188</sup> Γληνός Δ, «Το συνέδριο της Μόσχας», στο περ. *Νέοι Πρωτοπόροι*, τχ. 11, Νοέμβριος 1934, σελ. 445-446, αρχείο ΚΚΕ, ΑΜ: 87962.

<sup>189</sup> Ό.π. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η θέση του, πως η μορφή πρέπει να είναι και αυτή επαναστατική, όπως και το περιεχόμενο, θέση που και ο Μπρεχτ προασπιζόταν έναντι της φυσιοκρατικής απεικόνισης που υιοθετήθηκε στην πορεία από τους σοβιετικούς καλλιτέχνες. Ωστόσο εδώ προκύπτει το ζήτημα ότι στην Ελλάδα φαίνεται πως δεν έχουμε πρόσληψη του Μπρεχτ, αφού δεν εντοπίζονται μεταφράσεις κειμένων του εκείνη την περίοδο.

<sup>190</sup> Ό.π.

<sup>191</sup> Αντωνοπούλου Μ., «Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην αισθητική σκέψη του Κώστα Βάρναλη», στο Συλλογικό, *Κώστας Βάρναλης. Φως που πάντα καίει*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου της ΚΕ του ΚΚΕ, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2012, σελ. 204.

<sup>192</sup> Ό.π., σελ. 207.

Κατά την διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας, τον Μάιο του 1937, κυκλοφόρησε η «Διακήρυξη των σπουδαστών καλλιτεχνών οπαδών του Νέου Ρεαλισμού»<sup>193</sup>, ένα τρισέλιδο προγραμματικό κείμενο, στο οποίο παρουσιάζονταν οι βασικές αρχές του *σοσιαλιστικού ρεαλισμού*, χωρίς ωστόσο ο ρεαλισμός να ονοματίζεται ως «σοσιαλιστικός». Έχει ειδική σημασία η θέση των συντακτών του κειμένου σχετικά με το ζήτημα της μορφής και η στάση τους απέναντι στα κινήματα του μοντερνισμού και στον λεγόμενο «νατουραλισμό»:

*«Τους καλούμε [εννοεί τους φουτουριστές, εξπρεσιονιστές και σουρεαλιστές] όμως να μας βοηθήσουν με την πείρα τους, με τη γνώση τους, να χτυπήσουμε τον νατουραλισμό σαν στοιχείο αντικαλλιτεχνικό. [...] θα καταλήξουμε στην αληθινή ζωντανή τέχνη που θάνε ένας βαθύς και νέος Ρεαλισμός [...] αυτός δεν θάναι σαν τον ρεαλισμό που πέφτει στα πλαίσια της τέχνης που χάιδευεν αδιάφορα την εξωτερική πλευρά του αντικειμένου. Ο ρεαλισμός μας πρέπει και θάναι βαθειά εσωτερική ερμηνεία του κόσμου [...] Απ' όλες τις σχολές και τις τάσεις θα πάρουμε ότι μας είναι χρήσιμο γι' αυτήν την καινούργια τέχνη που θα γίνη η ερμηνεία, η έκφραση, η απόδοση της ζωής δια μέσου της τέχνης.»<sup>194</sup>.*

Όπως είναι λογικό, κατά την οκταετία 1936-1944 οι κοινωνικο-πολιτικές εξελίξεις και το ξέσπασμα του πολέμου δεν επέτρεψαν την ομαλή διεξαγωγή της συζήτησης σχετικά με την μορφή και το περιεχόμενο στην τέχνη<sup>195</sup>. Ωστόσο, το θέμα δεν έπαψε να απασχολεί τους δημιουργούς, ιδίως από τη στιγμή που οι αντιστασιακές οργανώσεις της Αριστεράς είχαν ειδική μέριμνα για την καλλιτεχνική παραγωγή<sup>196</sup> και το ανέβασμα του πολιτιστικού και μορφωτικού επιπέδου των

---

<sup>193</sup> Μπαρούτας Κ., 2006, 178-179.

<sup>194</sup> Μπαρούτας, Κ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, σελ. 44, 178-180. Οι σπουδαστές συγγραφείς της διακήρυξης ήρθαν αντιμέτωποι με τις διώξεις που εξαπέλυσαν εναντίον τους το Υπουργείο Παιδείας και η διεύθυνση της ΑΣΚΤ. Το 1937 ο Κατσιογιάννης ήταν σπουδαστής της Σχολής, αλλά δεν υπάρχουν αναφορές για εμπλοκή του σε αυτή την κίνηση. Μαθιόπουλος Ε., «Εικαστικές Τέχνες», στο Χατζηιωσήφ Χ., (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος. 1922-1940*, τομ. Β2', εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σελ. 434.

<sup>195</sup> Τα έντυπα της Αριστεράς -όσα είχαν απομείνει- τέθηκαν στην παρανομία και έπαψαν την κυκλοφορία τους.

<sup>196</sup> Με την ίδρυση του ΕΑΜ Καλλιτεχνών τον Οκτώβριο-Νοέμβριο του 1942 η καλλιτεχνική δημιουργία και τα ζητήματα της τέχνης άρχισαν να απασχολούν έμπρακτα τους στρατευμένους στην αριστερά καλλιτέχνες, οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν κυρίως στο πλαίσιο της παραγωγής της αντιστασιακής προπαγάνδας, τυλώνοντας αφίσες και χαρακτηριστικά για παράνομα λευκώματα στα διάφορα παράνομα συνεργεία. Έτσι, η θεωρητική συζήτηση τέθηκε για λίγο στην «άκρη», καθώς η ανάγκη για δημιουργία στην υπηρεσία του κοινωνικού αγώνα ήταν επιτακτική. Η στρατευμένη στην Αριστερά εικαστική παραγωγή της περιόδου, σε συνάρτηση με την συζήτηση για την αισθητική που έχει προηγηθεί κατά τον μεσοπόλεμο είναι ένα επιμέρους ζήτημα το οποίο δεν μπορεί να εξεταστεί στην

ανθρώπων που στρατεύονταν στις γραμμές τους<sup>197</sup>. Από τον Αύγουστο του 1943 έως το τέλος του ίδιου έτους κυκλοφόρησε παράνομα το περιοδικό *Πρωτοπόροι*, με κύριο συντελεστή τον Μάρκο Αυγέρη (1884-1973). Το περιοδικό απέβλεπε στην συστράτευση του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου στον αγώνα της Αριστεράς μέσω της λογοτεχνικής και εικαστικής τους παραγωγής τους<sup>198</sup>. Ο Μ. Αυγέρης τόνιζε ότι το περιοδικό δεν αποκλείει ό,τι αξιόλογο έργο τέχνης παράγεται, καθώς «όλες οι μορφές είναι δεκτές και μόνο το περιεχόμενο ενδιαφέρει»<sup>199</sup>. Την ίδια περίοδο η διακήρυξη του ΕΑΜ Λογοτεχνών θεωρούσε ευπρόσδεκτο κάθε καλλιτεχνικό ρεύμα και απεύθυνε έκκληση στους καλλιτέχνες να κάνουν «τέχνη» και όχι δημοσιογραφία<sup>200</sup>.

Το 1945 δημοσιεύονται πλήθος σχετικών κειμένων στον αριστερό Τύπο, ιδίως στο καλλιτεχνικό περιοδικό της Αριστεράς, *Ελεύθερα Γράμματα*<sup>201</sup>, την *Κομμουνιστική Επιθεώρηση* και τον *Ριζοσπάστη*<sup>202</sup>. Ο τόνος ήταν αυτός του καλέσματος προς τους καλλιτέχνες, να δώσουν έργο στρατευμένο στην ταξική πάλη που διεξάγεται<sup>203</sup>. Ως βασική αξίωση για τους καλλιτέχνες, σύμφωνα με το άρθρο της συγγραφέως, μεταφράστριας και κριτικού Φούλας Χατζηδάκη-

---

παρούσα εργασία, παραμόνο επικουρικά. Βλ. Ματθιόπουλος Ε., «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1944», στο Χατζηιωσήφ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή Αντίσταση 1940-1945, Γ' Τόμος, Μέρος 2ο*, εκδ. Βιβλιόραμα 2007, σελ. 280-284.

<sup>197</sup>Το πεδίο των τεχνών υπαγόταν στον τομέα της διαφώτισης, που είχε τους δικούς του υπευθύνους ανά οργάνωση. Μετά τα γεγονότα του Δεκεμβρίου του 1944 συγκροτήθηκε το Δημοκρατικό Μέτωπο Αντίστασης της Διανόησης, όπου συσπειρώθηκαν πολλοί διανοούμενοι γύρω από αιτήματα όπως η κατάργηση του Γ' ψηφίσματος, η δημοκρατία κ.ά. Βλ. Μόσχος Β., «Η κομμουνιστική και λαϊκή διανόηση κατά την τριχρόνη δράση του ΔΣΕ», στο Συλλογικό, *Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας. Συλλογή κειμένων. Έγγραφα από το αρχείο του ΚΚΕ*, επιμ. Τμήμα Ιστορίας της ΚΕ του ΚΚΕ, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2016, σελ. 249-248. Στον εμφύλιο υπήρξαν καλλιτέχνες που στρατεύτηκαν στον Δημοκρατικό Στρατό Ελλάδας (ΔΣΕ) και αξιοποιήθηκαν από τους κατά τόπους τομείς της Διαφώτισης και της Προπαγάνδας, δημιουργώντας έργα και οργανώνοντας την ψυχαγωγία των συντρόφων τους. Βλ. Δουνιάς Σ., «Η διαφώτιση στο ΔΣΕ», στο Συλλογικό, *Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας. Συλλογή κειμένων. Έγγραφα από το αρχείο του ΚΚΕ*, επιμ. Τμήμα Ιστορίας της ΚΕ του ΚΚΕ, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2016, σελ. 222-232.

<sup>198</sup> Βλ. Καστρινάκη Α., «Η λογοτεχνία στην Κατοχή», στο Χατζηιωσήφ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος. 1922-1940*, τόμ. Β, μέρος 2<sup>ο</sup>, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σελ. 330-332.

<sup>199</sup> Ο.π., σελ. 331.

<sup>200</sup> Ο.π., σελ. 332.

<sup>201</sup> Κυκλοφόρησε από το 1945 έως το 1951, με διακοπές εξαιτίας των διώξεων, με διαδοχικά διευθυντές τους Δημήτρη Φωτιάδη, Νικηφόρο Βρεττάκο και Στρατή Δούκα. Τα τεύχη υπάρχουν ψηφιοποιημένα στον ιστότοπο *Λήκυθος*: <https://lekythos.library.ucy.ac.cy/handle/10797/13989> (τελευταία ανάκτηση: 12/06/2022).

<sup>202</sup> Στον *Ριζοσπάστη* γράφει κατά κύριο λόγο ο Κώστας Βάρναλης. Βλ. Μόσχος Β., *Οι λογοτέχνες στην ταξική αναμέτρηση της δεκαετίας 1940-1950*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2019, σελ. 221-226.

<sup>203</sup> Ο.π.

Πορφυρογένη (1906-1984), «Για τη θέση και την ποιότητα στην τέχνη», αναδεικνύεται η ικανότητα τους να «νοιώσουν τον παλμό της εποχής» τους, «να είναι κοντά στο λαό, να “παίρνουν θέση”. [...] Δε ζητά κανένας να πάψουν να κάνουν τέχνη. Δεν είναι αίτημα για την περιφρόνηση της ποιότητας.»<sup>204</sup>. Εδώ θα μπορούσαμε εύλογα να πούμε πως η *ποιότητα* αντιστοιχεί στην *μορφή* του έργου τέχνης και η *θέση* ευθυγραμμίζεται με το *περιεχόμενο* του, το οποίο οφείλει να είναι πολιτικά στρατευμένο στην υπόθεση της εργατικής τάξης, εάν θέλει να είναι προοδευτικό<sup>205</sup>.

Η σχέση *μορφής* και *περιεχομένου* δεν έπαψε ούτε μέσα στη δίνη του Εμφυλίου να είναι το ζητούμενο. Ωστόσο, το επαναστατικό περιεχόμενο του έργου την δεδομένη στιγμή έμπαινε πιο επιτακτικά από ποτέ στο προσκήνιο, λόγω της εμφύλιας ταξικής σύγκρουσης του 1946-1949. Η αρθρογραφία για την τέχνη ήταν ξανά πλουσιότατη, όμως ο μαρξιστικός λόγος παράγαγε περισσότερο άρθρα με πολιτική χροιά και λιγότερο θεωρητικά κείμενα αισθητικής, καθώς το πιο επιτακτικό αίτημα εκείνο το διάστημα ήταν η στράτευση του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου στο πλευρό της Αριστεράς<sup>206</sup>. Για τον Μ. Αυγέρη, «όλες οι μορφές είναι δεχτές και μόνο το περιεχόμενο ενδιαφέρει, φτάνει το έργο τέχνης να είναι αισθητικά άξιο ενός τέτοιου περιεχομένου»<sup>207</sup>.

Το 1946, με αφορμή την έκθεση του Andrei Zhdanov για τα σοβιετικά περιοδικά *Zvezda* και *Leningrad* που δημοσιεύτηκε και στον *Ριζοσπάστη*<sup>208</sup>, η συζήτηση για την *μορφή* και το *περιεχόμενο* της τέχνης επανακινήθηκε<sup>209</sup>. Ως κατευθυντήρια γραμμή για την τέχνη τέθηκε ο

---

<sup>204</sup> Χατζηδάκη-Πορφυρογένη Φ., «Για τη θέση και την ποιότητα στην τέχνη», στο περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 44, 1 Ιουνίου 1946, σελ. 156. Πηγή <https://lekythos.library.ucy.ac.cy/handle/10797/13989> (τελευταία ανάκτηση: 12/06/2022).

<sup>205</sup> Μόσχος Β., *Οι λογοτέχνες στην ταξική αναμέτρηση της δεκαετίας 1940-1950*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2019, σελ. 222-223.

<sup>206</sup> Ο.π., σελ. 220-227.

<sup>207</sup> Από το άρθρο του «Η τέχνη για τη ζωή», στο περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 21, 28 Σεπτεμβρίου 1945, σελ. 5-6. Βλ. Μπαρούτας Κ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006, σελ. 127.

<sup>208</sup> Η έκθεση δημοσιεύθηκε στον *Ριζοσπάστη* της 17<sup>ης</sup> Οκτωβρίου του 1946, ενώ κυκλοφόρησε και σε ειδική έκδοση της Κομμουνιστικής Οργάνωση Διανοουμένων και Καλλιτεχνών Αθήνας, με τίτλο «Τέχνη και Πολιτική», η οποία υπάρχει ψηφιοποιημένη στον ιστότοπο της *Ανέμης*. Πηγή: [https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/9/a/6/metadata-h1194dp6j2vl5d84879eaat987\\_1303116906.tkl](https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/9/a/6/metadata-h1194dp6j2vl5d84879eaat987_1303116906.tkl) (τελευταία ανάκτηση: 12/06/2022).

<sup>209</sup> Ματθιόπουλος Ε., «Ζντάνωφ ή Πικάσο; Το δίλημμα της μαρξιστικής αισθητικής και κριτικής της τέχνης στην Αθήνα μετά την Απελευθέρωση», περ. *Τα Ιστορικά*, τχ. 62, Ιούνιος 2015, σελ. 150-152.

πατριωτικός της χαρακτήρας<sup>210</sup> και η κομματικότητα της<sup>211</sup>. Το 1947, στα *Ελεύθερα Γράμματα* μπορούσε κανείς να διαβάσει την αντιπαράθεση που ξέσπασε με αφορμή ένα άρθρο του σοβιετικού θεωρητικού Vladimir Kamenov (Βλάντιμιρ Κεμένωφ, 1908-1988), στο οποίο καταδίκασε συλλήβδην τα «αστικά» καλλιτεχνικά ρεύματα από τον ιμπρεσιονισμό μέχρι και όλες τις τάσεις του μοντερνισμού, ως τέχνη «φορμαλιστική» και παρακμάζουσα, σε αντιδιαστολή φυσικά με την τέχνη του *σοσιαλιστικού ρεαλισμού*, που σύμφωνα με τον ίδιο, ήταν η πιο πρωτοπόρα, αφού απέρρευε από την προοδευτική και ακμάζουσα νέα σοσιαλιστική κοινωνία<sup>212</sup>. Οι ενστάσεις των Γάλλων μαρξιστών, Roger Garaudy (Ροζέρ Γκαροντί, 1913-2012) και Pierre Hervé (Πιερ Ερβέ, 1913-1993), καθώς και η πιο συμβιβαστικού χαρακτήρα θέση του Louis Aragon (Λουί Αραγκόν, 1897-1982) παρουσιάστηκαν αναλυτικά στα *Ελεύθερα Γράμματα*<sup>213</sup>. Οι δύο πρώτοι υπερμάχονταν μίας ελευθερίας της έκφρασης των κομμουνιστών καλλιτεχνών έναντι της επιβολής μίας συγκεκριμένης φόρμας, διατυπώνοντας μάλιστα και την χαρακτηριστική θέση πως δεν υπάρχει «κομμουνιστική αισθητική». Ο L. Aragon από την άλλη πλευρά, υποστήριζε πως αυτή υπάρχει και δεν είναι άλλη από τον *ρεαλισμό*<sup>214</sup>.

Έτσι, από το 1946 και εξής οι Έλληνες μαρξιστές διανοούμενοι, κριτικοί και καλλιτέχνες χωρίστηκαν σε όσους -σε ευθυγράμμιση με τους σοβιετικούς ομοτέχνους τους- αφορίζαν τον μοντερνισμό στο σύνολό του, με την κατηγορία ότι πρόκειται για σκέτο *φορμαλισμό*, για «αντιδραστική» τέχνη που αντανακλά τον εκφυλισμό της καπιταλιστικής κοινωνίας<sup>215</sup>, και σε όσους διεκδικούσαν τις διάφορες τάσεις του μοντερνισμού, για να τις εντάξουν στον *σοσιαλιστικό ρεαλισμό*, συγκλίνοντας με τις απόψεις του B. Brecht, του L. Aragon, του P. Éluard, του Roger Garaudy (Ροζέρ Γκαροντί, 1913-2012), του Laurent Casanova (Λωράν Καζανόβα, 1906-1972),

---

<sup>210</sup> Η άποψη πως «η τέχνη είναι πατριωτική υπόθεση» και στην μορφή πρέπει να είναι εθνική, ήταν μέρος της πολιτισμικής θεωρίας του Στάλιν, το οποίο αποτέλεσε και επίσημη πολιτιστική πολιτική της ΕΣΣΔ και υιοθετήθηκε ως «γραμμή» και από τα υπόλοιπα κομμουνιστικά κόμματα ανά τον κόσμο. Έτσι, οι αριστεροί καλλιτέχνες έδειξαν και ένα έντονο ενδιαφέρον για την λαϊκή – εθνική παραδοσιακή τέχνη του τόπου τους. Βλ. Ματθιόπουλος Ε., στο Καϊάφα Ο. (επιμ.), *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, 10-12 Νοεμβρίου 2000, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σελ. 376.

<sup>211</sup> Ο.π., σελ. 150.

<sup>212</sup> Ο.π., σελ. 152-153.

<sup>213</sup> Ο.π., σελ. 154-157.

<sup>214</sup> Χαρακτηριστικοί είναι οι τίτλοι των εν λόγω άρθρων: «Καλλιτέχνες χωρίς ομοιομορφία» (του Garaudy στο τεύχος 5), «Η τέχνη “ελεύθερη ζώνη” ;» (του Aragon στο τεύχος 63) και «Δεν υπάρχει κομμουνιστική αισθητική» (του Hervé στο τεύχος 64). Βλ. ό.π., σελ. 154-158.

<sup>215</sup> Ο.π., σελ. 150-153.

του Pierre Hervé (Πιερ Ερβέ, 1913-1993), του Ernst Fischer (Ερνστ Φίσερ, 1899-1972) και άλλων δυτικών μαρξιστών, οι οποίοι έβλεπαν στα έργα προοδευτικών καλλιτεχνών, όπως οι Pablo Picasso (Πάμπλο Πικάσο, 1881-1973), Fernand Léger (Φερνάν Λεζέ, 1881-1955) κ.ά., μία ανταπόκριση στις βασικότερες αρχές του *σοσιαλιστικού ρεαλισμού*, οι οποίες είναι ο ανθρωποκεντρισμός και η στράτευση στην «υπόθεση» της εργατικής τάξης<sup>216</sup>.

Χαρακτηριστικά, ο κομμουνιστής χαράκτης Α. Τάσσο, συγκλίνοντας με τους Garaudy και Hervé, υποστήριζε με άρθρο του στα *Ελεύθερα Γράμματα*, το 1947, πως στην «Σχολή του Παρισιού» θα βρει κανείς και προοδευτικά στοιχεία και έργα βαθιά ουμανιστικά, ενώ τόνιζε ότι είναι τόσο μεγάλη η σημασία της γαλλικής τέχνης, που είναι αναπόφευκτο να επηρεάζει και την ελληνική<sup>217</sup>. Αντιθέτως, ο λογοτέχνης και δοκιμιογράφος Δημήτρης Φωτιάδης (1989-1988), -στο ίδιο μάλιστα τεύχος που δημοσιεύτηκε και η άποψη του Α. Τάσσο-, με το άρθρο του «Μορφή και περιεχόμενο», τάχθηκε με την πιο συντηρητική πλευρά του L. Aragon. Μέσα από μια μαρξιστική ανάλυση του καλλιτεχνικού φαινομένου, προσπάθησε να εξηγήσει πως το έργο τέχνης είναι μία συνάρτηση *μορφής-περιεχομένου*, που αποκτά αισθητική αξία όταν έχει αντίκτυπο στην αλλαγή της κοινωνίας. Με βάση αυτή τη θέση, ότι η τέχνη έχει την δυνατότητα για παρέμβαση στην κοινωνία, στο άρθρο του τάσσεται υπέρ ενός «δυναμικού» ρεαλισμού<sup>218</sup>.

Στην μετεμφυλιακή Ελλάδα, παρά τη λογοκρισία, τις απαγορεύσεις και τις διώξεις της πνευματικής και καλλιτεχνικής Αριστεράς, υπήρχε μία δραστήρια κοινότητα αριστερών καλλιτεχνών και διανοουμένων, στο εσωτερικό της οποίας συντελούνταν συνεχείς ζυμώσεις. Το βάθος της ιδεολογικής επιρροής που ασκούσε η σοβιετική κουλτούρα και το κύρος που είχε αποκτήσει το ΚΚΕ στους καλλιτεχνικούς κύκλους της ελληνικής Αριστεράς<sup>219</sup>, δεν μπορούσε να

---

<sup>216</sup> Ακόμα όμως και μέσα σε εκείνη τη μερίδα που ήταν θετική στον μοντερνισμό υπήρχαν διαβαθμίσεις ως προς τον βαθμό συμφωνίας ή διαφωνίας με τις επίσημες θέσεις των σοβιετικών, καθώς και μετατοπίσεις των απόψεων. Βλ. ό.π., σελ.154-157 και Wilson, S. (1980). “La Beauté Révolutionnaire”? Réalisme Socialiste and French Painting 1935-1954, στο περ. *Oxford Art Journal*, 3(2), 61–69, Πηγή: <http://www.jstor.org/stable/1360220> (τελευταία ανάκτηση: 12/06/2022).

<sup>217</sup> Ματθιόπουλος Ε., «Ζντάνωφ ή Πικάσο; Το δίλημμα της μαρξιστικής αισθητικής και κριτικής της τέχνης στην Αθήνα μετά την Απελευθέρωση», περ. *Τα Ιστορικά*, τχ. 62, Ιούνιος 2015, σελ. 158-159.

<sup>218</sup> Φωτιάδης Δ., «Μορφή και περιεχόμενο», στο περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 5, 15 Νοεμβρίου 1947, σελ. 107-109. Πηγή <https://lekythos.library.ucy.ac.cy/handle/10797/13989> (τελευταία ανάκτηση: 12/06/2022).

<sup>219</sup> Ματθιόπουλος Ε. (επιμ.), Γιώργος Πετρής. *Επιθεώρηση Τέχνης. Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, εκδ. ΑΙCΑ Ελλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα- Ηράκλειο 2008, σελ. 20.

ξεπεράσει την έντονη ακτινοβολία της γαλλικής επιρροής στην πρόσληψη του ζητήματος στην Ελλάδα, καθώς η δεύτερη βασιζόταν πάνω σε μία μακρόχρονη παράδοση ελληνο-γαλλικών πολιτιστικών σχέσεων<sup>220</sup>.

Μεταπολεμικά η συζήτηση με επίκεντρο τη μορφή και το περιεχόμενο αποτυπώνεται στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, που κυκλοφορούσε από τον Ιανουάριο του 1955 (με χρονολογία Δεκέμβριος του 1954) μέχρι το κλείσιμο του περιοδικού από την δικτατορία της 21ης Απριλίου, το 1967, κυκλοφορώντας συνολικά 146 τεύχη<sup>221</sup>. Επίσης, η πολιτική εφημερίδα *Η Αυγή* και το περιοδικό *Ελληνική Αριστερά* (Αύγουστος 1963-Μάρτιος 1967), η μηνιαία πολιτική και θεωρητική επιθεώρηση της Ενιαίας Δημοκρατικής Αριστεράς (ΕΔΑ)<sup>222</sup>, καθώς και ορισμένες εκδόσεις από οι εκδόσεις *Θεμέλιο* και η *Α'* (Αθήνα 12-20 Μαΐου 1965) και *Β'* (4-15 Μαΐου 1966) *Εβδομάδα Σύγχρονης Σκέψης*, που διοργάνωσε το συγκεκριμένο εκδοτικό<sup>223</sup>, αποτελούν ένα ακόμη πεδίο της συζήτησης μεταξύ μαρξιστών. Η *Επιθεώρηση Τέχνης* αποτέλεσε το σημαντικότερο περιοδικό της ελληνικής Αριστεράς για τον πολιτισμό, την τέχνη και τη λογοτεχνία<sup>224</sup>. Ουσιαστικά λειτούργησε και ως ένα ελεύθερο βήμα για την διεξαγωγή της επίμαχης συζήτησης, με μια σειρά άρθρων και μελετών, που τότε προέβαλαν τη μία και τότε την άλλη τάση, αναπαράγοντας τον διάλογο που διεξαγόταν στο εξωτερικό γύρω από τη σχέση μεταξύ μορφής και περιεχομένου στην τέχνη<sup>225</sup>.

---

<sup>220</sup> -, «Ζντάνωφ ή Πικάσσο; Το δίλημμα της μαρξιστικής αισθητικής και κριτικής της τέχνης στην Αθήνα μετά την Απελευθέρωση», περ. *Τα Ιστορικά*, τχ. 62, Ιούνιος 2015, σελ. 140-146. Όπως αναφέρεται, ακόμα και οι τεχνοκρίτες της Αριστεράς είχαν γαλλική παιδεία: Ο Γιάννης Μαρουδής στον *Ριζοσπάστη*, ο Ορέστης Κανέλλης στον *Νέο Ριζοσπάστη* και ο Γιώργος Πετρής στην *Επιθεώρηση Τέχνης*.

<sup>221</sup> Μέλη της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού κατά καιρούς υπήρξαν οι εξής: Τ. Πατρίκιος, Δ. Ραυτόπουλος, Γ. Χαϊνης, Τ. Λειβαδίτης, Γ. Παπαλεονάρδος, Κ. Κουλουφάκος, Κ. Κοτζιάς, Σ. Αλιμήσης, Γ. Πετρής, Κ. Πορφύρης, Σ. Ρετσινάς, Μ. Φουρτούνης, Α. Βάκης, Τ. Βουρνάς, Μ. Δεσποτίδης, Δ. Μπιτζιλέκη, Γ. Σταύρου, Μ. Αζιώτη, Γ. Σεβαστίκογλου, Α. Ζέη, Δ. Σπάθης και Α. Βογιατζός. Βλ. Συλλογικό, *Δοκίμιο Ιστορίας του ΚΚΕ. 1949-1968*, τομ. Β', 3<sup>η</sup> έκδοση, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2012, σελ. 536.

<sup>222</sup> Διευθυντής του περιοδικού, το οποίο κυκλοφόρησε εν συνόλω 44 τεύχη, ήταν ο Ν. Κιτσίκης. Βλ. ό.π.

<sup>223</sup> Ό.π., σελ. 536-537.

<sup>224</sup> Βλ. Ματθιόπουλος Ε., «Από τα αρχεία της Επιθεώρησης Τέχνης, 1955-1967», περ. *Αρχειοτάξιο*, τχ. 12, Ιούνιος 2010, σελ. 22. Τα τεύχη του περιοδικού βρίσκονται ψηφιοποιημένα στην ιστοσελίδα των ΑΣΚΙ: <http://askiweb.eu/index.php/el/71-2015-09-25-11-37-32/anakoinoiseis/234-2015-09-17-09-57-18> (τελευταία ανάκτηση: 13/06/2022).

<sup>225</sup> Ματθιόπουλος Ε., «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: Ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», στο Καϊάφα Ο. (επιμ.), *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, 10-12 Νοεμβρίου 2000, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σελ. 383 και Ματθιόπουλος Ε. (επιμ.), Γιώργος Πετρής. *Επιθεώρηση Τέχνης. Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, εκδ. ΑΙΣΑ Ελλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα- Ηράκλειο 2008, σελ. 31.

Κατά την δεκαετία του '50 οι απόψεις των μαρξιστών δίσταντο, ως προς την υποδοχή ή απόρριψη των μοντερνιστικών κινημάτων. Τα κείμενα αρχικά είναι –αν όχι αφοριστικά απέναντι στην νεωτεριστική τέχνη- τουλάχιστον καχύποπτα, για να γίνουν σταδιακά ολοένα και πιο διαλλακτικά απέναντί της, αποκλίνοντας από τις θέσεις του επίσημου σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Από το 1951 έως το 1967 λειτουργούσε η Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά (ΕΔΑ), που ιδρύθηκε με πρωτοβουλία του παράνομου ΚΚΕ, συμπεριλαμβάνοντας και άλλα κόμματα της ευρύτερης Αριστεράς, γεγονός που προκάλεσε ιδεολογικές και πολιτικές συγχύσεις στους κομμουνιστές και οδήγησε στην διάσπαση του 1968. Αντιπροσωπευτικό της ιδεολογικής σύγχυσης που είχε επικρατήσει πάνω στα ζητήματα της τέχνης, λόγω των όσων γράφονταν στις σελίδες της *Επιθεώρησης Τέχνης*, είναι το γεγονός πως, αφενός οι πολιτικοί καθοδηγητές του εντύπου, από την παράνομη οργάνωση του ΚΚΕ και την νόμιμη ΕΔΑ, υποπεύονταν την Συντακτική Επιτροπή του περιοδικού για αναθεωρητισμό των σοβιετικών αρχών για την τέχνη, τις οποίες είχαν υιοθετήσει, λίγο έως πολύ, άκριτα<sup>226</sup>. Αφετέρου, εκείνοι οι μαρξιστές διανοούμενοι και καλλιτέχνες που είχαν χάσει την εμπιστοσύνη τους στην κρίση των σοβιετικών, μετά και από την διακήρυξη του Zhdanov το 1946, ενάντια στον μοντερνισμό, απομακρύνθηκαν από τον πνευματικό κύκλο του περιοδικού, καθώς το υποπεύονταν για «ζντανοφισμό»<sup>227</sup>.

Ειδικό ενδιαφέρον ως προς την διαμόρφωση της συζήτησης, σχετικά με το ποια ήταν τα αποδεκτά όρια της αφαίρεσης στην τέχνη, παρουσιάζει η περίπτωση ενός από τους πιο σημαντικούς τεχνοκριτικούς της Αριστεράς, του Γιώργη Πετρή (1916-1997), ο οποίος αρθρογραφούσε σταθερά στην *Αυγή*, από το 1953 και στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, από το 1955 έως το 1967<sup>228</sup>. Στις πιο πρώιμες τεχνοκριτικές του ο Πετρής τασσόταν ενάντια στην αφηρημένη τέχνη, έχοντας την πεποίθηση πως πρόκειται για μία φορμαλιστική, ιδεαλιστική και συνεπώς αποκλειστικά «αστική» μορφή τέχνης, η οποία υποδηλώνει μία τάση «άρνησης και φυγής από την πραγματικότητα»<sup>229</sup>. Στο άρθρο του στην *Αυγή*, με τίτλο «Προβλήματα τέχνης και κριτικής», το 1953, έγραφε: «Δεν ξέρω τίποτα που να πλησιάζει πιο πολύ απ' την άποψη πως η μορφή θα κρίνει το έργο, στο δόγμα της καθαρής Τέχνης. Η θεωρία αυτή είναι η δικαιολογία του φορμαλισμού, της

---

<sup>226</sup> Ματθιόπουλος Ε. (επιμ.), *Γιώργος Πετρή. Επιθεώρηση Τέχνης. Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, εκδ. ΑΙΣΑ Ελλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα- Ηράκλειο 2008, σελ. 24- 31 και 33-41.

<sup>227</sup> Ό.π.

<sup>228</sup> Ό.π.

<sup>229</sup> Ό.π., σελ. 42-46.

πιο αντικοινωνικής δηλ. καλλιτεχνικής αντίληψης»<sup>230</sup>. Ωστόσο, ο ιστορικός τέχνης Ευγένιος Ματθιόπουλος βλέπει στα μεταγενέστερα κείμενα του Γ. Πετρή, από το 1955 και εξής, μία υποφώσκουσα και σταδιακή απόκλιση από τον επίσημο σοσιαλιστικό ρεαλισμό, και συνεπώς μία ροπή προς την «δυτική» προσέγγιση στην μαρξιστική αισθητική, ιδίως από τη στιγμή που αποφεύγει να χαρακτηρίζει τον ρεαλισμό στα γραπτά του ως σοσιαλιστικό<sup>231</sup>. Ενδεχομένως, σε αυτό το σημείο να υπήρχε μία θέληση για μία πιο μετριοπαθή στάση απέναντι στο σύνθετο αυτό πρόβλημα, ή μία άτυπη προσπάθεια του Γ. Πετρή για συμβιβασμό των αντικρουόμενων απόψεων, με την εύρεση κάποιας «χρυσής τομής» ανάμεσά τους, που όμως απ' ό,τι φαίνεται, δεν ευοδώθηκε.

Το ζήτημα της αφαίρεσης στην τέχνη, και πως αυτή αντιμετωπίστηκε από τα επιμέρους «στρατόπεδα» της μαρξιστικής αισθητικής, αποτελεί μια νέα διάσταση της συζήτησης, που προσέδιδε την δική της προβληματική στο ζήτημα *μορφής-περιεχομένου*. Η καχυποψία και η εχθρότητα των σοβιετικών απέναντί της εδραζόταν σε μία σειρά από λόγους, στην πραγματικότητα περισσότερο πολιτικής, παρά αισθητικής, φύσεως. Από τη μία, η αφαίρεση ερχόταν σε αντιδιαστολή με το αίτημα για «λαϊκότητα» της τέχνης, δηλαδή το να είναι αυτή εύκολα αντιληπτή από τις απαίδευτες «μάζες» των προλεταρίων, γεγονός που αυτόματα προσέδιδε στην αφηρημένη τέχνη αστικό ταξικό πρόσημο<sup>232</sup>. Από την άλλη, η αφηρημένη τέχνη ήταν πλέον η κατεξοχήν τέχνη του αντίπαλου δέοντος της «χώρας του σοσιαλισμού»<sup>233</sup>. Οι τεχνοκριτικοί στις ΗΠΑ, παρά τις αρχικές τους αντιρρήσεις την περίοδο του μεσοπολέμου, μεταπολεμικά είχαν πλέον έντεχνα εναγκαλιστεί με την αφηρημένη τέχνη, αξιοποιώντας την απόρριψή της από τους σοβιετικούς και ενισχύοντας την αντίθεση της αμερικανικής με την σοβιετική κουλτούρα, προσδίδοντας της επιμελώς και εμμέσως πλην σαφώς, ιδεολογικές προεκτάσεις<sup>234</sup>. Έτσι, η αφηρημένη τέχνη, στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου, υιοθετήθηκε ως η

---

<sup>230</sup> Ό.π., σελ. 43-44.

<sup>231</sup> Ό.π., σελ. 24- 31 και 33-41.

<sup>232</sup> Ό.π., σελ. 45.

<sup>233</sup> Ματθιόπουλος Ε., στο Καϊάφα Ο. (επιμ.), 1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, 10-12 Νοεμβρίου 2000, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σελ. 380-381.

<sup>234</sup> Ματθιόπουλος Ε. (επιμ.), Γιώργος Πετρή. *Επιθεώρηση Τέχνης. Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, εκδ. ΑΙΣΑ Ελλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα- Ηράκλειο 2008, σελ. 44-47. Αναλυτικά για τον ρόλο των ΗΠΑ και την ιδεολογική διάσταση της αφηρημένης τέχνης κατά το διάστημα του Ψυχρού Πολέμου, βλ. στο Ματθιόπουλος Ε., «Η πρόσληψη της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα (1945-1960) στο πεδίο της κριτικής της τέχνης», στο

επίσημη αισθητική και πολιτιστική πολιτική των ΗΠΑ, και συνδέθηκε με την «αστική» καπιταλιστική κουλτούρα και την φιλελεύθερη πολιτική φιλοσοφία<sup>235</sup>. Σε ιδεολογικό επίπεδο, προβλήθηκε η αντίληψη περί αυτονομίας της τέχνης από την οικονομία και την κοινωνία, που επέτρεπε στον καλλιτέχνη πλήρη καλλιτεχνική «ελευθερία»<sup>236</sup>.

Από την πλευρά των μαρξιστών που κατανοούσαν την αφαίρεση ως ακόμη μία μορφή δυνητικά ικανή να αποδώσει ένα προοδευτικό περιεχόμενο, χαρακτηριστικός ήταν ο λόγος του Ν. Βλαβιανού, το 1958, στην *Επιθεώρηση Τέχνης*: «η αφηρημένη τέχνη είναι η έκφραση μιας επαναστατικής γενιάς ανθρώπων που, βλέποντας το αδιέξοδο όπου βρισκόταν η τέχνη στις αρχές του αιώνα μας, τόλμησαν να σπάσουν τις συμβατικότητες απλώνοντας τα όρια και τις διαστάσεις της τέχνης»<sup>237</sup>. Υπό αυτή την έννοια, η αφαίρεση, ως μία ριζοσπαστική μορφή τέχνης, -αφού «έσπαγε» την ακαδημαϊκή παράδοση της παραστατικότητας και της φυσιοκρατικής απόδοσης των μορφών-, εφόσον συνδυαζόταν με ένα επαναστατικό νόημα, θα ήταν σε θέση να ανταποκριθεί στα προτάγματα της μαρξιστικής αισθητικής, που συνοπτικά θα λέγαμε πως αφορούν την πλατιά κατανόηση του κόσμου με στόχο την αλλαγή του.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60 ορισμένοι μαρξιστές θεωρητικοί και καλλιτέχνες μετατοπίστηκαν από μία στάση ανοχής στον μοντερνισμό σε έναν αφορισμό του σοσιαλιστικού ρεαλισμού<sup>238</sup>. Ενδεικτικά, ο Γ. Πετρήs στράφηκε προς έναν πιο «ανθρωπιστικό» ρεαλισμό, διαποτισμένο από διαχρονικές πανανθρώπινες αξίες που όμως συσκότηζαν τον ταξικό προσανατολισμό της τέχνης<sup>239</sup>. Από την άλλη, ο ποιητής Μανώλης Αναγνωστάκης (1925-2005), ο τεχνοκρίτης Δημήτρης Ραυτόπουλος (1924-) και ο ζωγράφος Ορέστης Κανέλλης περνούσαν στην αντίπερα όχθη, υποστηρίζοντας ότι η τέχνη είναι διαταξική και κυρίως ένα μέσο απόλαυσης,

---

Συλλογικό, *Β' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης. Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, ΑΣΚΤ-ΕΕΙΤ, Αθήνα 25-27 Νοεμβρίου 2005, πρακτικά, εκδ. Νεφέλη, 2008, σελ. 67-91.

<sup>235</sup> Ό.π., σελ. 67-70, 77, 85.

<sup>236</sup> Ό.π., σελ. 70-71 και Ματθιόπουλος Ε. (επιμ.), *Γιώργος Πετρήs. Επιθεώρηση Τέχνης. Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, εκδ. ΑΙCΑ Ελλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα- Ηράκλειο 2008, σελ. 46-47.

<sup>237</sup> Βλαβιανός Ν., «Μερικές σκέψεις για το θέμα της Αφηρημένης Τέχνης», στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 46-48, (10-12/1958), σελ. 61-62.

<sup>238</sup> Μπαρούτας Κ., 2006, σελ. 139 και Κοτζιά Ε., «Η σταδιακή κατάλυση των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στο πεδίο των ιδεών στη δεκαετία 1955-1965», στο περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1743, χ.τ. Μάρτιος 2002, σελ. 404-414.

<sup>239</sup> Ματθιόπουλος Ε. (επιμ.), *Γιώργος Πετρήs. Επιθεώρηση Τέχνης. Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, εκδ. ΑΙCΑ Ελλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα- Ηράκλειο 2008, σελ. 60-65.

μία υποκειμενική υπόθεση<sup>240</sup>. Η ιδεολογική σύγκυση που συναντούμε στους κόλπους της καλλιτεχνικής κοινότητας της Αριστεράς πιθανότατα εκπορεύεται και από το συνολικότερο πολιτικό και κοινωνικό σκηνικό της περιόδου, που προκαλούσε απογοητεύσεις, συμβιβασμούς ή αυταπάτες και πίεζε τις συνειδήσεις των αριστερών<sup>241</sup>. Ο μοντερνισμός, και ειδικότερα η αφηρημένη τέχνη, που στο παρελθόν θεωρούνταν από την μαρξιστική διάνοηση τέχνη αστική και παρακμιακή, γίνεται τελικά οριστικά αποδεκτός από την μαρξιστική τεχνοκριτική<sup>242</sup> κατά το διάστημα της δικτατορίας, υπό το βάρος των πολιτικών γεγονότων, σε συνδυασμό με την καταστάλαξη μίας χρόνια συσσωρευμένης επίδρασης του δυτικού μοντερνισμού πάνω στην νεοελληνική καλλιτεχνική παραγωγή<sup>243</sup>. Πλέον, το πρόταγμα της μαρξιστικής αισθητικής στην Ελλάδα διαμορφώνεται ως ένα αίτημα για μία ουμανιστική τέχνη, που υπέρτατη αξία της έχει τον άνθρωπο, ενώ γίνεται μία στροφή της μαρξιστικής αισθητικής στην Ελλάδα προς την προτίμηση της αφηρημένης τέχνης<sup>244</sup>.

---

<sup>240</sup> Κοτζιά Ε., «Η σταδιακή κατάλυση των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στο πεδίο των ιδεών στη δεκαετία 1955-1965», στο περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1743, χ.τ. Μάρτιος 2002, σελ. 405-410. Από το 1951 έως το 1967 λειτουργούσε η Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά (ΕΔΑ), που ιδρύθηκε με πρωτοβουλία του παράνομου ΚΚΕ, συμπεριλαμβάνοντας και άλλα κόμματα της ευρύτερης Αριστεράς, γεγονός που προκάλεσε ιδεολογικές και πολιτικές συγχύσεις στους κομμουνιστές και οδήγησε στην διάσπαση του 1968. Βλ. Μπαρούτας Κ., 2006, σελ. 92.

<sup>241</sup> Ωστόσο, το συγκεκριμένο ζήτημα δεν μπορεί να μας απασχολεί περαιτέρω στα στενά όρια αυτής της εργασίας. Αναλυτικά για το θέμα βλ. Κοτζιά Ε., «Η σταδιακή κατάλυση των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στο πεδίο των ιδεών στη δεκαετία 1955-1965», στο περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1743, χ.τ. Μάρτιος 2002, σελ. 404-414.

<sup>242</sup> Κόκορης Δ., «Μαρξισμός και νεοελληνική λογοτεχνία: συνοπτικό διάγραμμα», στο περ. *Τετράδια Μαρξισμού*, τχ. 9, 2019. Πηγή: <https://tetradia-marxismou.gr/%CE%BC%CE%B1%CF%81%CE%BE%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82-%CE%BD%CE%B5%CE%BF%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1/> (τελευταία ανάκτηση: 11/06/2022).

<sup>243</sup> Μπαρούτας Κ., 2006, σελ. 133, 138-139 και Ματθιόπουλος Ε. (επιμ.), *Γιώργος Πετρήs. Επιθεώρηση Τέχνης. Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, εκδ. ΑΙCΑ Ελλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα- Ηράκλειο 2008, σελ. 58.

<sup>244</sup> Ματθιόπουλος Ε. (επιμ.), *Γιώργος Πετρήs. Επιθεώρηση Τέχνης. Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, εκδ. ΑΙCΑ Ελλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα- Ηράκλειο 2008, σελ. 58-65.

## 4<sup>ο</sup> Κεφάλαιο

### Ζητήματα τεχνοκριτικής και κατάταξης του έργου του Κατσιοκογιάννη στο πλαίσιο της μαρξιστικής αισθητικής

#### 4.1. Η πρόσληψη του έργου του Κατσιοκογιάννη από την μαρξιστική τεχνοκριτική και η προβληματική της

Σε αυτό το κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να τοποθετήσουμε το έργο του Δ. Κατσιοκογιάννη στην συζήτηση για την μαρξιστική αισθητική, όπως την περιγράψαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο και να εξετάσουμε εάν και σε τι βαθμό ανταποκρίνεται στα προτάγματα της μαρξιστικής αισθητικής, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή στην Ελλάδα. Επικουρικά σε αυτόν τον σκοπό, θα παρουσιάσουμε συνοπτικά την εκθεσιακή του δραστηριότητα και την θεσμική υποδοχή του έργου του μέσα από τον τεχνοκριτικό λόγο, από τα έντυπα της Αριστεράς. Η εξέταση της κριτικής στο έργο του -η οποία γίνεται αποκλειστικά σε έντυπα της Αριστεράς- έχει ειδική σημασία, καθώς όπως θα δούμε, επιτρέπει την σύνδεση του έργου του με τις προβληματικές που είχαν προκύψει από την διαμόρφωση της σχετικής αντιπαράθεσης μεταξύ των μαρξιστών πάνω στο ζήτημα των σχέσεων μεταξύ μορφής και περιεχομένου.

Η εκθεσιακή δραστηριότητα του Κατσιοκογιάννη ξεκίνησε το 1963, μετά από την απελευθέρωσή του, στα τέλη του 1961, οπότε και πραγματοποίησε την πρώτη του ατομική έκθεση, στην γκαλερί *Ζυγός*, εκθέτοντας πάνω από 70 έργα<sup>245</sup> με θέμα τους πολιτικούς

---

<sup>245</sup> Πετρήσ Γ., «Τα σχέδια του Κατσιοκογιάννη», στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 105, τομ. ΙΗ, χρόνος Θ, Σεπτέμβριος 1963, σελ. 329-330, αρ. τεκμηρίου 5049.3254, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=18465> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022) και Φωκάς Γ., «Η έκθεση Κατσιοκογιάννη - Το αμείλικτο "Κατηγορώ" ενός καλλιτέχνη εναντίον εκείνων που διαιωνίζουν μια εθνική τραγωδία - 71 πίνακες από τη ζωή των πολιτικών κρατουμένων στη Γκαλερί "Ζυγός"», εφημ. Η Αυγή, τχ. 3289, χρόνος ΙΑ', 22 Σεπτεμβρίου 1963, αρ. τεκμηρίου 2800.3421, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=32090> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022). Καταγράφοντας την θεσμική πλαισίωση του έργου του Κατσιοκογιάννη πρέπει να αναφέρουμε πως στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, το καλοκαίρι του 1961, ο Γιώργης Πετρήσ συνέταξε δύο εκκλήσεις για την αποφυλάκιση του Κατσιοκογιάννη. Ο τεχνοκριτικός αναφέρεται στην θετική πορεία του καλλιτέχνη στην σχολή, που του χάρισε τιμητικές διακρίσεις και μία υποτροφία, στην θετική κρίση εκείνων που είχαν δει το πρώιμο έργο του και κάποια έργα που φιλοτέχνησε στο περιβάλλον της

κρατούμενους και τους αγωνιστές της Αντίστασης<sup>246</sup>. Ωστόσο δεν γνωρίζουμε ποια ήταν αυτά, εκτός από τα τρία έργα που αναπαράγονται στις σελίδες της *Αυγής*<sup>247</sup> και της *Επιθεώρησης Τέχνης*<sup>248</sup>, όπου ο Γιώργης Πετρής συνέταξε μία σημαντική τεχνοκριτική για το έργο του Κατσικογιάννη, με αφορμή την πρώτη του έκθεση.

Στο κείμενο αυτό ο γράφων εντοπίζει ορισμένα κύρια χαρακτηριστικά του έργου του Δ. Κατσικογιάννη, όπως ότι διακρίνεται από μία διάθεση «ασθματικής» κατάθεσης των όσων συγκλονιστικών έχει βιώσει, καθώς και από έντονο το στοιχείο του «πάθους», που εκφράζεται με έναν «παροξυσμό στην διατύπωση». Θεωρεί ότι το βίωμα της πολύχρονης κράτησής του τον έχει διαμορφώσει καλλιτεχνικά και αναγνωρίζει εξ αρχής πως η νευρώδης γραφή του Κατσικογιάννη οφείλεται στις τραυματικές εμπειρίες του και στην πολλά χρόνια καταπιεσμένη ανάγκη του για δημιουργία, που τώρα ξεχύνεται σαν «χειμαρρος»<sup>249</sup>.

Εύστοχα παρατηρεί πως λίγες φορές καταφεύγει στην αλληγορία, με τους τίτλους των έργων του να αποκτούν ανάλογη λειτουργία, καθώς και ότι με τη ζωγραφική του «διηγείται», αφού η αφηγηματική διάθεση είναι συχνά παρούσα και στη μετέπειτα εργασία του. Ορισμένα έργα του παρουσιάζουν ένα πλήθος στοιχείων και μορφών, οι οποίες καταλαμβάνουν κάθε κενό

---

φυλακής. Μέχρι τότε ο καλλιτέχνης δεν είχε μπορέσει να εκθέσει έργα του. Βλ. Πετρής Γ., «Μια έκκληση για την αποφυλάκιση του γλύπτη Κατσικογιάννη», στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 80-81, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1961, σελ. 246 και -, «Ένας φυλακισμένος καλλιτέχνης», στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 79, Ιούλιος 1961, σελ. 78. Σύμφωνα με τον επικήδειο του καλλιτέχνη στον *Ριζοσπάστη*, πραγματοποίησε την πρώτη του ατομική έκθεση στην γκαλερί Ζυγός το 1962 –και όχι το 1963 όπως αναφέρεται στις παραπάνω πηγές- με 74 –και όχι 71- έργα του, χωρίς ωστόσο να μπορούμε να ελέγξουμε την ορθότητα των στοιχείων. Βλ. Ανωσύμου, «Πέθανε ο Δ. Κατσικογιάννης», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Πέμπτη 27 Ιούνη 1991, αρ. 5077, σελ. 28.

<sup>246</sup> Στην κριτική του Φωκά υπάρχει μία λίστα με τίτλους (δεν διευκρινίζεται εάν είναι του Φωκά ή του Κατσικογιάννη) ορισμένων έργων, αριθμημένους σε παρένθεση. Είναι πιθανό τα συγκεκριμένα έργα που αναφέρονται στο κείμενο, να είχαν αναπαράχθει σε ένθετη ρουμπρίκα. Σύμφωνα με τον τεχνοκρίτη, τα έργα ήταν «όλα δουλεμένα με άσπρο παστέλ πάνω σε μαύρο χαρτόνι». Βλ. Φωκάς Γ., «Η έκθεση Κατσικογιάννη - Το αμείλικτο "Κατηγορώ" ενός καλλιτέχνη εναντίον εκείνων που διαιωνίζουν μια εθνική τραγωδία - 71 πίνακες από τη ζωή των πολιτικών κρατούμενων στη Γκαλερί "Ζυγός"», εφημ. Η Αυγή, τχ. 3289, χρόνος ΙΑ', 22 Σεπτεμβρίου 1963, αρ. τεκμηρίου 2800.3421, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=32090> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

<sup>247</sup> Τα έργα «Χωρίς προστάτη» (απεικονίζει δύο ορφανά παιδιά), «Επιτροπή αναφοράς» και «Κόρη φυλακισμένου». Βλ. ό.π.

<sup>248</sup> Πετρής Γ., «Τα σχέδια του Κατσικογιάννη», στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 105, τομ. ΙΗ, χρόνος Θ, Σεπτέμβριος 1963, σελ. 329-330, αρ. τεκμηρίου 5049.3254, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=18465> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

<sup>249</sup> «Για να προσεγγίσει κανείς ασφαλέστερα τη μεγάλη σειρά από σχέδια με παστέλλο, [...] πρέπει νάχει κατά νου [...] πως ήταν ως τα χτες ακόμα πολιτικός κρατούμενος». Βλ. ό.π., σελ. 329.

στη σύνθεση. Το στοιχείο της πληθωρικότητας, εν είδη ενός horror vacui, ερμηνεύεται ως μία βιασύνη να περάσει μέσω της εικόνας όσο περισσότερη πληροφορία μπορεί:

*«Ο καλλιτέχνης βιάζεται. Θαρρείς πως σε λίγο θα κλείσει πάλι το κάγκελλο του επισκεπτηρίου, θα μπει η μπάρα στην πόρτα του κελιού και θα μείνει με το λόγο στο στόμα. Γι' αυτό και θέλει να τα πει όλα, και όσο γίνεται πιο γρήγορα. [...] Με γραμμή ανήσυχη, τσαλακωμένη, ψάχνει να βρει κυριολεκτικά τα νεύρα, τους τένοντες, το σκελετό της φιγούρας του.<sup>250</sup>».*

Σε αυτό το σημείο ο Πετρήs εντοπίζει ένα καίριο μορφολογικό στοιχείο που διαπερνά και το μετέπειτα έργο του Κατσιογιάννη. Πρόκειται για την αντιφυσιοκρατική απόδοση των ανθρώπινων χαρακτηριστικών στις μορφές του. Οι τένοντες τους συνήθως εξέχουν από τη σάρκα τους και οι μύες τους αποδίδονται αφύσικα έντονοι. Συχνά κάτω από την επιφάνεια του δέρματος διαγράφονται τα κόκκαλα, ένα στοιχείο που τονίζει την γλυπτική παιδεία του Κατσιογιάννη, αφού η στάση του σώματος σε μία γλυπτική σύνθεση κατά κανόνα καθορίζεται από την μυοσκελετική απόδοση της φιγούρας. Και ο Πετρήs θεωρεί πως είναι εμφανές στα έργα του Κατσιογιάννη πως πρόκειται για γλύπτη, καθώς αυτά χαρακτηρίζονται από όγκο, με το σχέδιο και το χρώμα να παίζουν δευτερεύοντα ρόλο:

*«Το χρώμα του όπου υπάρχει κρατά μια δευτερεύουσα θέση. [...] Σ' ελάχιστες μόνο περιπτώσεις, κ' ίσως όχι στις καλύτερες, πάει να αποκτήσει την αυθυπαρξιακή του υπόσταση, να δικαιωθεί σαν τέτοιο.»<sup>251</sup>.*

Βέβαια, το χρώμα στην πορεία του έργου του Κατσιογιάννη αποκτά όλο και μεγαλύτερο βάρος και σημασία, καθώς όχι απλά χρησιμοποιείται ευρέως, αλλά επιπλέον παίζει και τον ρόλο της νοηματοδότησης, στοιχείο που ενδεχομένως να μην ήταν παρόν στα έργα που εξέθεσε τότε στον Ζυγό. Σε αυτή την κριτική ο Πετρήs στέκεται στον χαρακτήρα της μαρτυρίας και της κοινωνικής κατακραυγής που έχει το έργο του Κατσιογιάννη: «Η κραυγή του αυτή ώρες ώρες γίνεται διαπεραστική»<sup>252</sup> γράφει, ενώ δεν σχολιάζει ιδιαίτερα τις τεχνοτροπικές και μορφολογικές επιλογές του καλλιτέχνη, αν και όταν το κάνει τα σχόλια του είναι εύστοχα. Η μάλλον συνολικά

---

<sup>250</sup> Ο.π.

<sup>251</sup> Ο.π.

<sup>252</sup> Ο.π., σελ. 329.

θετική κριτική υποθέτουμε πως επισφραγίζει την ανταπόκριση του καλλιτέχνη, τουλάχιστον σε επίπεδο περιεχομένου, στις επιταγές μίας ουμανιστικής τέχνης, που κατά την δεκαετία του '60 ήταν πλέον η κυρίαρχη τάση της μαρξιστικής αισθητικής<sup>253</sup>.

Σε διαφορετικό κλίμα από την κριτική του Πετρή βρίσκεται εκείνη του Γιώργου Φωκά στην *Αυγή*, με σαφείς επιφυλάξεις σχετικά με την «αισθητική καταξίωση των μορφοπλαστικών του στοιχείων»<sup>254</sup>. Ο τεχνοκριτικός αν και αναγνωρίζει την σημασία του περιεχομένου των έργων, είναι επιφυλακτικός σχετικά με την μορφή των έργων του Κατσιογιάννη. Παρόλο που κάνει λόγο για «το αδρό του σχέδιο και την πλαστική του ευχέρεια», εντούτοις θεωρεί πως τα έργα του χαρακτηρίζονται από μία υπερβολή και μία επιτήδευση που τελικά τα καθιστά προβληματικά. Ο Φωκάς συμφωνεί με τον Πετρή σχετικά με την περιγραφική διάθεση γεγονότων και το στοιχείο της πληθωρικότητας στα έργα, όμως τα κρίνει αρνητικά, καθώς αυτά θεωρεί πως είναι «φορτωμένα από δευτερεύουσες λεπτομέρειες, που δεν δικαιώνουν πάντα αισθητικά το θέμα και ζημιώνουν ανυπολόγιστα το περιεχόμενο»<sup>255</sup>. Ενδεικτικό της αυστηρότητας της κριτικής του είναι το παρακάτω απόσπασμα:

*«Η γλυπτική αντίληψη της περιγραφής του όγκου –που γίνεται εντονότερη με τις διαβαθμίσεις του ασπρόμαυρου, ο διακοσμητικός καλλιγραφισμός του σχεδίου –που πολλές φορές αποκτάει την πλαστική βαρύτητα ενός ξεπερασμένου μπαρόκ, η εξπρεσιονιστική παραμόρφωση μόνον του λαιμού –που φτάνει σε μερικά σχέδια σε υπερβολικό ύψος και ξεκόβει (ανατομικά κι'εκφραστικά) από το υπόλοιπο φυσιολογικό κορμί, η μνημειακή αντίληψη της σύνθεσης –που φορτώνεται αδικαιολόγητα με διάθεση φιλολογίας σε βαθμό που να χάνεται η ισορροπία δυνάμεων, είναι αδυναμίες με σοβαρές επιπτώσεις πάνω στο περιεχόμενο».*

Ο Φωκάς θεωρεί πως το έργο του Κατσιογιάννη υστερεί στην μορφή και όχι στο περιεχόμενο. Το στοιχείο της επιμήκυνσης των μορφών και των άκρων είναι ήδη από τότε έντονο

---

<sup>253</sup> Ματθιόπουλος Ε. (επιμ.), *Γιώργος Πετρήs. Επιθεώρηση Τέχνης. Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, εκδ. ΑΙCΑ Ελλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα- Ηράκλειο 2008, σελ. 58-65.

<sup>254</sup> Φωκάς Γ., «Η έκθεση Κατσιογιάννη - Το αμείλικτο "Κατηγορώ" ενός καλλιτέχνη εναντίον εκείνων που διαιωνίζουν μια εθνική τραγωδία - 71 πίνακες από τη ζωή των πολιτικών κρατουμένων στη Γκαλερί "Ζυγός"», εφημ. Η Αυγή, τχ. 3289, χρόνος ΙΑ', 22 Σεπτεμβρίου 1963, αρ. τεκμηρίου 2800.3421, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=32090> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

<sup>255</sup> Ο.π.

στο έργο του εικαστικού και εκτιμάται ως μία ενοχλητική παραμόρφωση. Ακόμα, εντοπίζει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό που παρουσιάζουν αρκετά έργα του Κατσικογιάννη, ένα διάχυτο και διάφανο φως που περιβάλλει τις μορφές του<sup>256</sup>. Το γεγονός πως η διακοσμητική διάθεση, σε συνδυασμό και με την περιγραφικότητα, ενοχλούν τον τεχνοκρίτη ενδεχομένως σημαίνει πως θα προτιμούσε μία πιο αφαιρετική απόδοση του περιεχομένου των έργων, κάτι που επισφραγίζεται από την θετική υποδοχή των έργων εκείνων που έχουν πιο απλό χαρακτήρα:

*«Έτσι, όπου η φόρμα του αποκτά έναν αυθορμητισμό, όπου ελευθερώνει τη γραμμή του από την περιγραφή, όπου ο τόπος του παίρνει ένα πλαστικό κραδασμό, όπου οι κινήσεις των μορφών του πειθαρχούν σε μια σχεδιαστική ενότητα, γίνεται απλούστερος στην έκφραση, αληθινότερος στο νόημα, ανθρωπινότερος στον πόνο»<sup>257</sup>.*

Τον Ιανουάριο του 1964 ο Κατσικογιάννης πραγματοποίησε ατομική έκθεση στον φιλολογικό σύλλογο του *Παρνασσού*, με 223 έργα του. Περνώντας σε μία δεύτερη, πιο αυστηρή κριτική του Πετρή με αφορμή την ατομική έκθεση του Κατσικογιάννη στον *Παρνασσό*, το 1964<sup>258</sup>, ο κριτικός βλέπει στο έργο του μία επαναληπτικότητα στα θέματα, μία ένταση και μία πληθωρικότητα, στοιχεία που είχε ήδη επισημάνει ο Φωκάς, και που ο Πετρή θεωρεί μάλλον αρνητικά, όπως και το κύριο χαρακτηριστικό του έργου του, που σύμφωνα με τον ίδιο, είναι η ξεκάθαρη διατύπωση ενός «ορθολογιστικού νοήματος». Ωστόσο, τώρα θεωρεί πως τα σχέδια του έχουν μεγαλύτερη ζωγραφικότητα και πολύ εύστοχα εντοπίζει την αλλαγή στην χρήση του χρώματος προς μια «εξπρεσιονιστική» κατεύθυνση, που έκτοτε θα είναι και ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του έργου του Κατσικογιάννη. Με πολύ εύγλωττο τρόπο περιγράφει το εξής παράδοξο στο έργο του: ενώ τα σχέδια του Κατσικογιάννη μαρτυρούν την γλυπτική του παιδεία, τα ανάγλυφα και τα γλυπτά του διατρέχονται από μία ζωγραφικότητα:

*«Στην γλυπτική του διαπιστώνει κανείς ένα περίεργο πράγμα. Τα ανάγλυφά του είναι και αυτά πολύ έντονα σχεδιασμένα, έχουν την ίδια διάθεση της τάσης που έχουν τα*

---

<sup>256</sup> «περιβάλλει τις ανθρώπινες μορφές σε πολλές συνθέσεις του μ'ένα διάχυτο γαλάζιο ή μπλε φως που το χαρακτηρίζει μια λεπτή διαφάνεια. Μ'όλες τις επιφυλάξεις μας για μερικά έργα, που το χρώμα αυτό τους δίνει ένα αφισίστικο τόνο, το διακοσμητικό αυτό παιχνίδισμα δημιουργεί μιαν αίσθηση ελπίδας», ό.π.

<sup>257</sup> Ό.π.

<sup>258</sup> Πιο συγκεκριμένα, εξέθεσε 37 έργα γλυπτικής και 186 έργα ζωγραφικής. Βλ. Πετρή Γ., «Η καινούργια έκθεση του Κατσικογιάννη», στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 109, Ιανουάριος 1964, σελ. 123-124.

*ζωγραφικά του έργα, μα προτιμά να καταφύγει στον τόνο και όχι στον όγκο. Όπως συχνά στα σχέδια του καταλήγει σε ένα γλυπτικό αποτέλεσμα με τ' ανάγλυφά του κάνει περισσότερο ζωγραφική.[...]*

Ακόμη, υπογραμμίζει μία τάση για μνημειακότητα, κάποιες φορές έναν χαρακτήρα ηρωικό και ορισμένες άλλες το στοιχείο του εφιαλτικού στο έργο του Κατσιογιάννη<sup>259</sup>. Όλα αυτά τα εξηγεί με μία ψυχολογίζουσα προσέγγιση, ως απόρροια των τραυματικών βιωμάτων του καλλιτέχνη. Δηλώνει πως «Όταν τα [τα έργα] υποτάζει εκεί που θέλει, εκεί που απαιτεί η τέχνη του, θα έχουμε ένα καλλιτεχνικό έργο, που θα μπορεί να κριθεί με πιο αυστηρά πλαστικά κριτήρια.»<sup>260</sup>, εννοώντας εμμέσως ότι το έργο του Κατσιογιάννη δεν ανταποκρίνεται στα αισθητικά προτάγματα του περιοδικού, που εκείνη την περίοδο έκανε μία στροφή προς την αφηρημένη τέχνη.

Για την ίδια έκθεση γράφει και ο Γιώργος Φωκάς στην *Αυγή*<sup>261</sup>, επιμένοντας στους ίδιους προβληματισμούς που είχε εκφράσει και για την έκθεση του 1963 στον *Ζυγό*. Τον «κατηγορεί» για «πληθωρική διάθεση εκφράσεως πολλών ιδεών και συναισθημάτων, [...] έλλειψη αισθητικής λιτότητας των μορφοπλαστικών στοιχείων, [...] πληθωρισμό των συμβόλων, [...] περιγραφή της λεπτομέρειας, [...] εκφραστική εκζήτηση, [...] αφισογραφική διάθεση και [...] αμφίβολη ισορροπία μορφής και περιεχομένου.»<sup>262</sup>. Την «αλήθεια» του περιεχομένου του την εντοπίζει στην έμπνευση του καλλιτέχνη από τους αγώνες και τον μόχθο του λαού μας.

Σε αυτό το σημείο μπορούμε να υποθέσουμε πως και ο Πετρής, όπως και ο Φωκάς κλίνουν προς μία προτίμηση στην αφηρημένη τέχνη, που εξηγείται από την συνολικότερη μεταστροφή της μαρξιστικής αισθητικής προς μία καλλιτεχνική μορφή πιο κοντά στην λογική του μοντέρνου. Μάλλον γι' αυτό κατηγορούν το έργο του Κατσιογιάννη εν πολλοίς για φλυαρία και ένταση, αιτία των οποίων θεωρούν ένα πλήθος «συμπιεσμένων βιωματικών ερεθισμών». Ωστόσο δεν

---

<sup>259</sup> «Στα ολόγλυφά του υπάρχουν στοιχεία μνημειακά κ' ηρωικά, αξεδιάλυτα ζυμωμένα με το τερατώδες και το εφιαλτικό.», Βλ. ό.π.

<sup>260</sup> Ό.π.

<sup>261</sup> Φωκάς Γ., «Η έκθεση Κατσιογιάννη», εφημ. *Η Αυγή*, τχ. 3387, χρόνος ΙΑ, 16 Ιανουαρίου 1964, Αρ. τεκμηρίου 2800.1634, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=9320> <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=14102> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

<sup>262</sup> Ό.π.

γίνεται λόγος σχετικά με τον αναπαραστατικό χαρακτήρα στην μορφή του έργου του, καθώς αυτός δεν είναι απόλυτος, παρ' ότι σαφής<sup>263</sup>.

Ακόμη, υπάρχει και μία κριτική του συγγραφέα Ηλία Λεφούση για την ίδια έκθεση του '64, στην εφημερίδα *Ταχυδρόμος* του Βόλου: «*Η έκθεση του φυσικά όχι μόνο δικαιώνει τη φήμη του, αλλά ξεπερνάει κάθε προσδοκία. Αποτελεί κάτι το εντελώς νέο, κάτι το εντελώς καταπληκτικό, κάτι το κορυφαίο και το ασύλληπτο. Και πρώτα πρώτα σε υποβάλλει και σε συγκλονίζει με τον όγκο του.*<sup>264</sup>». Σε αντίθεση με τις κριτικές των Φωκά και Πετρή, ο Λεφούσης υποδέχεται με ενθουσιασμό του έργο του Κατσιογιάννη, αντανακλώντας το γεγονός πως τα αισθητικά κριτήρια μεταξύ των αριστερών τεχνοκριτικών μάλλον δεν ήταν ενιαία.

Τον Οκτώβριο του 1964 ο Κατσιογιάννης δέχθηκε πρόσκληση από την *Ένωση των Σοβιετικών Συγγραφέων* να εκθέσει έργα του στο *Μουσείο Πούσκιν*, την οποία και αποδέχθηκε<sup>265</sup>. Ταξίδεψε και έμεινε στην ΕΣΣΔ συνολικά 43 μέρες<sup>266</sup>. Σύμφωνα με το άρθρο του ανταποκριτή της *Αυγής* στην ΕΣΣΔ, Γ. Μπέικου, ο σοβιετικός Τύπος σημείωσε για το έργο του, πως πρόκειται

---

<sup>263</sup> «Είναι φανερό πως ο καλλιτέχνης περνά μια κρίση διαμόρφωσης.». Βλ. Πετρή Γ., «Η καινούργια έκθεση του Κατσιογιάννη», στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 109, Ιανουάριος 1964, σελ. 123-124.

<sup>264</sup> Λεφούσης Η., «Από την έκθεση Δ. Κατσιογιάννη στον Παρνασσό», εφημ. *Ταχυδρόμος Βόλου*, 14 Ιανουαρίου 1964, ψηφιακή συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης, [https://www.nationalgallery.gr/library/el/el\\_19640440\\_00003\\_0001.html](https://www.nationalgallery.gr/library/el/el_19640440_00003_0001.html) (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

<sup>265</sup> Μπέικος Γ., «Εγκώμια για το έργο του Δημ. Κατσιογιάννη», εφημ. *Η Αυγή*, τχ. 3606, Χρόνος ΙΑ, 1 Οκτωβρίου 1964, αρ. τεκμηρίου 2800.2247, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=14102> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

Σύμφωνα με τον Γιώργο Μπέικο, ανταποκριτή της *Αυγής* στην Μόσχα, ο Δ. Κατσιογιάννης ήταν γνωστός στο κοινό της ΕΣΣΔ, μέσα από ανταποκρίσεις στον σοβιετικό Τύπο, για το έργο του και την εκθεσιακή του δραστηριότητα, με άρθρα και αναπαραγωγές έργων του σε εφημερίδες και περιοδικά, όπως η *Ισθέςτια*, οι *Νέοι Καιροί*, η *Νεντέλια* και το δελτίο διεθνών ειδήσεων, *Νόβοστν*. Βλ. Μπέικος Γ., «Ο σοβιετικός τύπος εξάγει την εργασία του Δημ. Κατσιογιάννη», εφημ. *Η Αυγή*, τχ. 3397, Χρόνος ΙΑ, 28 Ιανουαρίου 1964, αρ. τεκμηρίου 2800.2247, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=9469> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

<sup>266</sup> Ας σημειωθεί ότι δεν γνωρίζουμε τι είδους δικτύωση επέτρεψε την κυκλοφορία του Δ. Κατσιογιάννη και των έργων του, αλλά μπορούμε να εικάσουμε ότι σε μεγάλο βαθμό έπαιξε ρόλο ή το ΚΚΕ και η ΕΔΑ, που βρίσκονταν σε επικοινωνία με την ΕΣΣΔ, ή ο *Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος* (1945-1991), που αποτελούνταν κυρίως από μαρξιστές διανοούμενους και καλλιτέχνες και ανέπτυξε κυρίως πολιτιστική δραστηριότητα. Πιο αναλυτικά για τον *Ελληνοσοβιετικό Σύνδεσμο* βλ. Κουτσοπανάγου Γ. (2000). «Προπαγάνδα και Απελευθέρωση. Το Βρετανικό Συμβούλιο και ο Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος στην Αθήνα στις Παραμονές του Εμφυλίου Πολέμου (1945)», στο περ. *Μνήμων*, εκδ. Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, τχ. 22, 2000, σελ. 179-190. Πηγή: <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/view/8282/8377> (τελευταία ανάκτηση: 17/06/2022).

για «εργασία πρωτότυπη, ουμανιστική και εμπνευσμένη από τους αγώνες του ελληνικού λαού», καθώς και ότι «κανείς δεν μπορεί να μείνει απαθής μπροστά στη δουλειά του»<sup>267</sup>. Στην Σοβιετική Ένωση όπου ταξίδεψε, ήρθε σε επαφή με την τέχνη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, αλλά και με την τέχνη των προηγούμενων αιώνων στη Ρωσία<sup>268</sup>, ενώ ήταν και η πρώτη φορά που ο καλλιτέχνης μπόρεσε να ταξιδέψει στο εξωτερικό. Αναμφίβολα η επίδραση της συγκεκριμένης εμπειρίας ήταν σημαντική για το μετέπειτα έργο του, χωρίς όμως να είναι καθοριστική, καθώς ο Κατσιογιάννης έχει ήδη, πριν την επίσκεψή του στην ΕΣΣΔ, κατασταλάξει στην ιδιαίτερη εκφραστική του γλώσσα και σε ένα περιεχόμενο αυστηρά κοινωνικό, με ταξικό προσανατολισμό και στρατευμένο στους αγώνες της Αριστεράς.

Τον Ιούνιο του 1966 πραγματοποίησε ατομική του έκθεση στην Βαρσοβία, στο *Μουσείο Ιστορίας του Πολωνικού Επαναστατικού Κινήματος*, όπου εξέθεσε 200 έργα του<sup>269</sup>. Στην ανταπόκριση της *Αυγής* για την συγκεκριμένη έκθεση, διαβάζουμε μία πολύ ενδιαφέρουσα κριτική:

*«Κάτι που προκάλεσε ιδιαίτερη εντύπωση στους Πολωνούς φίλους της τέχνης είναι η χρησιμοποίηση τολμηρών και πρωτότυπων μέσων έκφρασης, οι αλληγορίες, οι παραμορφώσεις, ο συχνά υπερρεαλιστικός χαρακτήρας των μορφών που σε συνδυασμό με το ρεαλιστικό περιεχόμενο δίνουν στο έργο του Κατσιογιάννη μια εξαιρετική και πολλές φορές κυριολεκτικά συγκλονιστική δύναμη. [...] Εξάλλου προκάλεσε εντύπωση η αρτιότητα των έργων από τεχνική άποψη και η εφευρετικότητα στην χρησιμοποίηση των χρωμάτων*

---

<sup>267</sup> Ο.π.

<sup>268</sup> Βλ. Διζέλος Θ., «Δ. Κατσιογιάννης: "Νέους τρόπους έκφρασης αναζητούν οι Σοβιετικοί καλλιτέχνες"», εφημ. *Η Αυγή*, τχ. 3615, Χρόνος ΙΑ, 11 Οκτωβρίου 1964, Αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων.

<sup>269</sup> Μαυροειδής Λ., «Σημείωσε μεγάλη επιτυχία η έκθεση του Δ.Κατσιογιάννη στη Βαρσοβία», εφημ. *Η Αυγή*, 18 Ιουνίου 1966, τχ. 4117, Χρόνος ΙΓ, αρ. τεκμηρίου 2800.307, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=1988> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022). Στον *Ριζοσπάστη* υπάρχει η πληροφορία ότι έκθεση του στην Πολωνία έγινε και το 1967, χωρίς την παρουσία του ίδιου, καθώς του απαγόρευσε να ταξιδέψει η χούντα. Ωστόσο δεν διαθέτουμε πληροφορίες για το εάν πραγματοποιήθηκε δεύτερη έκθεση του Κατσιογιάννη στην Πολωνία το 1967, ούτε και για το εάν ο ίδιος παρευρέθηκε στην έκθεσή του εκεί. Βλ. Κ., «Αφιέρωμα στην Εθνική Αντίσταση και του Αγώνες του Λαού», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Παρασκευή 5 Μάρτη 1982, σελ. 4.

παστέλ με τα οποία δούλεψε αναγκαστικά ο Κατσκογιάννης μέσα στις συνθήκες της φυλακής»<sup>270</sup>.

Παρατηρούμε σε αυτό το σημείο ότι η θετική υποδοχή του και η απήχηση που είχε το έργο του, τόσο στην έκθεση στην Μόσχα, όσο και στην Βαρσοβία έρχεται σε αντίθεση με την πιο αυστηρή και επιφυλακτική τεχνοκριτική των αριστερών τεχνοκριτικών στην Ελλάδα, γεγονός που παρουσιάζει ειδικό ενδιαφέρον εάν το εξετάσει κανείς σε συνάρτηση με την συζήτηση ανάμεσα στους κύκλους των μαρξιστών καλλιτεχνών και διανοουμένων, που διεξάγεται εκείνη την περίοδο σε διεθνές επίπεδο. Για τους σοβιετικούς η τέχνη του Κατσκογιάννη φαίνεται πως ικανοποιεί όχι μόνο σε περιεχόμενο, αλλά και στη μορφή, τα αισθητικά κριτήρια τους. Εύστοχα επισημαίνουν την χρήση παραμορφώσεων στις μορφές του, τις οποίες μάλλον ερμηνεύουν ως «υπερρεαλισμό», αξιολογώντας τον μάλιστα θετικά, καθώς θεωρούν ότι χαρίζει στο έργο εκφραστική δύναμη.

Το γεγονός πως οι μαρξιστές κριτικοί στις σοσιαλιστικές χώρες εντοπίζουν στη μορφή του έργου του Κατσκογιάννη έναν «υπερρεαλισμό», εκεί που οι συνάδελφοί και ομοϊδεάτες τους στην Ελλάδα εντοπίζουν μία περιγραφική διάθεση και, απ' ό,τι συμπεραίνουμε, έναν ξεκάθαρο ρεαλισμό, τονίζει μία αντίθεση στην αντίληψη τους. Ο Φωκάς μάλιστα όταν εντοπίζει τις παραμορφώσεις, τις αξιολογεί αρνητικά, ως αδυναμίες στο σχέδιο και την σύνθεση και όχι ως μία ηθελημένη επιλογή του καλλιτέχνη με σημασιολογικό φορτίο. Οι Φωκάς και Πετρήs δεν βλέπουν στο έργο του Κατσκογιάννη στοιχεία πρωτοποριακά ή μοντερνιστικά γιατί πλέον αυτά είχαν συνδεθεί περισσότερο με την αφηρημένη τέχνη από οποιαδήποτε άλλη μορφή. Με αυτή την λογική, στο έργο του ο Κατσκογιάννης δεν κάνει τίποτα άλλο πέρα από ρεαλισμό στη μορφή και το περιεχόμενο. Συμπεραίνουμε επομένως ότι ο ορίζοντας προσδοκιών της μαρξιστικής τεχνοκριτικής στην *Επιθεώρηση Τέχνης* και στην *Αυγή* είναι πλήρως ευθυγραμμισμένος με εκείνον των δυτικών μαρξιστών και όχι με των σοβιετικών.

---

<sup>270</sup>Εδώ ο συγγραφέας του άρθρου, Μαυροειδής, μεταδίδει την θεσμική υποδοχή που είχε το έργο του Κατσκογιάννη στην Βαρσοβία, η οποία, όπως δηλώνει, ήταν θερμή. Προχωρά σε μία θετική αποτίμηση του έργου του Κατσκογιάννη, περιγράφοντας με ακρίβεια την τεχνική του καλλιτέχνη. Την ίδια άποψη για το έργο του Κατσκογιάννη φέρει και η επιμελήτρια του μουσείου που φιλοξένησε την έκθεση, και καλλιτέχνης, Χαλίγια Χρηστούκ. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Συχνά τα έργα του Κατσκογιάννη έχουν χαρακτήρα αλληγορικό και υπερρεαλιστικό, είναι όμως πάντα γεμάτα με περιεχόμενο και ιδέες. Και παρουσιάζουν μια αληθινή μαστοριά στην εκτέλεση». Βλ. Ό.π.

Τον Μάρτιο του 1967 ο καλλιτέχνης εξέθεσε έργα του στην αίθουσα του *Παρνασσού*<sup>271</sup>. Η κριτική του Φωκά στην *Αυγή* –αν και καλοπροαίρετη- είναι σε γενικές γραμμές αυστηρή, αφού και πάλι επιφυλάσσεται πάνω στα ζητήματα μορφής στο έργο του Κατσιογιάννη, καθώς εντοπίζει μία εικονογραφική και περιγραφική διάθεση, που κατά τη γνώμη του στερεί το νόημα από την βαρύτητά του. Χαρακτηριστικά διαβάζουμε:

*«Η ζωγραφική του Κατσιογιάννη κινείται ανάμεσα στην εικονογράφηση γεγονότων και στην συμβολική αναπαράσταση ιδεών. Ο εικαστικός τρόπος της παρουσίασης των θεμάτων καταγράφεται, με «αφισογραφικές» διαθέσεις, με πολύ περιορισμένη και ανισομερή τη χρήση των μορφοπλαστικών στοιχείων σε βαθμό που να λείπει τελείως το χρώμα. Αντίθετα, όλη η εικαστική προσπάθεια συγκεντρώνεται από τον ζωγράφο στην περιγραφή του όγκου έτσι που να αδυνατίζει η ουσία του περιεχομένου και να κυριαρχεί, σε βάρος του θέματος, η τεχνική επιδεξιότητα του ασπρόμαυρου, με μοναδικό σκοπό την επιτυχία μιας στυλιζαρισμένης αναγλυφικότητας.*

*Ο πλαστικός αυτός τρόπος έκφρασης, με την έλλειψη της απλότητας στεγνώνει το συναίσθημα, νοθεύει την αισθητική συγκίνηση, ξεμακραίνει από την πρόθεση του καλλιτέχνη, χαλαρώνει το τραγικό στοιχείο και καταλήγει σ' ένα μελοδραματικό ύφος που κατά τη γνώμη μας αδεικεί τον ζωγράφο κι είναι αταίριαστο με τα πολλά και πλούσια καλλιτεχνικά προσόντα του φίλου Δημήτρη Κατσιογιάννη.»*<sup>272</sup>.

---

<sup>271</sup> Φωκάς Γ., «Έκθεση Κατσιογιάννη στη μεγάλη έκθεση του "Παρνασσού"», εφημ. *Η Αυγή*, 25 Μαρτίου 1967, τχ. 4355, χρόνος ΙΕ', αρ. τεκμηρίου 2800.141, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=984> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

Τον Δεκέμβριο του 1966 η Ελληνική Επιτροπή Διεθνούς Ύφεσης και Ειρήνης είχε διοργανώσει αντιπολεμική έκθεση με έργα του Κατσιογιάννη, αφιερωμένη στον πόλεμο του Βιετνάμ. Η κριτική στο έργο του καλλιτέχνη ήταν κατεχορήν θετική και επικεντρωνόταν αποκλειστικά στο αντιπολεμικό περιεχόμενο του έργου του. Ο ίδιος ο Κατσιογιάννης ανέφερε για την συγκεκριμένη ενότητα του έργου του: «Σαν Έλληνας καλλιτέχνης [...] αισθάνομαι ευθύνη γι' αυτά που συμβαίνουν στην μακρινή ασιατική χώρα. Με τις μικρές μου δυνάμεις υψώνω φωνή διαμαρτυρίας για τη βάρβαρη επίθεση των Αμερικανών». Βλ. Καμπάνης Φ., «Μια έκθεση "κατηγορώ" του Δ. Κατσιογιάννη. Θέμα της η επίθεση του αμερικάνικου ιμπεριαλισμού στο Βιετνάμ», εφημ. *Η Αυγή*, 10 Δεκεμβρίου 1966, τχ. 4266, Χρόνος ΙΔ', αρ. τεκμηρίου 2800.995, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=5811> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022). Τον Φεβρουάριο του 1967 ο Κατσιογιάννης παρουσίασε την ίδια έκθεση για τον πόλεμο του Βιετνάμ στον *Μορφωτικό και Εκπολιτιστικό Σύλλογο Ελευσίνας*. Βλ. Αωνύμου, «Έκθεση έργων του Δημ. Κατσιογιάννη για τον πόλεμο του Βιετνάμ στην Ελευσίνα», εφημ. *Η Αυγή*, 12 Φεβρουαρίου 1967, τχ. 4321, χρόνος ΙΔ', αρ. τεκμηρίου 2800.76, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=610> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

<sup>272</sup> Ο.π.

Στο ίδιο μήκος κύματος με τις προηγούμενες κριτικές που εξετάσαμε, η συγκεκριμένη κριτική του Φωκά γίνεται πιο αναλυτική ως προς αυτά που θεωρεί προβληματικά στοιχεία στο έργο του Κατσικογιάννη. Εύστοχα εντοπίζει το στοιχείο των συμβολισμών, που είναι έντονο στα έργα του Κατσικογιάννη. Κατά τη γνώμη του, ο καλλιτέχνης δίνει υπερβολικά μεγάλη έμφαση στην απόδοση των όγκων των μορφών του και στην εναλλαγή των άσπρων με τους μαύρους τόνους, έτσι ώστε τις καθιστά υπερβολικά δουλεμένες, «στιλιζαρισμένες». Οι πολλές λεπτομέρειες που θυμίζουν περισσότερο εικονογράφηση, για τον Φωκά αποπροσανατολίζουν από την ουσία και προσδίδουν έναν μελοδραματικό τόνο. Στην ουσία κάνει λόγο για μία επιτήδευση και υπερβολή στις μορφολογικές επιλογές του Κατσικογιάννη, που σε αντιδιαστολή με μία πιο λιτή έκφραση της τραγικότητας των εικονιζόμενων, στερεί από το έργο το κύρος του, δεν είναι δηλαδή σε θέση να πείσει τον θεατή.

Η επόμενη ατομική έκθεση του Κατσικογιάννη έγινε έπειτα από οκτώ χρόνια<sup>273</sup>, τον Νοέμβριο και Δεκέμβριο του 1975, στον φιλολογικό σύλλογο *Παρνασσός*, με τίτλο «το Ηρωικό Πολυτεχνείο»<sup>274</sup>. Από τον Σεπτέμβριο του 1974, κατόπιν της νομιμοποίησης του ΚΚΕ, άρχισε την επανέκδοσή του ο *Ριζοσπάστης*, το όργανο της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ. Έκτοτε ο Κατσικογιάννης εκπροσωπούσαν σταθερά στην εν λόγω πολιτική εφημερίδα, όπου ανακοινώνονταν τα εγκαίνια των εκθέσεών του, γράφονταν ανταποκρίσεις και -ως επί το πλείστον θετικές- τεχνοκριτικές, δημοσιεύονταν έργα του, ενώ δύο φορές ο ίδιος ο καλλιτέχνης

---

<sup>273</sup> Η σχετικά έντονη εκθεσιακή δραστηριότητα του Κατσικογιάννη ανακόπηκε με το στρατιωτικό πραξικόπημα της 21<sup>ης</sup> Απριλίου. Έτσι, κατά την διάρκεια της επταετούς «Δικτατορίας των Συνταγματαρχών» ο καλλιτέχνης απέφυγε να τραβήξει την προσοχή με κάποια ατομική του έκθεση ή να συμμετέχει σε κάποια ομαδική έκθεση, καθώς οι πεποιθήσεις και η δράση του ήταν γνωστές από τους κρατικούς και παρακρατικούς μηχανισμούς και οποιαδήποτε κίνησή του θα τον έθετε άμεσα σε κίνδυνο. Όπως αναφέρει η Κοκκοτάκη, ο Κατσικογιάννης κατά την διάρκεια της δικτατορίας παρέμενε κλεισμένος στο σπίτι του και δούλευε εντατικά για να καταγράψει τις πολιτικο-κοινωνικές εξελίξεις. Βλ. Κοκκοτάκη Δ., «Δύο ενδιαφέρουσες εκθέσεις», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Τετάρτη 2 Απρίλη 1975, σελ. 4.

Η Νατάσα Αβούρη συγκαταλέγει τον Κατσικογιάννη σε μία λίστα Ελλήνων καλλιτεχνών που εξέθεσαν έργα τους στο εξωτερικό κατά την διάρκεια της δικτατορίας, χωρίς ωστόσο τεκμηρίωση αυτής της πληροφορίας με αναφορά της πηγής της, με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατό να ελεγχθεί. Βλ. Αβούρη Ν., «Η εικαστική κίνηση στις αίθουσες τέχνης της επικράτειας και στις Πανελλήνιες Εκθέσεις κατά την επταετία 1967-1974», στο *Οι τέχνες στη δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*, πρακτικά επιστημονικής ημερίδας, επιμ. Γυιόκα Λ., Μπίκας Π., εκδ. ΕΕΙΤ, Αθήνα 2021, σελ. 33.

<sup>274</sup> Ανωνύμου, «Έκθεση ζωγραφικής Δημήτρη Κατσικογιάννη», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Παρασκευή 14 Νοέμβρη 1975, σελ. 4 και Σκάρος Ζ., «Το Ηρωικό Πολυτεχνείο του Δημ. Κατσικογιάννη», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Παρασκευή 3 Δεκέμβρη 1975, σελ. 4.

παραχώρησε συνέντευξη<sup>275</sup>. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η κριτική του λογοτέχνη Ζήση Σκάρου στον *Ριζοσπάστη* για την έκθεση του Κατσικογιάννη, «Ηρωικό Πολυτεχνείο». Ο λογοτέχνης ξεκινά την κριτική του με την διαπίστωση πως, «Υπάρχουν πολλοί τρόποι αισθητικής έκφρασης, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο ένας είναι καλύτερος από τον άλλο.»<sup>276</sup>.

Η συγκεκριμένη θέση επιστρατεύεται προκειμένου να δικαιώσει την αισθητική έκφραση του Κατσικογιάννη, η διαμόρφωση της οποίας, σύμφωνα με τον Σκάρο, εξηγείται από ένα πλήθος παραγόντων, όπως μεταξύ άλλων η συγκινησιακή ψυχολογική κατάσταση του καλλιτέχνη. Στην συνέχεια εξηγεί πως ο τρόπος έκφρασης καθορίζεται από την θέση του καλλιτέχνη μέσα στην κοινωνία όπου ζει, δηλαδή από αντικειμενικές συνθήκες, τις οποίες θεωρεί και αντικειμενικό κριτήριο για την κρίση ενός έργου τέχνης, σε αντίθεση με τα υποκειμενικά κριτήρια, που ενδεχομένως να αδικούν το έργο ενός καλλιτέχνη. Είναι πιθανό, σε αυτό το σημείο να αναφέρεται στα κριτήρια που έχουν διαμορφωθεί εκείνη την εποχή από την κυρίαρχη αστική κουλτούρα, που πλέον έχει ενστερνιστεί την αισθητική του μοντερνισμού και δεν αφήνει χώρο σε άλλες μορφές έκφρασης, όπως εκείνη του Κατσικογιάννη. Ίσως από την άλλη να αναφέρεται έμμεσα στους μαρξιστές συναδέλφους του, οι οποίοι έχοντας κι εκείνοι αποδεχτεί πλήρως την αφαίρεση, απορρίπτουν κάθε τι έξω από αυτήν, χωρίς να προσπαθήσουν να το κατανοήσουν.

Η αμηχανία του Ζ. Σκάρου και ο δισταγμός του να μιλήσει για το ίδιο το έργο του Κατσικογιάννη, σε συνδυασμό με μία αντιφατική προσπάθεια να υπερασπιστεί τον τίτλο της έκθεσης, ενώ ταυτόχρονα λέει ότι θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε «τετριμμένο» και «απλοϊκό», μας προβληματίζει. Ο Σκάρος προσπαθεί να υπερασπιστεί το έργο του Κατσικογιάννη, ως άξιο καλλιτεχνικά, όχι όμως με αισθητικά κριτήρια, αλλά με γνώμονα το

---

<sup>275</sup> Πιο συγκεκριμένα, έως το 1983 υπάρχουν τέσσερις κριτικές των εκθέσεών του, μία κριτική του Ζήση Σκάρου για την έκθεση με τίτλο «Το ηρωικό Πολυτεχνείο», στον Παρνασσό το 1975, μία κριτική του Νίκου Αλεξίου για την έκθεση στον Παρνασσό του 1980, ένα άρθρο ανωνύμου για το έργο του, με αφορμή τα εγκαίνια της έκθεσής του στο Γαλάτσι, το 1982 και μία κριτική για την έκθεση στην Καισαριανή, το 1983. Επίσης, το 1983 γράφεται και μία παρουσίαση του λευκώματος που εξέδωσε ο Κατσικογιάννης, με τίτλο «Η πινακοθήκη της Αντίστασης», από την Αρετή Αθανασίου. Από το 1984 έως τον θάνατο του Κατσικογιάννη, το 1991, οι αναφορές για εκείνον στον *Ριζοσπάστη* σταδιακά φθίνουν. Στις 27 Ιουνίου του 1991 γράφτηκε ο επικήδειος του, ένα εκτενές άρθρο με βιογραφικά στοιχεία για τον καλλιτέχνη και μία συνολική αποτίμηση του έργου του, στο πνεύμα όλων των κειμένων που είχαν προηγηθεί στο έντυπο τα προηγούμενα χρόνια.

<sup>276</sup> Σκάρος Ζ., «Το Ηρωικό Πολυτεχνείο του Δημ. Κατσικογιάννη», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Παρασκευή 5 Δεκέμβρη 1975, σελ. 4.

κοινωνικό και στρατευμένο περιεχόμενο της τέχνης, γεγονός που μας οδηγεί στην σκέψη πως η συγκεκριμένη έκθεση δεν έτυχε θερμής υποδοχής και ο κριτικός καλείται εδώ να στηρίξει τον καλλιτέχνη. Όπως λέει και ο ίδιος, πρόκειται για:

«[...] μια έκθεση που προκάλεσε συζητήσεις με διαμετρικά αντίθετες απόψεις [...]. Ο Κατσικογιάννης δεν ακολούθησε τη μόδα. Καταπιάστηκε με κοινές και συνηθισμένες έννοιες, χρησιμοποιώντας σε αρκετό βαθμό τη λαϊκή μεταφορά. [...] Τι αντιπροσωπεύουν οι «κοινές» αυτές έννοιες «που δεν έχουν προεκτάσεις» και ποια αισθητική συγκίνηση προκαλεί η λαϊκή αυτή μεταφορά στην έκφρασή του; Γιατί, γι' αυτό πρόκειται στην ουσία, για την τεχνοτροπία κι όχι για την ικανότητα του Κατσικογιάννη να ζωγραφίζει.»<sup>277</sup>.

Σε αυτό το απόσπασμα είναι εμφανές ότι ο Ζ. Σκάρος προσπαθεί να απαντήσει σε κάποια αρνητική κρίση για την έκθεση του Κατσικογιάννη. Οι «κοινές έννοιες», χωρίς «προεκτάσεις» που αναφέρει σε εισαγωγικά πιθανότατα ήταν μέρος αυτής της κρίσης, την οποία δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε. Ο τεχνοκρίτης στο τέλος της κριτικής του καταλήγει πως η αξία του έργου του Κατσικογιάννη έγκειται στον επίκαιρο χαρακτήρα του, στο γεγονός ότι καταπιάνεται με ένα μείζον ζήτημα και γεγονός της εποχής του, εν προκειμένω τον «ιστορικό σταθμό», όπως λέει, των γεγονότων του Πολυτεχνείου. Με άλλα λόγια, για τον Σκάρο η σημασία του έργου τέχνης εκπορεύεται από το περιεχόμενό του. Την μορφή μοιάζει σαν να μην μπορεί να την υπερασπιστεί, αλλά αυτό μπορεί να οφείλεται και στο ότι ήταν κατά βάση λογοτέχνης. Σε κάθε περίπτωση, είναι εμφανές πως κατανοεί την εικαστική γραφή του Κατσικογιάννη, την σέβεται και την δέχεται έτσι όπως είναι, γιατί ξέρει ότι ο καλλιτέχνης έτσι μπορεί και θέλει να εκφράσει το περιεχόμενο του.

Τους μήνες Μάρτιο και Απρίλιο του 1975 ακολούθησε έκθεση του Κατσικογιάννη, με 35 έργα του, στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων, με θέμα το Κυπριακό και με τίτλο «Κυπριακή Τραγωδία και Αντίσταση»<sup>278</sup>. Στην θετική κριτική της η τεχνοκριτικός του Ριζοσπάστη Δήμητρα Κοκκοτάκη εντοπίζει πως πλέον ο καλλιτέχνης έχει οριστικά διαμορφώσει τον δικό του διακριτό τρόπο έκφρασης και αναφέρει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του έργου του, τα οποία είναι εμφανή και στην συγκεκριμένη έκθεση:

---

<sup>277</sup> Ό.π.

<sup>278</sup> Ανωνύμου, «Άνοιξε η έκθεση Κατσικογιάννη», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Πέμπτη 27 Μάρτη 1975, σελ. 4 και Κοκκοτάκη Δ., «Δύο ενδιαφέρουσες εκθέσεις», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Τετάρτη 2 Απρίλη 1975, σελ. 4.

«Όπως και στις προηγούμενες εκθέσεις του, έτσι και σήμερα, όλα τα έργα διαπνέονται από την ίδια πνοή. Υπάρχει η ίδια καλλιτεχνική έξαρση, η ίδια ανάταση. [...] Δουλεμένα –με το γνώριμο μας πια τρόπο- τα έργα του [...] με παστέλ χρώματα. Στη δουλειά του κυριαρχεί το άσπρο και το μαύρο –εκτός από μερικά έργα που το μαυρόασπρο δίνει τη θέση του και σ' άλλα χρώματα. Σ' όποιο έργο κι' αν σταθείς θα δεις μια τραχύτητα, αλλά και μια δύναμη. Η τραγικότητα των μορφών, η σύσπαση –θαρρείς σα μάσκα- των προσώπων, το υπερβολικό τόνισμα των μυών, τα φρικιαστικά πρόσωπα των βασανιστών, κι' οι πέρα από τα μέτρα του ανθρώπου διαστάσεις (μακρυοί λαιμοί, δυσανάλογα χέρια, πόδια και θώρακες) γεννούν ένα πλήθος αλληλοσυγκρουόμενων συναισθημάτων.

[...] Αναπαριστώντας -με ένα ολότελα προσωπικό του τρόπο- τα διαδραματιζόμενα γύρω του γεγονότα, έχει προσκολληθεί –θα μπορούσαμε να πούμε- στο ίδιο θέμα, το τόσο όμως ζωτικό- την αναπαράσταση των αγώνων του λαού μας, που χρόνια τώρα αγωνίζεται για κάτι καλύτερο.<sup>279</sup>».

Ο Κατσικογιάννης εκθέτει ξανά έργα του ύστερα από πέντε χρόνια, πραγματοποιώντας ακόμη μία ατομική του έκθεση στην αίθουσα του Παρνασσού, τον Φεβρουάριο και Μάρτιο του 1980<sup>280</sup>. Προχωρώντας στην σημαντική κριτική του τεχνοκρίτη Νίκου Αλεξίου για αυτήν την έκθεση του Κατσικογιάννη, που δημοσιεύτηκε στον *Ριζοσπάστη*<sup>281</sup>, εντοπίζουμε μία συμφωνία με την τεχνοκριτική του Ζήση Σκάρου, αλλά εδώ ο Ν. Αλεξίου μιλά με μεγαλύτερη αποφασιστικότητα υπέρ του έργου του Κατσικογιάννη, εστιάζοντας στον κοινωνικό χαρακτήρα του, που δεν προσφέρεται για αισθητική απόλαυση, αλλά για προβληματισμό του κοινού. Χαρακτηριστικά διαβάζουμε τα εξής:

«Η ζωγραφική του Κατσικογιάννη, επιβλητική, πληθωρική, πολυεδρική κι ατίθαση δεν εγγράφεται σε συνήθη πλαίσια. Οι τεράστιες σε μέγεθος πολυπρόσωπες συνθέσεις του, οι πομπικές φρίξεις, η μαζική κίνηση ανθρώπων, ζητούν ακόμα κι άλλο χώρο επέκτασης.

---

<sup>279</sup> Ο.π.

<sup>280</sup> Ανωνύμου, «Έκθεση του Δημήτρη Κατσικογιάννη στον Παρνασσό», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Σάββατο 5 Φλεβάρη 1980, σελ. 4.

<sup>281</sup> Αλεξίου Ν., «Δημήτρης Κατσικογιάννης. Αίθουσα Παρνασσού», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Πέμπτη 21 Φλεβάρη 1980, σελ. 4.

*Δίνουν την παραίσθηση πως ο ρυθμικός τους βηματισμός, συνεχίζεται και πιο πέρα απ' τη ζωγραφισμένη επιφάνεια.»*

*Γι' αυτό ίσως σου επιβάλλεται πληθωρικά και δυναμικά. Γι' αυτό ίσως η εικαστική ομιλία δεν είναι στρωτή, εφησυχαστική, συνηθισμένη, αφού τα ίδια τα γεγονότα γίνονται κάποτε ακατανόητα [...]. Ο θεατής λοιπόν του έργου του μένει αρχικά αμήχανος, μ' ένα αίσθημα δισταγμού, φόβου και μαζί γοητείας. [...] ο Κατσικογιάννης παρασύρει σ' ένα χώρο «όλως αλλότριον» που δεν είναι ο κοινός και συνηθισμένος στην τέχνη. Γιατί δεν νιώθεις τον εφησυχασμό και την τέρψη που χαρακτηρίζει την αισθητική κατηγορία του καλλιτεχνικά ωραίου.*

*Δεν είναι επομένως εύκολος ο ακριβής προσδιορισμός των στοιχείων που συναποτελούν την εικαστική φυσιογνωμία του Κατσικογιάννη, γιατί η πηγασιότητα του και ο αυθορμητισμός του δεν δέχονται περιοριστικά ορόσημα στην καλλιτεχνική δημιουργία. [...] Μπορεί να υπάρχουν αμφιταλαντεύσεις για την καταξιωμένη μορφή κάποιου πίνακα, παρατηρήσεις για τον ανολοκλήρωτο πλασμό, για τη μίξη αλλότριων στοιχείων στο ίδιο έργο.<sup>282</sup>».*

Η κατεξοχήν θετική κριτική του Αλεξίου επικεντρώνεται στην μορφή του έργου του Κατσικογιάννη, σε αντίθεση με εκείνη του Σκάρου. Ο τεχνοκρίτης του *Ριζοσπάστη* παρατηρεί τον πληθωρικό τόνο και τις εντάσεις στο έργο του Κατσικογιάννη, αλλά δεν ενοχλείται. Η εικαστική γραφή του χαρακτηρίζεται από αυθορμητισμό και αυτό για τον Αλεξίου είναι θετικό. Υποστηρίζει πως αυτά τα στοιχεία προσδίδουν στο έργο του μία επιβλητική διάσταση, προκαλώντας στον θεατή δέος. Το αισθητικό κριτήριο του Αλεξίου κατά κάποιο τρόπο συμπίπτει με των σοβιετικών κριτικών. Δεν ζητά από τον καλλιτέχνη να αλλάξει την γραφή του, την οποία βρίσκει να μεν ιδιόμορφη, αλλά ταυτόχρονα και πολύ χαρακτηριστική του ύφους του, άμεσα συνδεδεμένη με τα νοήματα των έργων του.

Ο *Ριζοσπάστης* δημοσιεύει ακόμη μία κριτική για την έκθεση του '80 στον *Παρνασσό*, αυτή τη φορά από τον λογοτέχνη Γιάννη Νικολόπουλο, με τη μορφή επιστολής. Η συγκεκριμένη θετική κριτική έχει ειδικό ενδιαφέρον, καθώς σε αυτήν για πρώτη φορά γίνεται σύνδεση του έργου

---

<sup>282</sup> Ο.π.

του Κατσοκογιάννη με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, ενώ γίνεται μία προσπάθεια για ανάλυσή του με βάση το μαρξιστικό σχήμα μορφής – περιεχομένου, σύμφωνα με το οποίο το έργο τέχνης πρέπει να εξετάζεται τόσο στην μορφή όσο και στο περιεχόμενο, σαν να πρόκειται για μία διαλεκτική ενότητα:

*«Ολόκληρη η θεματολογία ερμηνευμένη με το στιβαρό και κοσμογονικό κοινωνικό (σοσιαλιστικό) ρεαλισμό του καλλιτέχνη, που εκφράζεται με το δικό του πολύμορφο μορφικό τρόπο (από το φανταστικό και το απόκοσμο ως το πιο άμεσα πραγματικό) [...]. Με το καθαρό ιδεολογικό υπόβαθρο με το οποίο ο Δ.Κ. θεμελιώνει γερά την ενότητα του περιεχομένου και της μορφής του έργου του<sup>283</sup>».*

Η κριτική αυτή του Γ. Νικολόπουλου φαίνεται πως επανατοποθετεί το έργο του Κατσοκογιάννη στη βάση της μαρξιστικής αισθητικής, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί και επικρατήσει στην Ελλάδα κατά την διάρκεια των δεκαετιών '30 και '40, οπότε η χρήση της μαρξιστικής μεθοδολογίας για την κρίση των έργων ήταν απαραίτητη. Για τον Νικολόπουλο, ο Κατσοκογιάννης, μορφολογικά εκφράζεται με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο, αξιοποιώντας τόσο τον ρεαλισμό, όσο και το φανταστικό στοιχείο, κάνει έναν «κοινωνικό», δηλαδή σοσιαλιστικό ρεαλισμό.

Τον επόμενο χρόνο, το 1981 ο Κατσοκογιάννης συμμετείχε με τέσσερα έργα του<sup>284</sup> στην ομαδική έκθεση για την επέτειο 40 χρόνων από την ίδρυση του ΕΑΜ, στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων, σε διοργάνωση της *Πανελλήνιας Επιτροπής για τον Εορτασμό των 40 χρόνων του ΕΑΜ*, από κοινού με τους καλλιτέχνες Κώστα Αλεξίου, Δ. Δαρζέντα, Γ. Δρίζο, Ορέστη Κανέλλη, Λουκία Μαγγιώρου, Γιώργο Μόσχο, Δημήτρη Μεγαλίδη, Δημήτρη Οικονομίδη, Δημήτρη Περδικίδη, Γιώργο Σικελιώτη, Α. Τάσσο, Δ. Τηνιακό, Ηλία Φέρτη και τον φωτογράφο Σπύρο Μελετζή<sup>285</sup>.

---

<sup>283</sup> Νικολόπουλος Γ., «Εντυπώσεις από την έκθεση του Δ. Κατσοκογιάννη», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Τετάρτη 27 Φλεβάρη 1980, σελ. 4.

<sup>284</sup> Τα εξής: *Φλόγα, Αντάρτης, Τραγούδι του ΕΑΜ, Ο Κρεμασμένος Αντάρτης*. Βλ. Αλεξίου Ν., «ΕΑΜ: Πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Παρασκευή 25 Σεπτεμβρίου 1981, σελ. 4.

<sup>285</sup> Ο.π.

Τον Μάρτιο του 1982, στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Γαλατσίου, ακολούθησε ατομική έκθεση του Κατσικογιάννη<sup>286</sup>. Στον *Ριζοσπάστη* δημοσιεύτηκε ρεπορτάζ την παραμονή της έκθεσης, όπου ο ίδιος ο καλλιτέχνης παραχώρησε μία μικρή συνέντευξη. Τον επόμενο χρόνο, τον Οκτώβριο του 1983, πραγματοποίησε την τελευταία του έκθεση, αυτήν τη φορά στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Καισαριανής, με θέμα την Αντίσταση<sup>287</sup>. Και για τις δύο τελευταίες αυτές εκθέσεις του Κατσικογιάννη δεν φαίνεται να δημοσιεύθηκε κάποια κριτική.

Παρατηρούμε πως ο Κατσικογιάννης, σε σχέση με άλλους καλλιτέχνες πραγματοποίησε λίγες εκθέσεις και σχεδόν αποκλειστικά ατομικές. Απ' ό,τι φαίνεται δεν συμμετείχε ποτέ σε Πανελλήνιες εκθέσεις, κάτι που καταδεικνύει πως μάλλον πρόκειται για έναν καλλιτέχνη αποτραβηγμένο από τους επίσημους θεσμούς και τους καλλιτεχνικούς κύκλους. Το θεσμικό πλαίσιο της εκθεσιακής του δραστηριότητας ήταν ως επί το πλείστον θεσμοί φιλικά προσκείμενοι στον χώρο της Αριστεράς, όπως ο φιλολογικός Σύλλογος *Παρνασσός* και τα πνευματικά κέντρα ορισμένων δήμων.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε πως η θεσμική υποδοχή του έργου του από την τεχνοκριτική είναι αμφιλεγόμενη και ενίοτε αντιφατική<sup>288</sup>. Οι τεχνοκρίτες Γιώργης Πετρής και Γιώργος Φωκάς –από τους επιφανέστερους κριτικούς της Αριστεράς- στέκονται επιφυλακτικοί απέναντι στο έργο του, το διάστημα 1960-1975. Θεωρούν προβληματικά κάποια στοιχεία που το χαρακτηρίζουν, όπως η αφηγηματικότητα, η εικονογραφική διάθεση και η υπερβολή του συναισθήματος που εκπέμπουν τα έργα. Αν και συμφωνούν με το ιδεολογικό και πολιτικό περιεχόμενο των έργων του Κατσικογιάννη, φαίνεται πως πιστεύουν ότι μία πιο αφαιρετική προσέγγιση θα προσέδιδε μεγαλύτερη ευγλωττία στο έργο του και θα του χάριζε μεγαλύτερο κύρος και βαρύτητα. Αντίθετα, υπήρξαν και κριτικές από τον χώρο της Αριστεράς που ήταν θετικές. Επομένως, μπορούμε να πούμε πως αποτυπώνεται μία διαφοροποίηση εντός του κύκλου των μαρξιστών τεχνοκριτικών, ως προς τα αισθητικά κριτήρια με βάση τα οποία κάνουν τις κρίσεις τους, γεγονός που αντικατοπτρίζει και μία ευρύτερη διαφωνία μεταξύ των Ελλήνων μαρξιστών διανοούμενων πάνω στα ζητήματα της τέχνης και της διαμόρφωσης της μαρξιστικής αισθητικής.

---

<sup>286</sup> Κ., «Αφιέρωμα στην Εθνική Αντίσταση και του Αγώνες του Λαού», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Παρασκευή 5 Μάρτη 1982, σελ. 4.

<sup>287</sup> Κ. «Έκθεση Κατσικογιάννη στην Καισαριανή», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Παρασκευή 28 Οκτώβρη 1983, σελ. 4.

<sup>288</sup> Ας σημειωθεί ότι δεν εντοπίστηκαν κριτικές από τεχνοκριτικούς μη προσκείμενους στην Αριστερά.

## 4.2. Η προβληματική της κατάταξης του έργου του

Η προσπάθεια να κατατάξουμε τον Κατσιογιάννη 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 για ένα στοιχείο που θα τολμούσαμε να πούμε, πως χαρακτηρίζει σχεδόν το σύνολο της εικαστικής παραγωγής της ελληνικής Αριστεράς, καθιστώντας την ελληνική περίπτωση ιδιαίζουσα, σε σχέση με την καλλιτεχνική παραγωγή της Αριστεράς στην Ευρώπη ή την ΕΣΣΔ.

Το έργο του Κατσιογιάννη στέκεται στο επίκεντρο του «προβλήματος» της μαρξιστικής αισθητικής, δηλαδή την σχέση ανάμεσα στην μορφή και το περιεχόμενο του έργου τέχνης, καθώς δημιουργεί έργο στρατευμένο στο πλευρό της Αριστεράς της χώρας του, χρησιμοποιεί μία σταθερή εικονογραφία που εμπνέεται από την δράση και την ιστορία του εγχώριου κομμουνιστικού κινήματος και την αναπαριστά. Με βάση τα κείμενα της τεχνοκριτικής πάνω στο έργο του αποκτούμε μία μη ολοκληρωμένη εικόνα για την σύνδεση που έχει αυτό με την ευρύτερη συζήτηση πάνω στην μαρξιστική αισθητική, καθώς αυτά τα κείμενα αφορούν μεμονωμένες απόψεις σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές.

Θέτοντας ως κεντρική ορίζουσα για την μελέτη του έργου του Δημήτρη Κατσιογιάννη το θεωρητικό πλαίσιο της διαπάλης που προέκυψε στο στρατόπεδο της Αριστεράς στην Ελλάδα, γύρω από την μαρξιστική αισθητική, δηλαδή γύρω από τον όρο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, του κοινωνικού ρόλου της τέχνης και την σχέση μορφής- περιεχομένου που όφειλε να έχει ένα προοδευτικό έργο τέχνης, μπορούμε να πούμε πως σε γενικές γραμμές το έργο του ανταποκρίνεται στις βασικότερες αρχές της μαρξιστικής αισθητικής, που έχουν να κάνουν με την ανάδειξη της ταξικής πάλης και την αναγκαιότητά της, με την αίτηση η λειτουργία του έργου τέχνης να μην στέκεται μόνο στην κοινωνική κατακραυγή ενάντια στην κοινωνική καταπίεση, αλλά να υποδεικνύει ότι ο κόσμος πρέπει να αλλάξει, και μάλιστα με ποιον τρόπο.

Στο επίμαχο ζήτημα της μορφής, που προβλημάτισε την μαρξιστική σκέψη στην Ελλάδα, και για το οποίο οι απόψεις δίσταντο και υφίσταντο σταδιακές μετατοπίσεις από την αποδοχή ενός αυστηρού ρεαλισμού έως και την πλήρη απόρριψή του, το έργο του Κατσιογιάννη δίχασε την τεχνοκριτική από το 1960 έως το 1980, που ο καλλιτέχνης ήταν ενεργός. Το ζήτημα που προκύπτει σε αυτό το σημείο έχει να κάνει με τις μορφολογικές επιλογές του Κατσιογιάννη, που όπως είδαμε παρουσιάζουν μία σταθερή πορεία από την αρχή της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, έως το τέλος. Πού οφείλεται αυτή η επιμονή του στην χρήση μίας κατά βάση αναπαραστατικής εικαστικής γλώσσας, με τις ιδιαιτερότητες που αναλύσαμε στο 2<sup>ο</sup> κεφάλαιο της εργασίας; Για να απαντήσουμε εν μέρει πρέπει να δούμε τον προσωπικό λόγο του ίδιου του Κατσιογιάννη πάνω στο ζήτημα:

*«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 εδώπέρα κι ακούω μονάχα τις φωνές και βλέπω μονάχα το λαό.»<sup>289</sup>.*

*«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 ψυχικές καταστάσεις του λαού μας, που προσδιορίζουν και τον τρόπο της έκφρασης τους. Δηλαδή, την ανεπιτήδευτη μορφή, το συμπυκνωμένο δυναμισμό της, κάποτε την ιστόρηση γεγονότων.»<sup>290</sup>.*

Οι παραπάνω δηλώσεις του Κατσιογιάννη είναι ενδεικτικές της αντίληψης του για το φλέγον ζήτημα της μορφής και του περιεχομένου στην μαρξιστική αισθητική. Συγκλίνει με την μπρεχτική θέση πως το περιεχόμενο καθορίζει το τι μορφή θα δώσει ο δημιουργός στο έργο του. Δεν επιβάλλει a priori στο έργο του μία αναπαραστατική μορφή, σύμφωνα με την θεωρία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Γι' αυτό και ο ρεαλισμός του Κατσιογιάννη είναι ιδιαίτερος, έχει

---

<sup>289</sup> Κοκκοτάκη Δ., «Δημήτρης Κατσιογιάννης: Φιλοδοξώ το έργο μου να μείνει στον ελληνικό λαό», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 5 Γενάρη 1975, αρ. 88, σελ. 4.

<sup>290</sup> Αλεξίου Ν., «Ο καλλιτέχνης δεν είναι ένας παθητικός παρατηρητής», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Κυριακή 10 Φλεβάρη 1980, σελ. 4.

αποκλίσεις από τον κλασικό ρεαλισμό του 19<sup>ου</sup> αιώνα ή από τον ακαδημαϊκό ρεαλισμό. Ο ρεαλισμός του προχωράει σε έναν μικρό βαθμό αφαίρεσης, αφομοιώνει γόνιμα και δημιουργικά τις μοντερνιστικές τάσεις και αν και είναι πάντα παραστατικός και συγκεκριμένος, μεταχειρίζεται και στοιχεία, όπως τα αντιφυσιοκρατικά χρώματα και οι έντονες παραμορφώσεις στις μορφές του. Επομένως, μορφολογικά δεν ανήκει απόλυτα σε κάποιο εικαστικό ρεύμα.

Όσον αφορά το περιεχόμενο του έργου του από την άλλη, αυτό είναι κατεξοχήν πολιτικά στρατευμένο στην σοσιαλιστική ιδεολογία της Αριστεράς και παίρνει αντίστοιχη θέση απέναντι στα γεγονότα της εποχής του. Με αυτή την έννοια, ανταποκρίνεται στις επιταγές του καλλιτεχνικού ρεύματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που με την ευρύτερη έννοια, είναι η τέχνη που στρατεύεται στην υπόθεση της κοινωνικής απελευθέρωσης του ανθρώπου από κάθε μορφή εκμετάλλευσης, στο πλευρό εκείνων που θέλουν να αλλάξουν τον κόσμο. Από αυτή την άποψη θα ήταν αδόκιμο να κατατάξουμε το έργο του Κατσικογιάννη σε κάποιο καλλιτεχνικό ρεύμα. Δεν μπορούμε να το συγκαταλέξουμε καταχρηστικά στην τέχνη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ή του μοντερνισμού. Η τέχνη του Κατσικογιάννη κατά κάποιον τρόπο «αντανακλά» την συζήτηση για την μαρξιστική αισθητική, με τις ιδιαιτερότητες που αυτή παρουσιάζει στην εγχώρια μαρξιστική σκέψη. Όπως και η μαρξιστική αισθητική έτσι και η εγχώρια στρατευμένη τέχνη προσπαθεί να ισορροπήσει, ανάμεσα στον ρεαλισμό και την αφαίρεση, με αποτέλεσμα ένα ιδιόμορφο και ξεχωριστό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

## Ορισμένα κριτικά συμπεράσματα

Ο πρωταρχικός στόχος της παρούσας εργασίας ήταν να μελετήσει το εικαστικό έργο του Δημήτρη Κατσικογιάννη, μέσα από ιστορικά και βιογραφικά στοιχεία και πρωτογενείς πηγές. Ως επιμέρους στόχος τέθηκε εξ αρχής η παρούσα εργασία να μην μείνει στο επίπεδο μίας μονογραφικής προσέγγισης της περίπτωσης του Δημήτρη Κατσικογιάννη, αλλά να προχωρήσει σε μία συνθετική μελέτη της στο πλαίσιο της μαρξιστικής αισθητικής, και πιο συγκεκριμένα, της συζήτησης που διεξαγόταν από τους Έλληνες μαρξιστές θεωρητικούς της τέχνης πάνω στο ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στην μορφή και το περιεχόμενο. Το συγκεκριμένο εγχείρημα ενείχε πολλούς «κινδύνους», και πράγματι στην πορεία της μελέτης και συγγραφής της παρούσας εργασίας εξελίχθηκε σε μία «πρόκληση», καθώς αποδείχθηκε εξαιρετικά σύνθετο και δύσκολο. Έτσι, κατά την διάρκεια της έρευνας αρκετές από τις αρχικές προθέσεις της γράφουσας εγκαταλείφθηκαν ή άλλαξαν, πολλές από τις αρχικές εντυπώσεις διαψεύστηκαν και νέες προβληματικές προέκυψαν, που δεν κατέστη δυνατό να απαντηθούν.

Η «ιχνηλάτηση» της ζωής του καλλιτέχνη, που επιχειρείται στο 1ο Κεφάλαιο, ήταν ένας δευτερεύων στόχος της εργασίας, που κατά την πορεία της συγγραφής απέκτησε μεγαλύτερη βαρύτητα, καθώς ξεκινώντας υπήρχε ένα κενό πληροφοριών και στοιχείων που αποδείχθηκαν απαραίτητα και πολύτιμα για την ολόπλευρη κατανόηση της εικαστικής παραγωγής του καλλιτέχνη και κατόπιν, για μία ερμηνευτική της προσέγγιση. Έτσι, τα βιογραφικά στοιχεία που συγκεντρώθηκαν στην αρχή αυτής της εργασίας είχαν ως στόχο να λειτουργήσουν επικουρικά στην βαθύτερη κατανόηση του καλλιτεχνικού υποκειμένου και των συνθηκών υπό τις οποίες δημιούργησε, καθώς όπως φάνηκε, τόσο το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο της εποχής του Κατσικογιάννη, όσο και οι κοινωνικές, πολιτικές και καλλιτεχνικές του καταβολές και εμπειρίες, που διαμορφώθηκαν εντός αυτού του πλαισίου, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εικαστική του παραγωγή.

Στην συνέχεια, στο 2ο Κεφάλαιο, έγινε μία προσπάθεια για παρουσίαση της αχαρτογράφητης έως τώρα εικαστικής παραγωγής του Δημήτρη Κατσικογιάννη, μέσα από τα έργα του που κρίθηκαν πιο αντιπροσωπευτικά. Για τις ανάγκες της μελέτης έγινε μία θεματική κατάταξη του έργου του με γνώμονα τα θέματα που αντλεί από την βιωμένη δεκαετία του '40 και

του '50. Σε αδρές γραμμές έγινε μία αναφορά στο έργο του με θέματα από το διάστημα '60-'70. Ευρύτερος στόχος σε αυτό το κεφάλαιο ήταν η εγγραφή της περίπτωσης του Δ. Κατσικογιάννη στο πλαίσιο της σχετικής εικαστικής παραγωγής στην Ελλάδα, μέσα από συγκριτικές αναφορές στο έργο άλλων αριστερών καλλιτεχνών. Προς αυτή την κατεύθυνση επιχειρήθηκε μία μορφολογική και τεχνοτροπική ανάλυσή του έργου του Κατσικογιάννη, συζητώντας πάνω στην εικονογραφία του, τις μορφολογικές του επιλογές, και την λειτουργία ορισμένων ιδιαίτερων μορφολογικών μοτίβων με συμβολικές προεκτάσεις στην τέχνη του, προκειμένου να εντοπιστούν οι ιδιομορφίες της και να αναδειχθεί ο ξεχωριστός υφολογικά χαρακτήρας της, που μας επιτρέπει να μιλάμε για μία εικαστική «διάλεκτο». Επιπλέον, συζητήθηκε η ιδιαίτερη τεχνική του ξηρού παστέλ, την οποία χρησιμοποιεί κατά κόρον. Διαπιστώθηκε τέλος, ο ιδεολογικά και πολιτικά στρατευμένος χαρακτήρας της τέχνης του στις ιδέες και τα προτάγματα του σοσιαλισμού - κομμουνισμού.

Στο 3ο κεφάλαιο της εργασίας, που σαν στόχο είχε την θεωρητική πλαισίωση της καλλιτεχνικής περίπτωσης του Κατσικογιάννη, απασχόλησε συνολικά η συζήτηση γύρω από ζητήματα της μαρξιστικής αισθητικής, όπως αυτή διαμορφώθηκε κατά το διάστημα 1930-1970 στην ΕΣΣΔ, προκειμένου στη συνέχεια να παρουσιαστεί η πρόσληψη της μαρξιστικής αισθητικής στην Ελλάδα. Προς αυτή την κατεύθυνση επιδιώχθηκε η εξοικείωση με ορισμένους όρους «κλειδιά» της συζήτησης, όπως ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, και το σχήμα μορφής-περιεχομένου, το οποίο αποτέλεσε και το επίκεντρο της συζήτησης. Κατόπιν παρουσιάστηκε η πρόσληψη της προαναφερθείσας συζήτησης από τους καλλιτεχνικούς κύκλους της Αριστεράς, από τον μεσοπόλεμο έως και την δεκαετία του '70, μέσα από τα πολιτιστικά έντυπα της. Ο διάλογος –που συχνά λάμβανε πολεμικό χαρακτήρα- αφορούσε σε πρώτο επίπεδο ζητήματα μορφής της τέχνης, ενώ στην ουσία της έκρυβε μια ευρύτερη ιδεολογική διαπάλη γύρω από τον κοινωνικό και πολιτικό της ρόλο.

Τέλος, στο 4ο Κεφάλαιο επιχειρήθηκε μία εγγραφή του Δημήτρη Κατσικογιάννη στο πλαίσιο της συζήτησης γύρω από την μαρξιστική αισθητική, μέσα από την παρουσίαση της διάστασης των απόψεων της κριτικής που έκαναν ορισμένοι μαρξιστές τεχνοκριτικοί πάνω στο έργο του. Σε αυτό το σημείο ως επιμέρους στόχος τέθηκε να εντοπιστεί πώς αυτό προσλήφθηκε από τον ορίζοντα υποδοχής του και κατά πόσο ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις της εγχώριας μαρξιστικής αισθητικής, για να διαπιστωθεί εν τέλει μία διάσταση των απόψεων πάνω στο έργο

του, ως απόρροια της διάστασης των απόψεων πάνω στην ίδια την αισθητική. Όπως φάνηκε, το έργο του δεν ανταποκρινόταν στον «μορφολογικό εκσυγχρονισμό» της μαρξιστικής αισθητικής, τον οποίο πρότασσαν οι τεχνοκρίτες που έκλιναν προς τις απόψεις των «δυτικών» μαρξιστών, σε αντίθεση με την αντίληψη ορισμένων άλλων αριστερών τεχνοκριτών, που αφενός εντόπιζαν στο έργο του και στοιχεία μοντερνισμού, αφετέρου έκριναν ότι ανταποκρινόταν από κάθε άποψη στα προτάγματα της μαρξιστικής αισθητικής, όπως αυτά είχαν κατασταλάξει και αποκρυσταλλωθεί πλέον σε ένα γενικότερο αίτημα για κοινωνικά χρήσιμη τέχνη, στρατευμένη στο πλευρό των κοινωνικών αγώνων της Αριστεράς, με όποια μορφή εξυπηρετεί καλύτερα τον καλλιτέχνη.

Με βάση την διεξοδική παρουσίαση των παραπάνω πτυχών επιχειρήθηκε να τεθεί και ένας ευρύτερος προβληματισμός σχετικά με την σκοπιμότητα μιας κατάταξης του έργου του Δημήτρη Κατσικογιάννη, με στόχο, όχι να δοθεί μία απάντηση κλειστού τύπου, αλλά κυρίως να αναδειχθεί η ιδιαιτερότητα της περίπτωσης του, η οποία φάνηκε ότι δεν μας επιτρέπει να προχωρήσουμε σε μία αυστηρή ένταξή του στις ήδη υπάρχουσες κατηγορίες καλλιτεχνικών ρευμάτων και τάσεων, καθώς το έργο του ενέχει διαφορετικές και ενίοτε αντικρουόμενες τάσεις. Σε αυτή την λογική, η μελέτη της περίπτωσης του Δημήτρη Κατσικογιάννη στο πλαίσιο της πρόσληψης της μαρξιστικής αισθητικής στην Ελλάδα, δεν αποσκοπεί στην υποστήριξη κάποιας παγιωμένης υπόθεσης εργασίας, αλλά περισσότερο κινείται διερευνητικά, «ανακαλύπτοντας» νέα ερευνητικά ζητήματα και προβληματισμούς. Με την παρούσα εργασία στόχος της γράφουσας ήταν να κατανοήσει και η ίδια όσο το δυνατόν πληρέστερα το εικαστικό έργο του Δημήτρη Κατσικογιάννη, ενταγμένο στο ευρύτερο ιστορικό και θεωρητικό του πλαίσιο.

## Βιβλιογραφία

Ακαδημία Επιστημών της ΕΣΣΔ, *Οι βασικές αρχές της μαρξιστικής φιλοσοφίας (διαλεκτικός υλισμός)*, έβδομη έκδοση, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2016.

Ακαδημία Επιστημών ΕΣΣΔ, *Αισθητική. Μαρξιστική – Λενινιστική*, πρόλογος και θεώρηση ελληνικής έκδοσης Μ. Αυγέρη, μτφρ. Ε. Μουρουζή, εκδ. Φιλοσοφική Σκέψη, Αθήνα 1962.

Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, εκδ. ΙΑΕΝ-ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΝΕΑΣ ΓΕΝΙΑΣ-ΚΕΝΤΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ ΕΙΕ, Αθήνα 2000.

Beardsley C.M., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών. Από την Κλασική Αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, μτφρ. Κούρτοβικ Δ. και Χριστοδουλίδης Π., επιμ. Χριστοδουλίδης Π., εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989.

Βογιατζής Φ. Ν., *Η Θεσσαλική Ζωγραφική (1500-1980)*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1980.

Demaitre A., “The Great Debate on Socialist Realism”, στο περ. *The Modern Language Journal*, τομ. 50, τχ. 5, εκδ. Wiley και National Federation of Modern Language Teachers Associations, 1966.

Δημακοπούλου Χ. (επιμ.), *Μαρξιστικές προσεγγίσεις στην ιστορία της τέχνης*, στο περ. Κρίση, τχ. 10, 2021-2022.

G. S., “The Pan-Soviet Literary Congress”, στο περ. *The Slavonic and East European Review*, τομ. 13, τχ. 39, εκδ. Modern Humanities Research Association, χ.χ.

Groys B., *The total art of Stalinism. Avant-Garde, aesthetic dictatorship, and beyond*, εκδ. Princeton University Press, New Jersey 1992.

Groys B., *Art Power*, εκδ. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2008.

Καϊάφα Ο. (επιμ.), 1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, 10-12 Νοεμβρίου 2000, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002.

Καμαρινού Κ. Α., *Τα «Πέτρινα» Πανεπιστήμια. Ο αγώνας για τη μόρφωση στις φυλακές και τις εξορίες, 1924-1974*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2005.

Kelly M., “Gorky, Aragon and Socialist Realism”, στο περ. *The Crane Bag*, τομ. 7, τχ. 1, *Socialism & Culture*, εκδ. Richard Kearne, 1983.

Κόκορης Δ., «Μαρξισμός και νεοελληνική λογοτεχνία: συνοπτικό διάγραμμα», στο περ. *Τετράδια Μαρξισμού*, τχ. 9, 2019.

Κοτζιά Ε., «Η σταδιακή κατάλυση των αρχών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στο πεδίο των ιδεών στη δεκαετία 1955-1965», στο περ. *Νέα Εστία*, τχ. 1743, χ.τ. Μάρτιος 2002.

Κουτσοπανάγου Γ. (2000). «Προπαγάνδα και Απελευθέρωση. Το Βρετανικό Συμβούλιο και ο Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος στην Αθήνα στις Παραμονές του Εμφυλίου Πολέμου (1945)», στο περ. *Μνήμων*, εκδ. Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, τχ. 22, 2000.

Lende M., *Closer to the Masses: Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers*, σειρά Russian Research Center Studies, εκδ. Harvard University Press, 2004.

Μαργαρίτης Γ, *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου*, Τομ. Ι, 3<sup>η</sup> έκδ., εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα, Ιούνιος 2001.

Μαρξ Κ. και Ένγκελς Φ., *Κείμενα για τη λογοτεχνία και την τέχνη*, επιλογή-παρουσίαση Salinari Carlo, μτφρ. Χρυσικόπουλος Σ., εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1976.

Μαθιόπουλος Ε, Ορφανού Λ., Ραγιά Α., Κομίνη-Διαλέτη Δ. (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τόμ.2: Θ-Λ, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1997-2000.

Μαθιόπουλος Ε. (επιμ.), *Γιώργος Πετρήs. Επιθεώρηση Τέχνης. Τεχνοκριτικά κείμενα 1953-1986*, εκδ. ΑΙCΑ Ελλάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα- Ηράκλειο 2008.

Μαθιόπουλος Ε., «Από τα αρχεία της Επιθεώρησης Τέχνης, 1955-1967», περ. *Αρχειοτάξιο*, τχ. 12, Ιούνιος 2010.

Μαθιόπουλος Ε., «Ζντάνωφ ή Πικάσσο; Το δίλημμα της μαρξιστικής αισθητικής και κριτικής της τέχνης στην Αθήνα μετά την Απελευθέρωση», περ. *Τα Ιστορικά*, τχ. 62, Ιούνιος 2015.

Ματθιόπουλος Ε., «Βάλιας Σεμερτζίδης. Ένας κομμουνιστής ζωγράφος στα χρόνια του Εμφυλίου», στο περ. *Τα Ιστορικά*, τχ.57, τόμος 29ος, εκδ. Μέλισσα – Μουσείο Μπενάκη, Δεκέμβριος 2012.

Μηλιαρονικολάκη Ε., Σκαρπερός Γ., «Για το σοσιαλιστικό ρεαλισμό», στο περ. *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*, τχ. 6, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2010.

Μηλιαρονικολάκη Ε., «Ρώσικη Πρωτοπορία», μια κριτική επισκόπηση», στο περ. *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*, τχ. 6, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2011.

Μπαρούτας Κ., *Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην Ελληνική Τέχνη. Κοινωνικό όραμα και αισθητικοί συμβιβασμοί*, εκδ. Οίστρος, Αθήνα 2006.

Μπρεχτ Μ., *Για το ρεαλισμό*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1990.

Μόσχος Β., *Οι λογοτέχνες στην ταξική αναμέτρηση της δεκαετίας 1940-1950*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2019.

Μοσχονάς Σ., *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α΄ μισό του 20ου αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ) 2010.

Μοσχονάς Σ., «Ρώσικη πρωτοπορία ή σοβιετική τέχνη;», Ένθετο, εφ. *Η Αυγή*, 11 Δεκεμβρίου 2017.

Μουζακιάτου Σ., *Δημήτρης Κατσικογιάννης. Όταν η τέχνη γίνεται «Πολιτική»*, κατάλογος έκθεσης, εκδ. Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα, Λάρισα, Μάρτιος 2016.

Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Βάλιας Σεμερτζίδης 1911-1983*, εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2012.

Ντουνιά Χ., *Λογοτεχνία και πολιτική στον μεσοπόλεμο. Τα λογοτεχνικά περιοδικά της αριστεράς: 1924-1936*, τομ. Ι, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1988.

Σακελλαρίου Μαρία, *Νέοι Πρωτοπόροι (1931-1936). Ευρετήρια περιοδικών λόγου και τέχνης*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999.

Σαραντόπουλος Γ., «Αντανακλώντας τον κόσμο όπως είναι ή και όπως θα μπορούσε να γίνει; Η σημασία της θεωρίας της αντανάκλασης στη γνωσιολογική λειτουργία της τέχνης του

προλεταριάτου στον Μπρεχτ και Λούκατς», ανακοίνωση στο *Πανελλήνιο Συνέδριο μεταπτυχιακών φοιτητών και υπ. Διδασκόντων του ΑΠΘ*, 2018.

Σαραντόπουλος Γ., «Σταύρος Ζορμπαλάς: Για τον Σοσιαλιστικό ρεαλισμό», ανακοίνωση στο *9ο Συνέδριο Μεταπτυχιακών και Υπ. Διδασκόντων, Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ*, Αθήνα 2018.

Σαρηγιάννης Μ. Γ., «Σοσιαλιστικός ρεαλισμός ή απλά ρεαλισμός; Το κοινωνικό περιεχόμενο της τέχνης και η σωστή ή λαθεμένη χρήση σχετικών όρων», *Εισήγηση στο Ε' Συνέδριο της Εταιρείας Ελλήνων Ιστορικών της Τέχνης*, Αθήνα 15-17 Ιανουαρίου 2016.

Συλλογικό, *Β' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης. Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, ΑΣΚΤ-ΕΕΙΤ, Αθήνα 25-27 Νοεμβρίου 2005, πρακτικά, εκδ. Νεφέλη, 2008.

Συλλογικό, *Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ/ Μέτσοβο. Ζωγραφική, Χαρακτική, Γλυπτική*, εκδ. Ίδρυμα Ευαγγέλου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 2008.

Συλλογικό, «Από την ΟΚΝΕ στην ΚΝΕ. Σύντομο χρονικό των νεολαιίστικων οργανώσεων του ΚΚΕ», στο περ. *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*, τχ. 5 Σεπτεμβρίου - Οκτώβριος 2008.

Συλλογικό, *Δοκίμιο Ιστορίας του ΚΚΕ. 1949-1968*, τομ. Β', 3η έκδοση, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2012.

Συλλογικό, *Εικαστικές Τέχνες και Αντίσταση. Εργαστήριο Ιστορίας της Τέχνης Περίοδου: Δικτατορία Μεταξά – Κατοχή – Αντίσταση – Εμφύλιος – Τόποι Εξορίας ως το 1967 – Έκθεση*, Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, Αθήνα 2014.

Συλλογικό, *Μπέρτολτ Μπρεχτ. Για τους σεισμούς που μέλλονται να 'ρθουν*. Επιστημονικό Συνέδριο ΚΕ ΚΚΕ, 27-28.04.2013, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2014.

Συλλογικό, *Εφημερίδες από τις φυλακές και τις εξορίες*, εκδ. του ΚΣ της ΚΝΕ, Αθήνα 2015.

Συλλογικό, *Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας. Συλλογή κειμένων. Έγγραφα από το αρχείο του ΚΚΕ*, επιμ. Τμήμα Ιστορίας της ΚΕ του ΚΚΕ, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2016.

Συλλογικό, *Εικαστικές Τέχνες και Αντίσταση. 1950-1974. Έκθεση/ Εργαστήριο Ιστορίας της Τέχνης*, Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος, Αθήνα 2017.

Συλλογικό, *Η συνάντηση της νεοελληνικής λογοτεχνίας με το εργατικό κίνημα και την κομμουνιστική ιδεολογία από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και το Μεσοπόλεμο*, πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου της ΚΕ του ΚΚΕ, 15-16/12/2018, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2019.

Συλλογικό, *Μπόλικη πέτρα, Μπόλικη καρδιά...*, κατάλογος έκθεσης της ΚΕ του ΚΚΕ, Μάρτης 2020, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2020.

Συλλογικό, *Οι τέχνες στη δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*, πρακτικά επιστημονικής ημερίδας, επιμ. Γυιόκα Λ., Μπίκας Π., εκδ. ΕΕΙΤ, Αθήνα 2021.

Χατζηιωσήφ Χ., (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος. 1922-1940*, τομ. Β2', εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003.

Χατζηιωσήφ Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Κατοχή Αντίσταση 1940-1945*, Γ2', εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007.

Vaughan C. J., *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, εκδ. The Macmillan Press Ltd., 1973.

Wilson, S. (1980). "La Beauté Révolutionnaire"? Réalisme Socialiste and French Painting 1935-1954, στο περ. *Oxford Art Journal*, 3(2).

## Πρωτογενείς πηγές

### Άρθρα σε έντυπα:

«Αυγή», αρ. 2525, 7/4/1961, ΑΣΚΙ.

Αθανασίου Α., «Η Πινακοθήκη της αντίστασης», εφημ. Ριζοσπάστης, Κυριακή 9 Οκτωβρίου 1983.

Αλεξίου Ν., «Δημήτρης Κατσικογιάννης. Αίθουσα Παρνασσού», εφημ. Ριζοσπάστης, Πέμπτη 21 Φλεβάρη 1980.

Αλεξίου Ν., «Ο καλλιτέχνης δεν είναι ένας παθητικός παρατηρητής», εφημ. Ριζοσπάστης, Κυριακή 10 Φλεβάρη 1980.

Αλεξίου Ν., «ΕΑΜ: Πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες», εφημ. Ριζοσπάστης, Παρασκευή 25 Σεπτέμβρη 1981.

Αλεξίου Ν., «Η τέχνη του Δημήτρη Κατσικογιάννη», εφημ. Ριζοσπάστης, Κυριακή 4 Μαρτίου 1984, σελ. 12, Αρχείο ΚΚΕ, ΑΜ: 552773.

Ανωνύμου, «Πέθανε ο Δ. Κατσικογιάννης», εφημ. Ριζοσπάστης, Πέμπτη 27 Ιουνίου 1991, αρ. 5077.

Ανωνύμου, «Έκθεση ζωγραφικής Δημήτρη Κατσικογιάννη», εφημ. Ριζοσπάστης, Παρασκευή 14 Νοέμβρη 1975, σελ. 4 και Μαθητολόγιο σπουδαστών ΑΣΚΤ, αρχείο ΑΣΚΤ.

Ανωνύμου, «Άνοιξε η έκθεση Κατσικογιάννη», εφημ. Ριζοσπάστης, Πέμπτη 27 Μάρτη 1975.

Ανωνύμου, «Έκθεση του Δημήτρη Κατσικογιάννη στον Παρνασσό», εφημ. Ριζοσπάστης, Σάββατο 5 Φλεβάρη 1980.

Βλαβιανός Ν., «Μερικές σκέψεις για το θέμα της Αφηρημένης Τέχνης», στο περ. Επιθεώρηση Τέχνης, τχ. 46-48, (10-12/1958).

Γληνός Δ., «Το συνέδριο της Μόσχας», στο περ. Νέοι Πρωτοπόροι, τχ. 11, Νοέμβριος 1934, σελ. 5-6, Αρχείο ΚΚΕ, ΑΜ: 87962.

Διζέλος Θ., «Δ.Κατσικογιάννης: "Νέους τρόπους έκφρασης αναζητούν οι Σοβιετικοί καλλιτέχνες"», εφημ. Η Αυγή, τχ. 3615, Χρόνος ΙΑ, 11 Οκτωβρίου 1964, Αρχείο Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων.

Κ., «Αφιέρωμα στην Εθνική Αντίσταση και του Αγώνες του Λαού», εφημ. Ριζοσπάστης, Παρασκευή 5 Μάρτη 1982.

Κ. «Έκθεση Κατσκογιάννη στην Καισαριανή», εφημ. Ριζοσπάστης, Παρασκευή 28 Οχτώβρη 1983.

Καλέσης Α., «Καμία αντιπάθεια μεταξύ Γ. Κατσίγρα – Δ. Κατσκογιάννη», στην εφημ. Ελευθερία, Πέμπτη 1 Αυγούστου 1991, ιδιωτικό αρχείο.

Καμπάνης Φ., «Μια έκθεση "κατηγορώ" του Δ.Κατσκογιάννη. Θέμα της η επίθεση του αμερικάνικου ιμπεριαλισμού στο Βιετνάμ», εφημ. Η Αυγή, 10 Δεκεμβρίου 1966, τχ. 4266, Χρόνος ΙΔ', αρ. τεκμηρίου 2800.995, ΑΣΚΙ.

Κοκκοτάκη Δ., «Δύο ενδιαφέρουσες εκθέσεις», εφημ. Ριζοσπάστης, Τετάρτη 2 Απρίλη 1975.

Κοκκοτάκη Δ., «Δημήτρης Κατσκογιάννης: Φιλοδοξώ το έργο μου να μείνει στον ελληνικό λαό», εφημ. Ριζοσπάστης, Κυριακή 5 Γενάρη 1975, αρ. 88.

Λεοντάρης Β., «Η ποίηση της ήττας», στο περ. Επιθεώρηση τέχνης, τχ. 106-7, Οκτώβριος – Νοέμβριος 1963.

Λεφούσης Η., «Από την έκθεση Δ. Κατσκογιάννη στον Παρνασσό», εφημ. Ταχυδρόμος Βόλου, 14 Ιανουαρίου 1964, ψηφιακή συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης.

Μαυροειδής Λ., «Σημείωσε μεγάλη επιτυχία η έκθεση του Δ.Κατσκογιάννη στη Βαρσοβία», εφημ. Η Αυγή, 18 Ιουνίου 1966, τχ. 4117, Χρόνος ΙΓ, αρ. τεκμηρίου 2800.307, ΑΣΚΙ.

Μπέικος Γ., «Ο σοβιετικός τύπος εξαίρει την εργασία του Δημ.Κατσκογιάννη», εφημ. Η Αυγή, τχ. 3397, Χρόνος ΙΑ, 28 Ιανουαρίου 1964, αρ. τεκμηρίου 2800.2247, ΑΣΚΙ.

Νικολόπουλος Γ., «Εντυπώσεις από την έκθεση του Δ. Κατσκογιάννη», εφημ. Ριζοσπάστης, Τετάρτη 27 Φλεβάρη 1980.

Ριζάκης Ν., *Η συμμετοχή των Καρρωτών στα ένοπλα τμήματα του Ε.Λ.Α.Σ.*

Σκάρος Ζ., «Το Ηρωικό Πολυτεχνείο του Δημ. Κατσκογιάννη», εφημ. Ριζοσπάστης, Παρασκευή 3 Δεκέμβρη 1975.

Φωτιάδης Δ., «Μορφή και περιεχόμενο», στο περ. Ελεύθερα Γράμματα, τχ. 5, 15 Νοεμβρίου 1947.

Φωκάς Γ., «Η έκθεση Κατσκογιάννη - Το αμείλικτο "Κατηγορώ" ενός καλλιτέχνη εναντίον εκείνων που διαιωνίζουν μια εθνική τραγωδία - 71 πίνακες από τη ζωή των πολιτικών κρατουμένων στη Γκαλερί "Ζυγός"», εφημ. Η Αυγή, τχ. 3289, χρόνος ΙΑ', 22 Σεπτεμβρίου 1963, αρ. τεκμηρίου 2800.3421, ΑΣΚΙ.

Φωκάς Γ., «Η έκθεση Κατσικογιάννη», εφημ. Η Αυγή, τχ. 3387, χρόνος ΙΑ, 16 Ιανουαρίου 1964, Αρ. τεκμηρίου 2800.1634, ΑΣΚΙ.

Φωκάς Γ., «Έκθεση Κατσικογιάννη στη μεγάλη έκθεση του "Παρνασσού"», εφημ. Η Αυγή, 25 Μαρτίου 1967, τχ. 4355, χρόνος ΙΕ', αρ. τεκμηρίου 2800.141, ΑΣΚΙ.

Χατζηδάκη-Πορφυρογένη Φ., «Για τη θέση και την ποιότητα στην τέχνη», στο περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 44, 1 Ιουνίου 1946.

### **Πρωτογενές υλικό:**

Απόσπασμα του Ποινικού Μητρώου του Δ. Κατσικογιάννη, αρχείο ΕΕΤΕ.

Έγκριση της αίτησης του Κατσικογιάννη από την εφορεία του τμήματος γλυπτικής του ΚΕΕ, τον Νοέμβριο του 1962, αρχείο ΕΕΤΕ.

Κατσικογιάννης Δ., Γράμμα προς τον Νίκανδρο Κερέση, δακτυλογραφημένη επιστολή, 18 Νοεμβρίου 1964, ΑΜ: 108991, Αρχείο ΚΚΕ.

Μητρώο Σπουδαστών, αρχείο ΑΣΚΤ.

Ονομαστική κατάσταση των φυλακισμένων αγωνιστών Κέρκυρας στα τέλη του 1960, ΑΜ: 79302, Αρχείο ΚΚΕ.

Πιστοποιητικό Διπλώματος Γλυπτικής και βραβείων γλυπτικής (αρ. πρωτ. 702), 12 Ιουλίου 1962, αρχείο ΕΕΤΕ.

Συλλογικό, «Τρίκαλα...», 1961, αρχείο ΚΚΕ.

Συλλογικό, «Αντίλαλοι απ' τα κάτεργα», εκδ. Λαϊκός Αγώνας, Βουδαπέστη 1963.

Χειρόγραφη αίτηση του Κατσικογιάννη προς το ΚΕΕ (Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο) Ιούλιος 1962, αρχείο ΕΕΤΕ.

### **Διαδικτυακές Πηγές:**

Ντοκιμαντέρ Σκηνοθεσία Ρένας Χριστάκη, διεύθυνση φωτογραφίας Νίκου Σμαραγδή., *Οι ζωγράφοι στα βουνά της Ελεύθερης Ελλάδας 1941-1945*, [https://www.youtube.com/watch?v=WraXeyDVGJc&ab\\_channel=KakasKseros](https://www.youtube.com/watch?v=WraXeyDVGJc&ab_channel=KakasKseros) (τελευταία πρόσβαση: 14/09/2021).

Γράμμα Κατσκογιάννη προς τη Μαρία Βαγενά 1962 <https://www.perataria.gr/2939/>

Περιοδικό Ελεύθερα Γράμματα <https://lekythos.library.ucy.ac.cy/handle/10797/13989>  
(τελευταία ανάκτηση: 18/04/2022).

ΑΣΚΙ askiarchives.eu

<http://www.larissa-katsigras-gallery.gr/gallery/el/artist/dimitris-katsikogiannis>

<http://www.larissa-katsigras-gallery.gr/gallery/el/artist/katsikogiannis-dimitris>

[https://www.youtube.com/watch?v=-wPglsGqE\\_o&t=1715s&ab\\_channel=Cultureisforall](https://www.youtube.com/watch?v=-wPglsGqE_o&t=1715s&ab_channel=Cultureisforall)(τελευταία ανάκτηση: 19/04/2022).

# Παράρτημα Ι

## Οι εκθέσεις του Δημήτρη Κατσικογιάννη (1963-1983)

### 1963

- Σεπτέμβριος, γκαλερί Ζυγός (71 έργα)<sup>291</sup>.

### 1964

- Ιανουάριος, στον φιλολογικό σύλλογο Παρνασσός (223 έργα)<sup>292</sup>.
- Οκτώβριος, Μόσχα, Μουσείο Πούσκιν (367 έργα ζωγραφικής, 9 γύψινα ανάγλυφα, 40 φωτογραφίες γλυπτών)<sup>293</sup>.

### 1966

- Ιούνιος, Βαρσοβία, Μουσείο Ιστορίας του Πολωνικού Επαναστατικού κινήματος (200 έργα)<sup>294</sup>.
- Δεκέμβριος, Γραφεία Ελληνικής Επιτροπής Διεθνούς Ύφεσης και Ειρήνης, για τον πόλεμο του Βιετνάμ (50 έργα ζωγραφικής)<sup>295</sup>.

### 1967

- Φεβρουάριος, Μορφωτικός και εκπολιτιστικός σύλλογος Ελευσίνας, για τον πόλεμο του Βιετνάμ<sup>296</sup>

---

<sup>291</sup> Πετρής Γ., «Τα σχέδια του Κατσικογιάννη», στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 105, τομ. ΙΗ, χρόνος Θ, Σεπτέμβριος 1963, σελ. 329-330, αρ. τεκμηρίου 5049.3254, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=18465> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022) και Φωκάς Γ., «Η έκθεση Κατσικογιάννη - Το αμείλικτο "Κατηγορώ" ενός καλλιτέχνη εναντίον εκείνων που διαιωνίζουν μια εθνική τραγωδία - 71 πίνακες από τη ζωή των πολιτικών κρατουμένων στη Γκαλερί "Ζυγός"», εφημ. *Η Αυγή*, τχ. 3289, χρόνος ΙΑ', 22 Σεπτεμβρίου 1963, αρ. τεκμηρίου 2800.3421, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=32090> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

<sup>292</sup> Φωκάς Γ., «Η έκθεση Κατσικογιάννη», εφημ. *Η Αυγή*, τχ. 3387, χρόνος ΙΑ, 16 Ιανουαρίου 1964, Αρ. τεκμηρίου 2800.1634, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=9320> <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=14102> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022). Πρόκειται για την δεύτερη ατομική του στον Παρνασσό, ενώ η πρώτη δεν εντόπισα τότε έγινε.

<sup>293</sup> Μπέικος Γ., «Εγκώμια για το έργο του Δημ. Κατσικογιάννη», εφημ. *Η Αυγή*, τχ. 3606, Χρόνος ΙΑ, 1 Οκτωβρίου 1964, αρ. τεκμηρίου 2800.2247, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=14102> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022). Και Διζέλος Θ., «Δ. Κατσικογιάννης: "Νέους τρόπους έκφρασης αναζητούν οι Σοβιετικοί καλλιτέχνες"», εφημ. *Η Αυγή*, τχ. 3615, Χρόνος ΙΑ, 11 Οκτωβρίου 1964, Αρ. τεκμηρίου 2800.2264, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=14214> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

<sup>294</sup> Μαυροειδής Λ., «Σημείωσε μεγάλη επιτυχία η έκθεση του Δ. Κατσικογιάννη στη Βαρσοβία», εφημ. *Η Αυγή*, 18 Ιουνίου 1966, τχ. 4117, Χρόνος ΙΓ, αρ. τεκμηρίου 2800.307, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=1988> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

<sup>295</sup> Καμπάνης Φ., «Μια έκθεση "κατηγορώ" του Δ. Κατσικογιάννη. Θέμα της η επίθεση του αμερικάνικου ιμπεριαλισμού στο Βιετνάμ», εφημ. *Η Αυγή*, 10 Δεκεμβρίου 1966, τχ. 4266, Χρόνος ΙΔ', αρ. τεκμηρίου 2800.995, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=5811> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

<sup>296</sup> Ανωνύμου, «Έκθεση έργων του Δημ. Κατσικογιάννη για τον πόλεμο του Βιετνάμ στην Ελευσίνα», εφημ. *Η Αυγή*, 12 Φεβρουαρίου 1967, τχ. 4321, Χρόνος ΙΔ', αρ. τεκμηρίου 2800.76, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=610> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

- Μάρτιος (14-31), φιλολογικός σύλλογος *Παρνασσός*<sup>297</sup> (170 έργα).

## 1975

- Νοέμβριος- Δεκέμβριος, στον φιλολογικό σύλλογο *Παρνασσός*, με τίτλο «το Ηρωικό Πολυτεχνείο»<sup>298</sup>.
- Μάρτιος-Απρίλιος, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, με θέμα το Κυπριακό και τίτλο «Κυπριακή Τραγωδία και Αντίσταση (35 έργα)»<sup>299</sup>.

## 1980

- Φεβρουάριος-Μάρτιος, στον φιλολογικό σύλλογο *Παρνασσός*, με θέμα τους αγώνες του λαού<sup>300</sup>.
- Απρίλιος (25), Εγκαίνια για τη δωρεά έργων του στον Δήμο Τρικάλων, Δημοτική Πινακοθήκη Τρικάλων<sup>301</sup>.

## 1981

- Σεπτέμβριος, Συμμετοχή στην ομαδική έκθεση για τα 40 χρόνια από την ίδρυση του ΕΑΜ, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων<sup>302</sup>.

## 1982

- Μάρτιος, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Γαλασίου<sup>303</sup>.

## 1983

- Οκτώβριος, Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Καισαριανής, με θέμα την Αντίσταση<sup>304</sup>.

---

<sup>297</sup> Φωκάς Γ., «Έκθεση Κατσικογιάννη στη μεγάλη έκθεση του "Παρνασσού"», εφημ. *Η Αυγή*, 25 Μαρτίου 1967, τχ. 4355, χρόνος ΙΕ΄, αρ. τεκμηρίου 2800.141, ΑΣΚΙ, <https://askiarchives.eu/rec.aspx?id=984> (τελευταία ανάκτηση 31/05/2022).

<sup>298</sup> Ανωνύμου, «Έκθεση ζωγραφικής Δημήτρη Κατσικογιάννη», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Παρασκευή 14 Νοέμβρη 1975, σελ. 4 και Σκάρος Ζ., «Το Ηρωικό Πολυτεχνείο του Δημ. Κατσικογιάννη», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Παρασκευή 3 Δεκέμβρη 1975, σελ. 4.

<sup>299</sup> Ανωνύμου, «Άνοιξε η έκθεση Κατσικογιάννη», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Πέμπτη 27 Μάρτη 1975, σελ. 4 και Κοκκοτάκη Δ., «Δύο ενδιαφέρουσες εκθέσεις», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Τετάρτη 2 Απρίλη 1975, σελ. 4.

<sup>300</sup> Ανωνύμου, «Έκθεση του Δημήτρη Κατσικογιάννη στον Παρνασσό», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Σάββατο 5 Φλεβάρη 1980, σελ. 4.

<sup>301</sup> Ανωνύμου, «Ο Κατσικογιάννης χαρίζει πίνακές του στο Δήμο Τρικάλων», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Σάββατο 6 Δεκέμβρη 1980, σελ. 4.

<sup>302</sup> Αλεξίου Ν., «ΕΑΜ: Πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Παρασκευή 25 Σεπτέμβρη 1981, σελ. 4.

<sup>303</sup> Κ., «Αφιέρωμα στην Εθνική Αντίσταση και του Αγώνες του Λαού», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Παρασκευή 5 Μάρτη 1982, σελ. 4.

<sup>304</sup> Κ. «Έκθεση Κατσικογιάννη στην Καισαριανή», εφημ. *Ριζοσπάστης*, Παρασκευή 28 Οκτώβρη 1983, σελ. 4.

## Παράρτημα Β

### Κατάλογος έργων



1. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Άτιλο*, ξηρό παστέλ σε χαρτόνι, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



2. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Η Μάνα της Κατοχής*, ξηρό παστέλ σε χαρτόνι, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



3. Βάσω Κατράκη, *Θέ μου και τι να γίνηκαν του κόσμου οι αντρειωμένοι*, χαρακτηριστικό, 1942-1944.



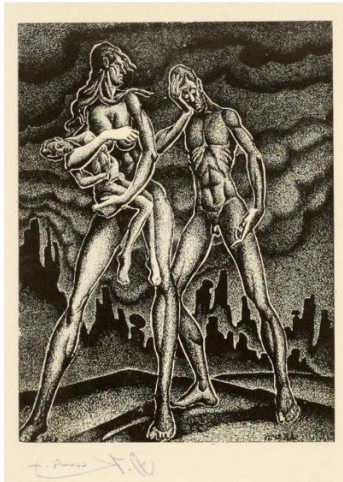
4. Γιάννης Μαρουδής, *Άτιλο*, χαρακτηριστικό, χ.χ.



5. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Μάνες νεκρών του πολέμου*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



6. Βάσω Κατράκη, *Κατάσταση II*, χαρακτικό, 1969.



7. Κανάς Αντώνης, *Οικογένεια-Γυμνό ζευγάρι με παιδί*, χαρακτικό, 1946.



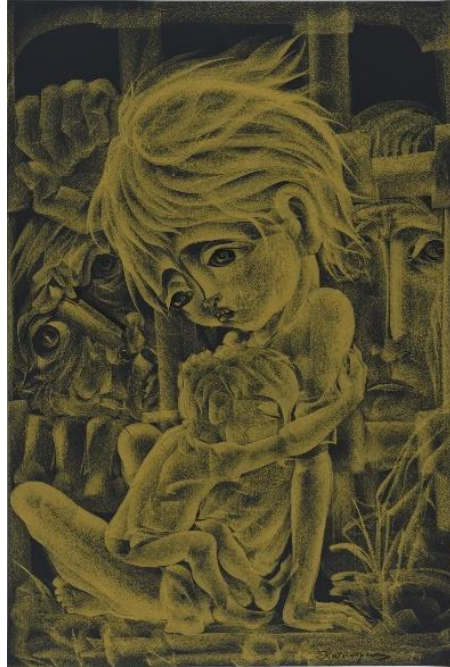
8. Γιώργος Ζογγολόπουλος, *Μνημείο πεσόντων Κοκκινιάς*, 1955.



9. Κώστας Βαλσάμης, *Μάνα της Κατοχής*, Α΄ Νεκροταφείο Αθήνας.



10. Χρήστος Καπράλος, *Νίκη*, 1961.



11. Δημήτρης Κατσιογιάννης, *Αιτίλο (Πεινασμένο Παιδί)*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσιογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



12. Δημήτρης Κατσιογιάννης, *Αιτίλο (Πεινασμένα Παιδιά)*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσιογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



13. Βάλιας Σεμερτζίδης, *Παιδί του 1941*, οξυγραφία, 1941.



14. Α.Τάσσος, *Η πείνα*, χαρακτικό, 1941.



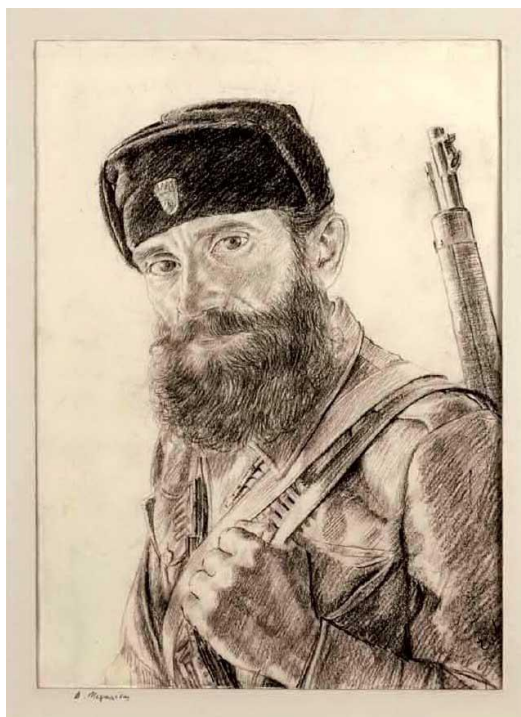
15. Α.Τάσσοι, *Αντάρτες*, χαρακτηριστικό, χ.χ.



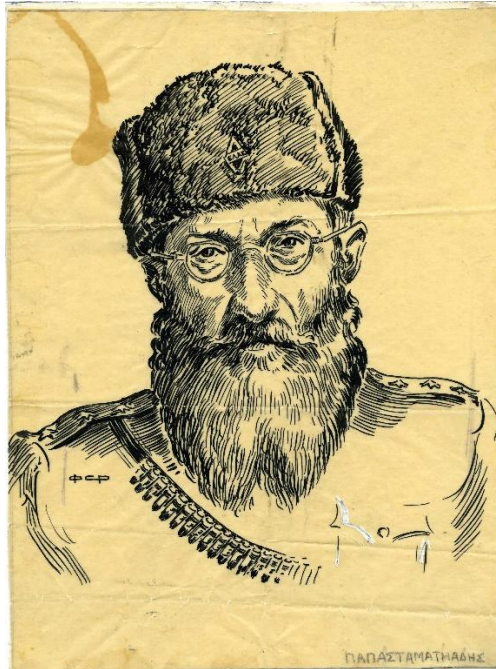
16. Τάκης Κατσουλίδης, *Αντίσταση*, χαρακτηριστικό, 1986, Δημαρχείο Βόλου.



17. Βάλιας Σεμερτζίδης, *Αντάρτης*, λαδοτέμπερα, 1946.



18. Δημήτρης Μεγαλίδης, *Πορτραίτο αγωνιστή της Εθνικής Αντίστασης*, σχέδιο με μολύβι, χ.χ.



19. Ηλίας Φέρτης, *Πορτραίτο του Παπασαματιάδη, συνταγματάρχη του ΕΛΑΣ*, πένακι σε χαρτί, 1944, αρχείο ΚΚΕ.



20. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Θεριστής*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



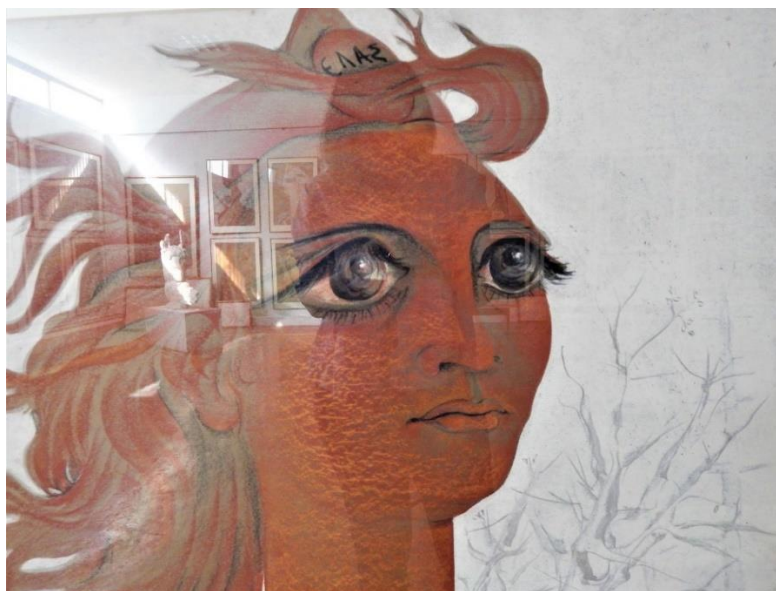
21. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Ανάρτης*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



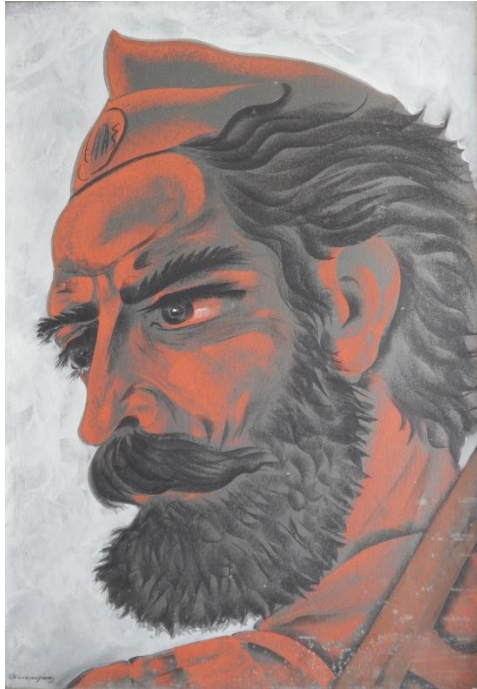
22. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Άπτλο* (Μαχητής κουβαλά τον πεσμένο σύντροφό του), ξηρό παστέλ σε χαρτόνι, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



23. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Αιτίλο (Γυναικεία μορφή κρατά το κομμένο κεφάλι μαχητή)*, ξηρό παστέλ σε χαρτόνι, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



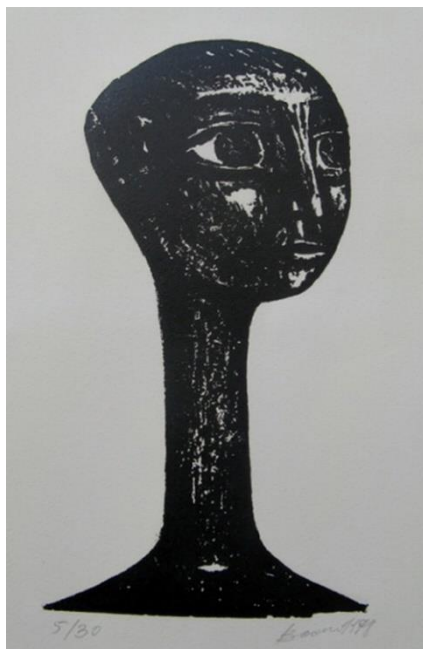
24. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Αντάρτισσα του ΕΛΑΣ*, λεπτομέρεια, ξηρό παστέλ σε χαρτόνι, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



25. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Αντάρτης του ΕΛΑΣ*, ξηρό παστέλ σε χαρτί, χ.χ., «Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη», Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



26. Δημήτρης Μεγαλίδης, *Ανθυπολοχαγίνα του ΕΛΑΣ*, σχέδιο, χ.χ.



27. Βάσω Κατράκη, *Μινωική κεφαλή*, χάραξη σε πέτρα, περ. 1960.



28. Δημήτρης Κατσιογιάννης, *Ο εκδικητής*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσιογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



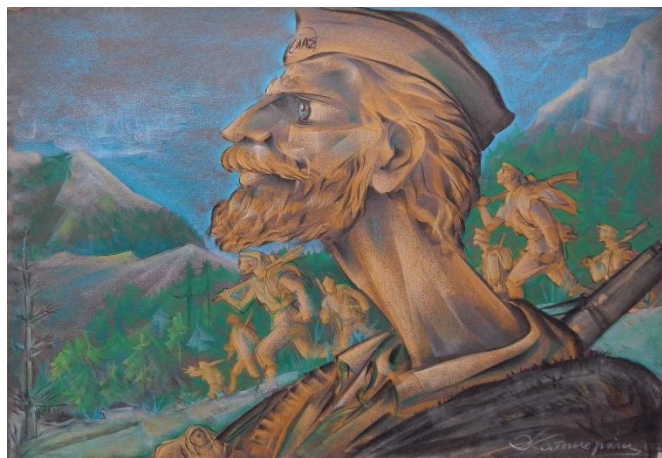
29. Δημήτρης Κατσιογιάννης, *Κομμένη Κεφαλή Αντάρτη*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσιογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



30. Δημήτρης Μεγαλίδης, *Το κεφάλι του Άρη κρεμασμένο στα Τρίκαλα*, χαρακτηριστικό, 1945.



31. Βάλιας Σεμερτζίδης, *Εκτέλεση – 1η Μαΐου 1944*, λαδοτέμπερα, χ.χ. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



32. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Πορεία προς τον Γοργοπόταμο*, ξηρό παστέλ σε χαρτόνι, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



33. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Αντάρτες*, ξηρό παστέλ σε χαρτόνι, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



34. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Αντάρτισσα*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



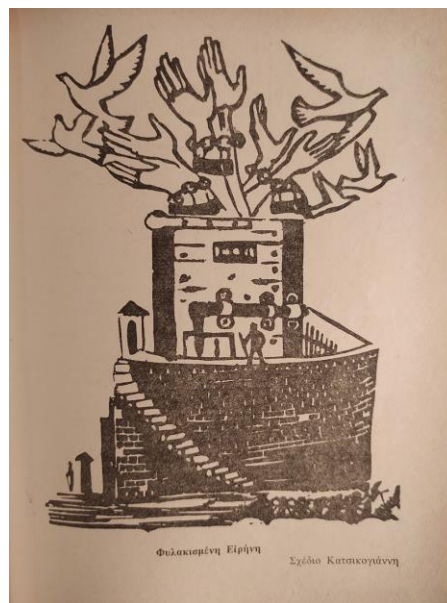
35. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Απίλο*, ξηρό παστέλ, γ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



36. Μέμος Μακρής, *Μνημείο των πεσόντων μαρτύρων του 1919*, 1959, Ουγγαρία, (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



37. Δημήτρης Κατσικογιάννης; Ομάδα τριών χαρακτικών από το λεύκωμα «Τρίκαλα...», 1961, Αρχείο ΚΚΕ.



38. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Φυλακισμένη Ειρήνη*, χαρακτικό, 1963 έκδοση του Λαϊκού Αγώνα με έργα φυλακισμένων στην Ελλάδα, «Αντίλαλοι απ' τα κάτεργα», 1963, Βουδαπέστη.



39. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Η μάνα του δεσμώτη*, χαρακτηριστικό, 1963 έκδοση του Λαϊκού Αγώνα με έργα φυλακισμένων στην Ελλάδα, «Αντίλαλοι απ' τα κάτεργα», 1963, Βουδαπέστη.



40. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Η χαρά του δεσμώτη γονιού*, χαρακτηριστικό, 1963 έκδοση του Λαϊκού Αγώνα με έργα φυλακισμένων στην Ελλάδα, «Αντίλαλοι απ' τα κάτεργα», 1963, Βουδαπέστη.



41. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Αίσχος στους δολοφόνους*, χαρακτηριστικό, 1963 έκδοση του Λαϊκού Αγώνα με έργα φυλακισμένων στην Ελλάδα, «Αντίλαλοι απ' τα κάτεργα», 1963, Βουδαπέστη.



42. Δημήτρης Κατσικογιάννης; *Πολιτική αμνηστία στην Ελλάδα ή «Αφόρητο το μαρτύριο της δίψας στα κολαστήρια του Μακρονησιού και της Γιούρας»*, Χαρακτικό, χ.χ., Αρχείο ΚΚΕ.



43. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *16 Χρόνια Δεσμώτες. Αμνηστία*, χαρακτικά, χ.χ., έκθεση της ΚΕ του ΚΚΕ «Μπόλικη πέτρα, μπόλικη καρδιά...», Κέντρο Τεχνών Δήμου Αθηναίων (Πρώην ΕΑΤ/ΕΣΑ), Μάρτιος 2020.



44. Δημήτρης Κατσιογιάννης, *16 Χρόνια Δεσμώτες. Αμνηστία*, χαρακτικά, χ.χ., έκθεση της ΚΕ του ΚΚΕ «Μπόλικη πέτρα, μπόλικη καρδιά...», Κέντρο Τεχνών Δήμου Αθηναίων (Πρώην ΕΑΤ/ΕΣΑ), Μάρτιος 2020.



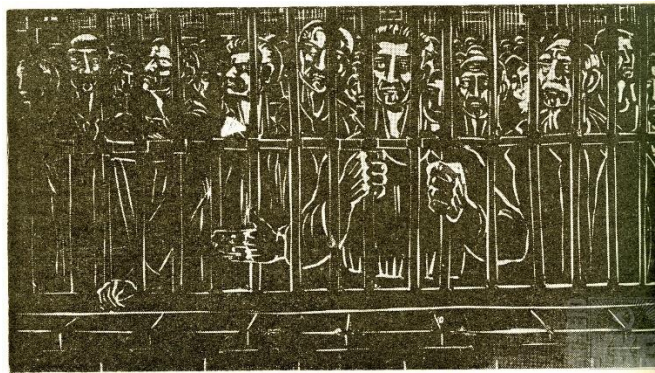
45. Δημήτρης Κατσιογιάννης, *18 χρόνια δεσμώτες – Αμνηστία*, χαρακτικό, 4/1962, Δελτίο Αθηναϊκού Συλλόγου Οικογενειών Πολιτικών Εξορίστων και Φυλακισμένων, ΑΣΚΙ.



46. Δημήτρης Κατσιογιάννης; *Άτιτλο*, χαρακτικό, χ.χ.



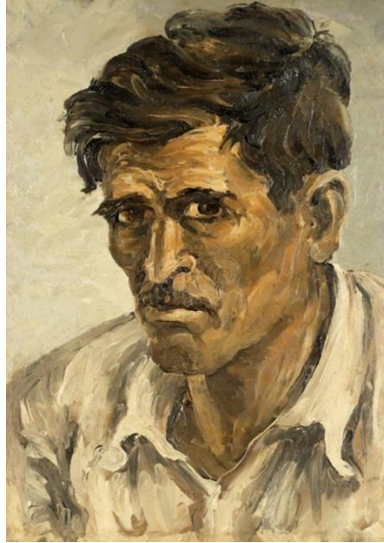
47. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Οι φυλακισμένοι*, σχέδιο, χ.χ.



48. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Οι φυλακισμένοι*, χαρακτικό, χ.χ.



49. Δημήτρης Κατσικογιάννης, «Γι' αυτόν άνοιξε η πόρτα της φυλακής», χαρακτικό, Αθήνα, Εικονογράφηση ποιήματος Τ. Λειβαδίτη, εφημερίδα «Αυγή», 7/4/1961-, ΑΣΚΙ.



50. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Άνδρας Με Μουστάκι*, λάδι σε καμβά, περ. 1953, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Πινακοθήκη Γ.Ι. Κατσίγρα.



51. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Προσωπογραφία Ανδρός*, λάδι σε καμβά, περ. 1953, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Πινακοθήκη Γ.Ι. Κατσίγρα.



52. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Προσωπογραφία Ανδρός*, λάδι σε καμβά, περ. 1953, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Πινακοθήκη Γ.Ι. Κατσίγρα.



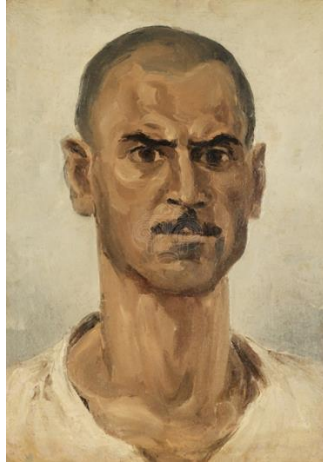
53. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Ανδρας Με Κόκκινα Μαλλιά*, λάδι σε καμβά, περ. 1953, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Πινακοθήκη Γ.Ι. Κατσίγρα.



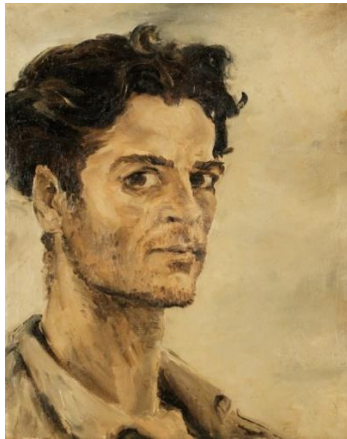
54. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Προσωπογραφία Ανδρός*, λάδι σε καμβά, περ. 1953, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Πινακοθήκη Γ.Ι. Κατσίγρα.



55. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Προσωπογραφία Ανδρός*, λάδι σε καμβά, περ. 1953, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Πινακοθήκη Γ.Ι. Κατσίγρα.



56. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Άνδρας Με Ξυρισμένο Κεφάλι*, λάδι σε καμβά, περ. 1953, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Πινακοθήκη Γ.Ι. Κατσίγρα.



57. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Αυτοπροσωπογραφία*, λάδι σε καμβά, περ. 1953, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Πινακοθήκη Γ.Ι. Κατσίγρα.



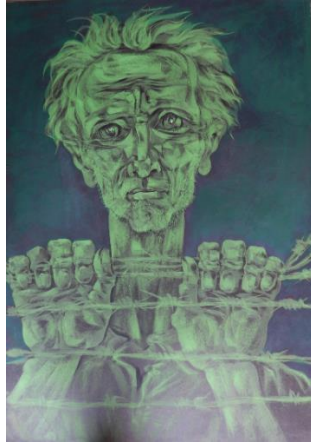
58. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Αυτοπροσωπογραφία*, λάδι σε καμβά, περ. 1953, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Πινακοθήκη Γ.Ι. Κατσίγρα, (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



59. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Αυτοπροσωπογραφία*, λάδι σε καμβά, περ. 1953, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Πινακοθήκη Γ.Ι. Κατσίγρα, (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



60. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Αυτοπροσωπογραφία*, λάδι σε καμβά, περ. 1953, Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας - Πινακοθήκη Γ.Ι. Κατσίγρα, (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



61. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Δεσμώτης*, ξηρό παστέλ σε χαρτί, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Πρώην ψυγεία «ΑΓΡΕΞ», Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



62. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Δεσμώτης*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



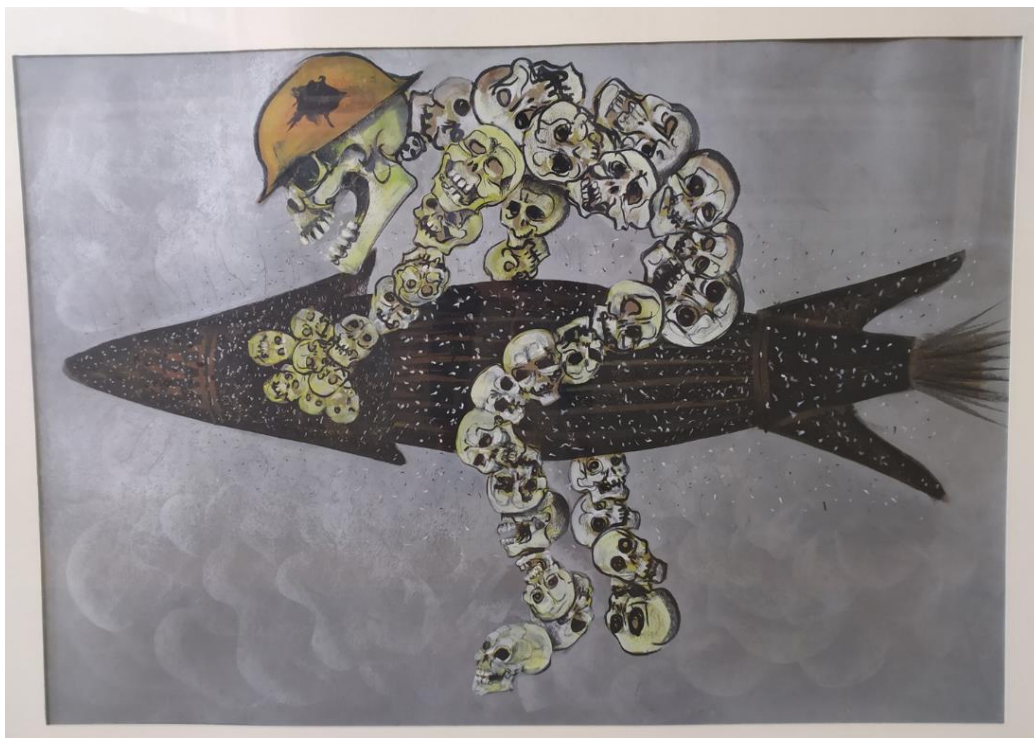
63. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Σύνθεση*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



64. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Πέντε Πρόσωπα*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



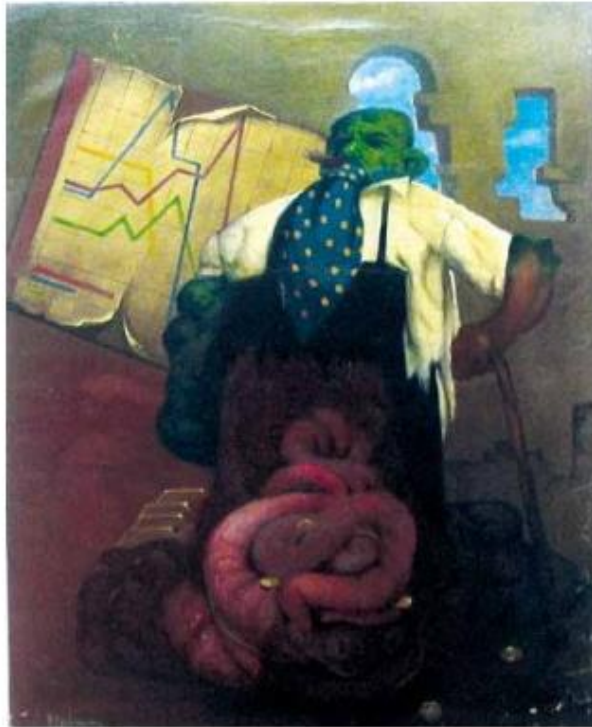
65. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Ανδρική μορφή αναπήρου*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



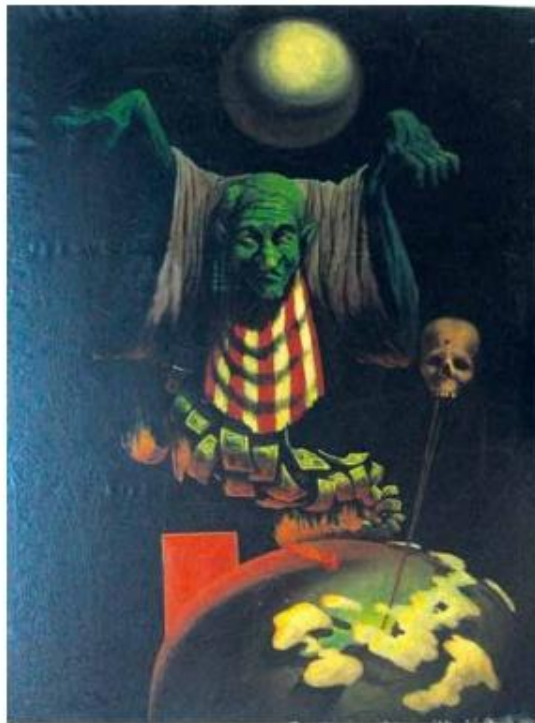
66. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Πυρηνική κεφαλή*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



67. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Τερατόμορφος καπιταλιστής*, ξηρό παστέλ, χ.χ., Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



68. Βασίλης Σολιδάκης, *Απληστία*, 1973.



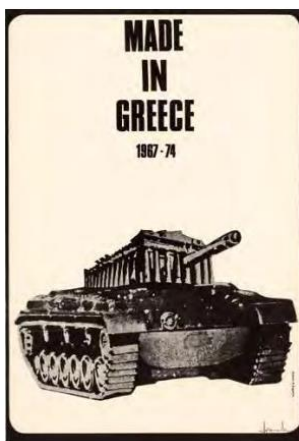
69. Βασίλης Σολιδάκης, *Kapital*, 1973.



70. Δημήτρης Κατσικογιάννης, *Ακρόπολη, ξηρό παστέλ, χ.χ.*, Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).



71. Γιώργος Αργυράκης, *Ο Παρθενώνας φυλακή*, αφίσα, 1970.



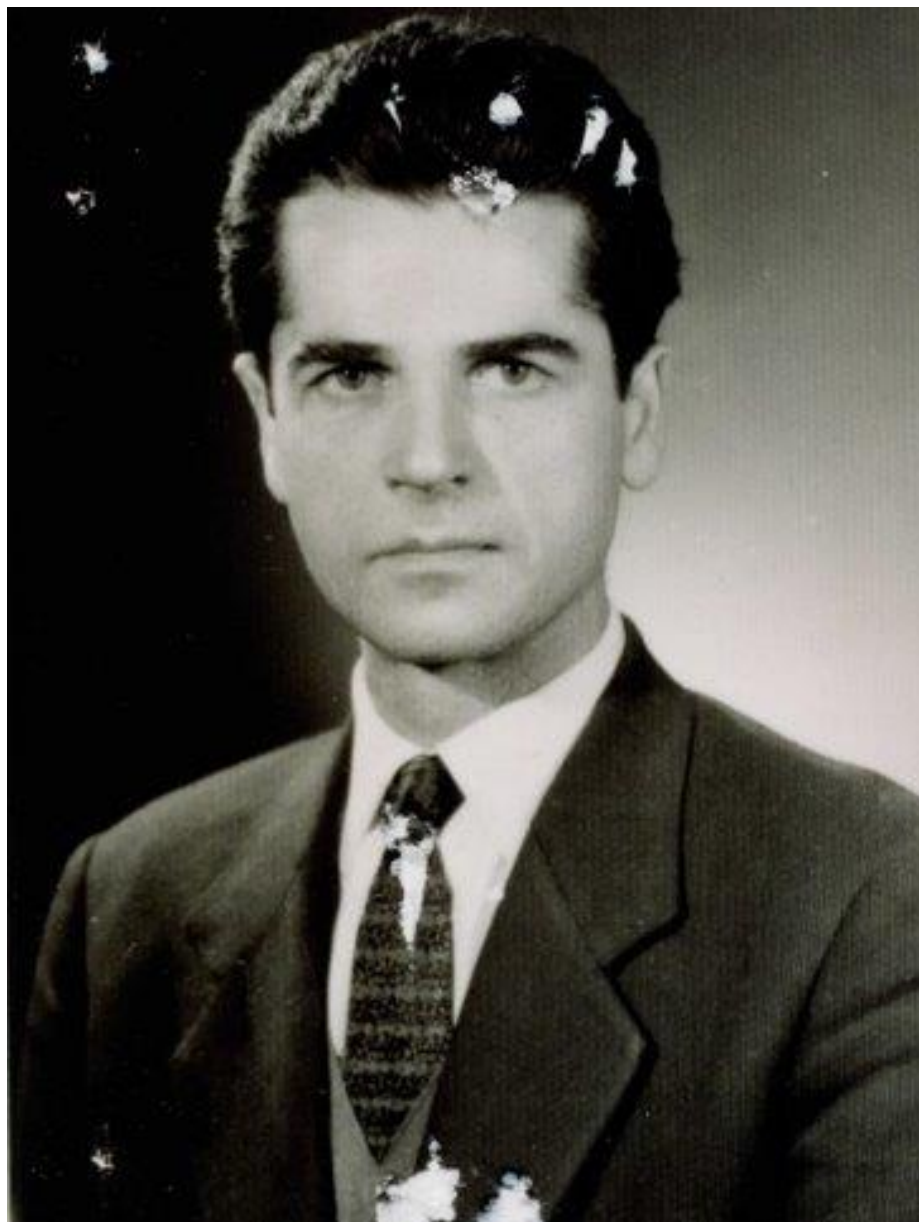
72. Γιώργος Αργυράκης, *Made in Greece I*, αφίσα, 1968.



73. Δημήτρης Κατσικογιάννης, Μορφή Αγωνιστή, πρόπλασμα σε γύψο, χ.χ. Μουσείο Δημήτρη και Λέγκως Κατσικογιάννη, Τρίκαλα. (Φωτογραφία αρχείου Σ. Λίτση).

## Παράρτημα III

### Εικόνες αρχειακών τεκμηρίων



Φωτοπορτρέτο του Δημήτρη Κατσικογιάννη, χ.χ. (περ. 1962-3), αρχείο ΕΕΤΕ.



Απόσπασμα από αντίγραφο του ποινικού μητρώου του Δημήτρη Κατσικογιάννη, 1962, αρχείο ΕΕΤΕ.

Αριθ. 837 Διηγήματα Γηραιότητας

Ο Δημήτριος Ξενοφάνης Κατσικογιάννης γεννηθείς εν Καρυσία-Ερμιόνης τῷ 1915 φοιτήσας κατὰ τὰ ἀναδιδρακὰ καὶ ἐκτὸς 1936-36, 1936-37, 1937-38, 1938-39 καὶ 1939-40 καὶ ἀποφοιτήσας τὰ ἐν τοῖς ἑρρασκείοις Γηραιότης διδασκόμενα μαθήματα, καὶ καὶ τὸν ἡγεῖρα ὡς καὶ ἐν τῇ ζωῇ διδασκόμενων θεωρητικῶν καὶ ιστορικῶν μαθημάτων, ἡρώδης τοῦ παρόντος διηγήματος μετὰ τῶν κατωθι διακριτικῶν:

1. Βραβίου Γυμνασίου 1936-37
2. Βραβίου Λυκείου 1936-37
3. Βραβίου Γυμνασίου 1937-38
4. Βραβίου Λυκείου 1937-38
5. Βραβίου Μεγαλῶν 1938-39
6. Βραβίου Γυμνασίου 1939-40

Γ. Βραβείου Συνδέσεως 1939-40  
ε. Εταιρίου Ημερήσιου 1939-40  
Κρίσις διπλώματος: Ιουλίου 1940  
- Απονομή διπλώματος: Απόφ. Συγ. Καθημερίων Συνεδρ.: 4.7.1962  
- Αριθ. διηγοτήριου: 523/10. Γ. 1962.  
- Εν Αθήναις επί 12η Ιουλίου 1962.

Καταχώρηση του διπλώματος γλυπτικής του Δημήτρη Κατσικογιάννη, υπ' αριθμόν 837.  
Μητρώο Σπουδαστών της ΑΣΚΤ, Αρχείο ΑΣΚΤ.



Ομαδική φωτογραφία κρατουμένων στις Φυλακές Τρικάλων το Φλεβάρη του 1953. Ανάμεσα στους κρατούμενους διακρίνεται πιθανότατα και ο Δ. Κατσικογιάννης, όρθιος, έβδομος από δεξιά. Πηγή φωτογραφίας: Συλλογικό, *Εφημερίδες από τις φυλακές και τις εξορίες*, εκδ. του ΚΣ της ΚΝΕ, Αθήνα 2015, σελ. 58.



## ΤΑ ΣΧΕΔΙΑ ΤΟΥ ΚΑΤΣΙΚΟΓΙΑΝΝΗ

Γιά να προσγγίσει καμιά ασφαλέστερα ή μεγάλη σειρά από σχέδια με ποιότητα, που έδωσε ο Δημήτρης Κατσιογιάννης στο Ζυγό, πρέπει νάχει κατά νου δύο λόγους χαρακτηριστικά του καλλιτέχνη. Πρώτα πως είναι γλύπτης, κ' ύστερα πως ήταν ως τα χιόνι άνομα πολιτικός κρατούμενος, πως ήρθε ως τον πάτο το πατήρ των πολιτικών διδύμων. Και το δύο τούτα στοιχεία, μαζί κι αβέβηλα, τά βρισκεις στην κριτική, στη διατύπωση των μορφών του. Και δίπλα διακονά πρέπει να τοποθετηθεί και το όνομα, δηλ. το έθνος, όπως διαμορφώθηκε μέσα σε τούτη την έπιση περίοδο, που άνομοι κτιστικά όξινε τη δικαιοσύνη και καλλιέργει το πάθος.

Ο Κατσιογιάννης παρουσιάζει έργα ζωγραφικά. Μία πριν απ' όλα διηγείται. Κι έχει να πει πολλά πρόωμοτα, και μάλιστα περιστασιακά έντονα, συγκλονιστικά. Δεν καταργεί παρά ελάχιστες φορές στην άλληγορία. Ίσως τούτα τα στοιχεία θα μπορούσε να τα αντιτάξει καμιά μαρκενίς μόνο φορές, και περισσότερο στον τίτλο του έργου. Μένει μέσα στα πρόωμοτα, όπως τα εβει με τα μάτια του κι όπως τόποινα με την όψη του. Κι από την έπιση αυτή το έθνος της μαρκενίς του είναι έπιφθητικό. Τα πρόωμοτα αυτά όπως πάλι ο φολκισμός καλλιτέχνης ήταν από τα πιο βαρύν, τα πιο συγκλονιστικά περιστασιακά μιας έπισης. Πέρα απ' την υπέβλη διαπίστωση τους, τη σημασία της αυθεντικής καταστροφής, υπάρχει κ' η δική του σκοπιά, ή προσωπικότητά του, που παβαίνεται μπροστά σε τούτα τα μεγάλα γεγονότα. Από δω θγαίνει ο προσομοιωτής στη διατύπωση τους. Ως χτες άκόμα ζούσε με το σώμα και με το πνεύμα τούτη τη ζωή. Είναι πολύ κομάρ για να έχει κόλλας ήρωες. Από το έθνος και την απέβληση του έθνος προτιμά την όξυτητα της κραυγής. Τού είναι, άκόμα, άδύνατο, να γυρίσει κι άλλο τη ματιά του. Μπροστά του είναι πολέμοτα και καταδεδιμένα, ήρωες και άβελήτητα, ή φυλακή, και πάλι ή φυλακή, είδωμοτα από πολλές μεριές, από μέσα κι απ' έξω.

Η κραυγή του αυτή όρος όρος γίνεται διαπραγματική. Γιατί κ' άπιστευτα για τον πολύ κόσμο πρόωμοτα που άνηγεται, θύει να μάρ τα πεί δυο γίνεται από έντονα, με την έπιση ένταση που τόχρησε και που τα πλήρωσε παντοφάρια ή ήρωες. Είναι φατικά για όσους έιν άπιστευότατα το έθνος της μαρκενίς να κλείσαν με τα χέρια κ' αυτά τους μπροστά σε τούτο το παυδαίο.

Ο καλλιτέχνης διδάεται. Θαρρείς πως σε λίγο θα κλείσει πάλι το κάγκελλο που έπι-



Δ. Κατσιογιάννης: Με το έπισηκεντήριο

Δ. Κατσιογιάννης: Φολκισμοί



329

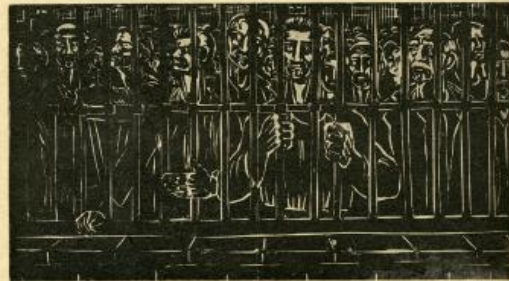
σκέπτηρου, θα μπει ή μαρία στην πόρτα του κελού και θα μείνει με το λόγο στο στόμα. Γ' από και θύει να τα πεί όλα, κι όσο γίνεται πιο γρήγορα. Κάθε πίκσας έπει σαν τα χρόνια της φυλακής θύει να πεί πολλά, όλες τις λεπτομέρειες, να δώσει στον άλλο να καταλάβει σωστά. Σε κάθε έργο του τείνει σχεδόν να πεί το άπεινά του. Θύει να πεύσει με το έθνος του περιστασιακού. Με γοργή άνηγηση, τσαλακωμένη, φέχει να βρει κυριολεκτικά το νεύρο, τους τένοτες, το σκελετό της φιγούρας του.

Ο καλλιτέχνης προσπαθεί πάντα να διατυπώσει καθαρά τη φροση του. Καταργεί σε μία περιοχή που του είναι πολύ γνώριμη, στη σιγαυιά του έθνος. Το χρώμα του έθνος υπάρχει κρατά μια δευτερεύουσα θέση. Περισσότερο του χρωμάεται στον στοιχείο τονικό, άνηγνητάρημο πάνω στο σκούρο όλο-κό του, για να ξεβεί πάλι τους έθνοτες του.

Σ' ελάχιστες μόνο περιπτώσεις, κ' ίσως όχι στις καλύτερες, πεί να άσκησει την αυθυπαρξιακή του υπέσταση, να δικαιωθεί στον τίτλο.

Κ' είναι και κάτι άλλο, που τόχρησε τελεολογικά, και που άποκαλεί το πιο βαρύ στυατικό σε τούτη την έπιση. Όλα τούτα, που μεγαλόμοτα κι άσθηματικά καταθέτει ο καλλιτέχνης είναι έπιφθητικά. Ο Κατσιογιάννης τρέφει το χροιά παραμένοντας της σιγαυής δημοκρατίας και μιας άπακάλεμα όπως μπορούσε μόν απ' τις πιο χαρακτηριστικές πτυχές της. Έξερπάρησε έπι από καλλιτέχνης το χρώμα του. Ή έβεισε τούτη κάνει και κάτι άλλο: Βάζει έθνος της άνθρώπου μπροστά στο χρέος τους. Όπως μπορεί ο καθένας. Τη στιγμή τούτη ή έπιση του Κατσιογιάννη άποκατά ίθαυτη έπισηκορύτητα.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ



Δ. Κατσιογιάννης:

Φολκισμοί

330

Πετρή Γιώργη, «Τα σχέδια του Κατσιογιάννη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 105, τομ. ΙΗ, χρόνος Θ, Σεπτέμβριος 1963, σελ. 329-330, Αρ. Τεκμηρίου 5049.3254, αρχείο ΑΣΚΙ.

**71 ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΚΡΑΤΟΥΜΕΝΩΝ  
ΕΙΝΑΙ ΑΠΟ ΧΘΕΣ ΤΟ ΒΡΑΔΥ ΣΤΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ.**



Όκτώ έργα του Δ. Κατσικογιάννη (από άριστερα προς τα δεξιά): 1. «Θα γυρίσει ο πάππος, παιδί μου», 2. «Παράλυτος», 3. (δύο σκηνές): «Χρόνια ύπωσησις», «Δυσμύτης», «Μάνα». (Κάτω σειρά): «Μάνα διαρυστρωμένη», «Ετοιμαζόμενος», «Θάνατος παλληκαριού»

**‘Η έκθεση του Δημ. Κατσικογιάννη στο «Ζυγό» μία συγκλονιστική μαρτυρία από την κόλαση τῶν φυλακῶν**

**ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΕ ΤΟΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ Ο ΠΟΙΗΤΗΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΒΡΕΤΤΑΚΟΣ.  
ΕΝΤΟΝΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ Υ ΠΟΥ ΚΑΤΕΚΛΥΣΕ ΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ.**

‘Εβδμήντα μία εικόνες από την κόλαση τῶν φυλακῶν, με θέματα ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν πολιτικῶν κρατουμένων καὶ τὸ κοινωνικὸ καὶ ἰδιόκτις.

στὸ κοινὸ τῶν καλλιτέχνη καὶ τὸ γόγο του με θερμὰ καὶ συγκινητικὰ λόγια. Τόνισε ἰδιαιτέρως τὴν ἥθλη καὶ ἀνθρωπιστικὴ σημασία

δὲς πολιτικῶν κρατουμένων. Κ α τ ῆ ς ε ἰ, μίᾳ ἀδιάψευστῆ μαρτυρίᾳ, μεγάλῃ ιστορικῆς σημασίας, γιὰ τὸν ὀργῶ θάνατο χιλιάδων ἀνθρώπων ποὺ συντελεῖται πίσω ἀπὸ τὰ μῦρα κἀγκλά τῶν φυλακῶν.

Κ α λ ε ἰ, καθὲ τίμιον ἄνθρωπον με καθαρὴ συνείδηση, ὄχι ἀγωνιστὴ γιὰ τὸ ἐκθέσαν οἱ συνάνθρωποι μας τὸ καὶ τῆς μάνας, τῆ ἀτοργῆ τοῦ παιδιοῦ, τὸ φίλῃ τῆς γυναίκας, τῆ καρπασία τοῦ ἄδρα, τῆ βροσιὰ τῆς πηγῆς, τῆ χαρὰ τοῦ ἡλίου.

‘Ας σημειωθεῖ ὅτι ἡ ἔκθεση τοῦ Κατσικογιάννη τοποθετεῖται στὴ πλίσσια τῆς ἐξορήσεως τοῦ Σουλῶλου Οὐλογενεῖον πολιτικῶν κρατουμένων γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῶν δεσμευτῶν.



‘Απὸ τὰ ἐγκαίνια τῆς ἔκθεσης στὸν «Ζυγό». Στὸ πρῶτο πλάνο, ἀριστερὰ: ὁ ζωγράφος Δ. Δημ. Κατσικογιάννης. Δεξιὰ: ὁ τεχνικὸς κ. Γιάννης Μαρουδῆς

δράμα ποὺ συνεπόμεται ἡ δεκαετοῦσα διόραση τῆς φρίκης τῶν φυλακῶν, εἶναι ἀπὸ χθὲς στὴν διάθεση τοῦ κοινού, στὴν αἴθουσα «Ζυγός» (Πανεπιστημίου καὶ Ὁμήρου 2—ἀπέναντι). Πραξίται γιὰ τὴν ἔκθεση τῶν ἔργων ζωγραφικῆς τοῦ Δημ. Κατσικογιάννη — τοῦ καλλιτέχνη ποὺ ἔζησε ἐπὶ πολλὰ χρόνια τὴν τραγῳδία τοῦ πολιτικῶ κρατουμένου — ποὺ τὰ ἐγκαίνια τῆς ἔγινον χθὲς στίς 7 μ.μ. στὴ μεγάλη αἴθουσα τοῦ «Ζυγοῦ». Ἡ ἔκθεση προκάλεσε ἐντονο τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινού ποὺ κατέβηκε τὴν αἴθουσα τοῦ «Ζυγοῦ» καὶ βέβαιον με συνέπεια τὸ μῆμα ποὺ φέρει ὁ καλλιτέχνης ἀπὸ τῆς πρὸ ὄψεως περιοχῆ τοῦ μεταπολεμικοῦ δρόμου. Ὁ ποιητὴς Νικηφόρος Βρεττάκος παρουσίασε

τοῦ ἔργου καὶ τὴν ἀπόησιν ποὺ ἔβρισκε στὴ συνείδηση ὅλων τῶν ἀνθρώπων καλῆς θελήσεως ἢ πρόβλη —καὶ μάλιστα με τὴν τύχη —τοῦ ἰδιόκτις αἰτήματος γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν κρατουμένων ἀγωνιστῶν στὴ νεοελληνικὴ ζωὴ. Ὁ κριτικὸς τῆς «Ἀλήθειας» ζωγράφος Γ. Φωκὰς γράφει στὸ πρόγραμμα τῆς ἔκθεσης τὸ παρακάτω προλογικὸ σημείωμα: «Μὲ τὴν ἐμπειρικὴ τῆς δυνάμη, τὴν πλαστικὴ τῆς ἀσφύτη, τὴ σχεδιοστικὴ τῆς σφῆρεια καὶ τὸ συγκλονιστικὸ τῆς περιχόμενου, ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Κατσικογιάννη: Κ α τ ῆ ς ε ἰ, φέρει ὅσοι ἐπιμένουν στὸ ἀπαιθῶμα πνευματικῆς μισαλλοδοξίας καὶ ἔχουν ἀλλοτρίως στὸς ἀπαιθῶμας τοίχους τῶν φυλακῶν, χρονοῦ τώρα, χιλιά-

Ανωνόμου, «Η έκθεση του Δημ. Κατσικογιάννη στο "Ζυγό" μια συγκλονιστική μαρτυρία από την κόλαση των φυλακῶν - Παρουσίασε τον καλλιτέχνη ο ποιητής Νικηφόρος Βρεττάκος», εφημ. *Η Αυγή*, Αθήνα 17 Σεπτεμβρίου 1963, Αρ. Τεκμηρίου 2800.3412, αρχείο ΑΣΚΙ.

Η καινούργια έκθεση του Κατσικογιάννη

Ο Δημήτρης Κατσικογιάννης παρουσιάζει πάλι με μία μεγάλη σειρά από έργα του, "Υπάρχουν φαίνεται μέσα του συμπυκνωμένοι τόσο ζωωτικοί ερεθισμοί, που του επιτρέπουν να παροίγει με τόση γρηγορόδα "Έκτα, σ' ελάχιστο διάστημα απ' την έκθεσή του στο Ζαγό, παρακαταθήκη πάνω στην Παρουσία μία μεγάλη σε όγκο εργασία του, από έργα ζωγραφικά, ανάγλυφα και διάγλυφα, δηλώνει ταύτα όλα αλ γάρο. Διό ότι μπορούσε βέβαια να υποστηρίξει κανείς πως η καλλιτεία είναι πρὸς θεός ως έργου. Έκείνη πάντως που είναι γεγονός είναι πως ο Κατσικογιάννης βρίσκειται πάντα στην ίδια περιοχή, κρατά την ίδια γαλατική "πλευστής". Έτσι μπορεί να εικονογραφή τις εκπτώσεις του μ' αυτή την ποιότητα των σφαιρών, των ζωγραφικών έργων και των γλυπτών του. Μπορεί να κάνει το ίδιο πολλές φορές πράγμα σε μίαν διάκληση σειρά από μεταλλάξεις.

Γιὰ τὴ ζωγραφική του δὲν θὰ εἶχε νὰ προσθέσει κανείς τίποτε πὺν αὐτοακριτικό, πρὸς ἀπὸ ὅσα γράφησαν γιὰ τὴν τελευταία του έκθεση. Μένει πάντα σ' ἐνὸς κλίμα έντασης καὶ ὄγκου, ὑπάρχει πάντα μίαν πληθυντική διάθεση, μίαν διακονή καὶ τὸ πῦρ ὅλα. Ἐσπεράζεται περισσότερο μὲ τὴν ἀνέλιξη τοῦ ὄγκου, κ' ἡ περὶ πληθυντική του καὶ σ' ἄλλας βιωματικές περιπέχει δὲν ἄφρατον ἄλλη ἀλλαγή ενὸς ἀπ' τὴν παρουσίαση, μὲ τρόπο πὸς ξεκάνω, μινὴν στοιχειών ὄρασης, στοιχείων διακοσμητικῶν, που ὄλλοτε τὸν ἀδύγανον σὲ κολλὰ ἀποτελέσματα κ' ὄλλοτε τὸν ἐκρούσαν μὲ ἀνιέρματα μίαν κίνηση χάρης. Στὸ στοιχείο αὐτὸ τῆς ἀφαιρέσε ἔδωκε πὸς σφαιρὴ ὑπόσταση καὶ τὴν ἀφήγησιν μίαν τοῦ βίματος ἢ ἐκθέσασιν διακόσμηση ἐνὸς οὐρανολογικῶν κομμάτι μίαν αὐτῶν τοῦ στοιχείου. Μὰ πρὸς τὴν ἀναφορῶν καὶ κατ' ἄλλο, που εἶναι ἴσως καὶ τὸ πὸς σημαντικὸ σὲ τούτῃ τῆ φύσιν τῆς δουλειῆς του.



Δ. ΚΑΤΣΙΚΟΓΙΑΝΝΗΣ - Ο βίματος τῶν σπητῶν.

123

Ο Κατσικογιάννης ἀρχίζει σὲ μισὸν τοῦ ἔργου νὰ ἐκπαιδεύεται τὴν ἀντιστοίχιση τοῦ χρώματος τοῦ πῶου σὲ μίαν ὄψη καὶ τραβᾷ με χρώμα ζωγραφικό, που καλύπτει τὴν ἐπιφάνειά του (αὶ ὄχι μόνον μὲ τὴν ταλαιπωρημένη μελάνη τοῦ παστέλ) ἐνὸς νέου ζωγραφικῶν ὅρων. Ὑπάρχουν βέβαια καὶ σ' αὐτὴ τὴν περιοχή του ὁμοίως ὄψεις κ' ὄλλες ἀντιθέσεις. Μὰ κ' εἶναι τὸ νεώτερον μὲ ἀντιθέσεται τόσο έντονα τὸ μίαν σχεδιαστικὴν περιγραφή τῆς φύσεως του, πάλι εἰς ἄσας τοῦ εἶναι πὸς ζωγραφικῶν.

Στὴ γλυπτική του διαπιστώνει κοινὴς ἐνα περιεργὸν πράγμα. Τὰ ἀνάγλυφα του εἶναι κ' αὐτὰ πὸς ἔντονα σχεδιαστικά, ἔχουν τὴν ἴδια διάθεση τῆς τάσης που ἔχουν τὰ ζωγραφικὰ του ἔργα, μὰ πρὸς τὸν καὶ κατανοεῖ σὲν τόσο κ' ὄχι σὲν ὄρα. Ὅπως σὺχνη ἀπὸ σχέδιό του κατανοεῖ σ' ἐνα γλυπτικὸ ἀποτέλεσμα μὲ τ' ἀνάγλυφά του κάνει περισσότερο ζωγραφικὴ. Μερικὰ ἀπ' αὐτὰ εἶναι ἀπὸ ζωγραφικῶν ποικιλιῶν μὲ τὸ γάρο, ὑπάρχουν βίμως κ' ἰσορροπικὴ συνθέσεις μὲ ζῶα που ἔχουν κάποιο κροσσισμό. Καὶ μίαν καὶ μιλῶμεν γιὰ τὸ ζῶα ὅς πῶς τῶν εἶναι συμπυκνωμένο αὐτὸ τὸ στοιχείο σὲν τῆς του. Τὰ σφαιρὸλο ἀλλάζει, τὸ ὄνομα μὲναι τὸ ἴδιο: ἀφαιρέσας ὄρασης, που ἀφαιρέσεται μὲ τὴν κίνηση τῶν μορφῶν.

Ἄκμα καὶ σὲ ἀνάγλυφά του ὁ Κατσικογιάννης ἀκολουθεῖ ἀνάλογη πορεία. Τὸ βασικὸν του στοιχείο εἶναι ἡ ένταση τοῦ σχεδίου του. Σκόδα ἔσθεται τὴν ὄψη του, μὲ δὲν τὴν ἀνεργαστικὴ πάντα. Ἄκμα δίπλα σὲς σκομικὴς χυτῆς πτυχῆς που ὄνομα του, μισοβίως σὲς τῆς ἀναγωγῆς ἀνάσας, δημιουργοῦν μίαν ἀντίθεση, μὲ πλαστικὴ ἀμφιβολία ἀνάσας σὲ τὴν ὄραση καὶ τὴν ἀδρότητα. Ὅπως καὶ σὲ ζωγραφικῶν του κῆνο τοῦ ὄρατος κ' ἔδω εἶναι ἐνὸς συμπυκνωμένης μορφῆς, ἐνα ποιῆσιν ἀνάσας σὲ μίαν καὶ μίαν σχήματα. Μιλῶμεν τὴν ἀντίθεσή του, μὲ αὐτὸς ἢ τὸς του αὐτὴ γιὰ τὴν πληθυντικὴ τῶν μορφῶν, ἐκκατ' ἴσως αὐδωρητικὰ που τὸν ἀφήνει νὰ θῶκε καὶ μισοβίως ἀναγωγῆς εἶναι ἔντονα τὸ πηλοσὸς τῆς. Στὸ ἀνάγλυφά του ὑπάρχουν σχετικὰ μισοβίως κ' ἰσορροπικὴ, ἀξιοπλάτῃ ζωμωμῆται μὲ τὸ τραπέζος καὶ τὸ ἐπιαιτικό.

Εἶναι φανερὸν πὸς ὁ καλλιτέχνης περὶ μίαν κριτικὴ διαμόρφωσης. Τὰ ἔργα του εἶναι περισσότερο αἰ σημαίνετες του ἀπὸ τῆς χῆς ἀνάσας ἔντονα ζωωτικὴ ἰσχυρία του. Ὅταν τὸ ὑπόθεσι εἶναι πὸς ἴδω, ἐκεί που ἀπαιτεῖ ἡ τέχνη του, ὅθ ἔχουμε ἐνα καλλιτεχνικὸ ἔργο, που ὅθ μπορεί νὰ κερδῖ μὲ πὸς αὐτοῦ ἀπολοστικὸν κριτήριο.

Γ. ΠΕΤΡΗΣ



Ὁ βίματος τῶν σπητῶν

Πετρή Γιώργη, «Η καινούργια έκθεση του Κατσικογιάννη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 109, Ιανουάριος 1964, σελ. 123-124, αρχείο ΑΣΚΙ.



**ΣΗΜΕΙΩΣΕ ΜΕΓΑΛΗ ΕΠΙΤΥΧΙΑ**  
**‘Η Έκθεση του**  
**Δ. Κατσικογιάννη**  
**στη Βαρσοβία**

**ΕΠΘΥΣΙΩΔΗ ΣΧΟΛΙΑ ΤΩΝ ΠΟΛΩΝΩΝ ΦΙΛΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΒΑΡΣΟΒΙΑ, 14.** (Το απόγευμα τή μας). — Σημαντική επιτυχία σημείωσε η έκθεση έργων ζωγραφικής και γλυπτικής του Έλληνα καλλιτέχνη Δημήτρη Κατσικογιάννη που έγινε φανερά επί της 14ου έκθεσης στη Βαρσοβία από μουσείο Ιστορίας του Πολωνικού Επισκοπικού και Κλημάτων.

Σε τέσσερις τεράστιες αίθουσες του μουσείου έκτεθηκαν 200 πίνακες χωρισμένοι σε κείλους που έχουν τους γενικούς τίτλους: Πάμορος, Κίημα Απίστευτος, Η κορμιά της Κύπρου, Μελίσιος και φίλοι σπύκου, Κοπέλες της Ελλάδας, Εύρηνη, Κούδα, Έργατες, Φοιτητές, Παιχνίδια και άλλα. Έκτιθενται επίσης και όμοια γλυπτά.

Ο επιθωτικός αυτός όγκος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Κατσικογιάννη — οσοδήποτε 14 χρόνων ζωής — αντιμετωπίζεται από τον άγνωστο του λαού μας και θεωρείται άκωλυτο κινητό ο’ αυτού προκάλεσε στους Πολωνούς επισκέπτες αμέτρητα θαυμαστά αλλά και ενθουσιώδη, ε’Από το έργο του Κατσικογιάννη προβάλλει ανέκδοτο το ποσό της τέχνης, η διακριτική φωνή της αναγέννησης Ελλάδας και της μαρτυρικής Κύπρου γράφει ένας από τους επισκέπτες στο βιβλίο επικρίσεων του μουσείου, Ένας άλλος σημειώνει: «Είχαμε κερδή να δούμε τέτοια συνδυασμό τέχνης και πολιτικής. Είναι ένας ενδιαφερόμενος της όλης τέχνης με την όλη για την απόδειξη του ανθρώπου».

Κάτι που προκάλεσε ιδιαίτερη αντίθεση στους Πολωνούς φίλους της τέχνης είναι η πραγματοποίηση τοιχωρών και προτύπων αίσιων έκθεσης, οι αλληγορίες, οι παραμορφώσεις, δ’ αυτήν υπερβαλλουσών χαρακτήρων των μορφών που σε συνδυασμό με το ρεαλιστικό περιεχόμενο δίνουν στο έργο του Κατσικογιάννη μια άδραστη και πολύ λίγη φορές κεραιστικά σύνθησις ή δύναμη.

Έβλεπον έπικράσει έντονη η άρπωση των έργων από τέχνηλη άποψη και η άδραστησία στην χρησιμοποίηση των χρωμάτων επ’αυτά με το οποίο δούλες άσχετα σ’αυτά δ’ Κατσικογιάννη μέσα στις συνθήκες της φιλικής.

‘Η Πολωνία καλλιτέχνης κ. Χαλί να Χρήστου — επιμύθησα του μουσείου Ιστορίας — έγραψε: «Συ γρά το έργο του Κατσικογιάννη έσκου χαρακτήρα αλληγορικό και υπερβαλλουσών. Είναι ένας πνεύμα με περιεχόμενο και ίδιες. Και παρουσιάζουν μια άδραστη ιστορία στην έκθεσή».

Α. ΜΑΥΡΟΠΙΔΗΣ

**ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΑΝΕΒΑΣΜΑ**  
**Ο «ΚΑΠΕΤΑΝ**  
**ΜΙΧΑΛΗΣ»**  
**ΣΤΟ Ε.Λ.Θ.**

**ΣΕ ΔΙΑΣΚΕΥΗ**  
**ΓΕΡ. ΣΤΑΥΡΟΥ — Κ. ΚΟΤΣΙΑ**

Το Έλληνικό Λαϊκό Θέατρο, με το ήμν της των παραστάσεων του Μάνου Κατράκη από τις παραστάσεις του Ε.Ο.Τ., πρόβαλλε στην ε-λοκήρηση των προετοιμασιών του για την παρουσίαση του έργου του Νίκου Καζαντζάκη ο «Καπετάν Μιχάλης», σε νέα διασκευή των Γεράσιμου Σταύρου και Κώστα Κοτσία. Όπως έχει ήδη αναγγείλει η μουσική του έργου γράφεται από τον Μάνο Χατζιδάκι. Καταβάλλεται κάθε δυνατή προσπάθεια, η παρουσίαση του κρημνικού Καζαντζάκη έργο να αποφύγει σπάσιμο για το Έλληνικό Λαϊκό Θέατρο με την συμμετοχή άδραστη συνταγών των άσχετων τα όμοια θα ανακηρυχθούν αυτές τις μέρες.

**ΕΠΕΣΤΡΕΨΑΝ ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ**  
**ΑΠΟ ΤΗ ΒΟΥΛΑΡΕΙΤΗ**  
**ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ**  
**ΤΟΥ Α. ΚΟΥΚΟΥΛΑ**  
**ΣΤΟ ΡΑΔΙΟΣΤΑΘΜΟ**  
**ΒΟΥΔΑΠΕΣΤΗΣ**

Από Κυριακή και άρα 7 μ. και 10 μ. μ. δ’ Ραδιοφωνικός Σταθμός Βουδαπέστης θα μεταδώσει στην ελληνική του άποψη (μικρός άρθρος κείμενα 21 και 41) συνέντευξη με τον πρόδρομο της Έκθεσης Έλληνα Λογοτεχνών κ. Α. Κουκούλα με περιεχόμενο τις επικριτικές έσοφές που είχε από Βουδαπέστη η άποψη των τριών λογοτεχνών μας συμμετέχοντων κατά τη 10ήμερη από παρουσίαση της.

‘Η άντεπροσωπεία έπίστρεψε χθες στις 10 μ. μ.

**ΒΙΒΛΙΟΚ**  
**ΚΩΣΤΑ ΤΣΙΚΟΠΟΥ**  
**Ποθηνοποιή - Εγέρσει**

Φωκάς Γιώργος, «Η Έκθεση του Δ. Κατσικογιάννη στη Βαρσοβία», εφημ. *Η Αυγή*, 25/3/1967, αρχείο ΑΣΚΙ.

