



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

**«Η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία "Τέχνη" και η
πρόσληψη της Αφαίρεσης στη Θεσσαλονίκη κατά την
περίοδο 1951 - 1967»**

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Σταύρος Βελούδος

Αθήνα 2022

Επιβλέπων:

Κώστας Ιωαννίδης – Αναπληρωτής Καθηγητής Θεωρίας και Κριτικής της Τέχνης

Μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής:

Ελεονώρα Βρατσκίδου – Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Νεοελληνικής Τέχνης

Νίκος Δασκαλοθανάσης – Καθηγητής Ιστορίας της Μοντέρνας και Σύγχρονης Τέχνης

Πίνακας περιεχομένων

Κατάλογος εικόνων.....	3
Βραχυγραφίες.....	8
Εισαγωγή.....	9
Κεφάλαιο 1: Το ελληνικό και διεθνές κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον στην αυγή της δεκαετίας του 1950	12
Κεφάλαιο 2: Η μετεμφυλιακή πολιτιστική φυσιογνωμία της Θεσσαλονίκης	19
Κεφάλαιο 3: Η δημιουργία της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη»	25
Κεφάλαιο 4: Η συζήτηση σχετικά με την αφηρημένη τέχνη μέσα από το περιοδικό <i>Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη</i>	35
Κεφάλαιο 5: Η διοργάνωση εκθέσεων αφηρημένης τέχνης από την Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» και η υποδοχή τους.....	55
Συμπέρασμα.....	74
Βιβλιογραφία	78
Εικόνες	87

Κατάλογος εικόνων

Εικ.1 Κατασκευή υπόγειας στοάς για την αποκατάσταση της σιδηροδρομικής συγκοινωνίας Αθηνών-Θεσσαλονίκης (Πηγή: Α.Καραδήμου-Γερόλυμπου, «Πόλεις και εθνικός χώρος σε κατάσταση πολιορκίας» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ, Γιάννα Κατσιάμπουρα (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ανασυγκρότηση, Εμφύλιος, Παλινόρθωση 1945-1952*, τ. Δ1, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009 σ.163)

Εικ.2 Ο στρατηγός Eisenhower επιθεωρεί τις ελληνικές ένοπλες δυνάμεις στη Θεσσαλονίκη (Πηγή: εφημερίδα *Εμπρός* 6 Μαρτίου 1952)

Εικ.3 Ο στρατηγός Eisenhower μεταξύ των ενόπλων δυνάμεων στη Θεσσαλονίκη (Πηγή: εφημερίδα *Εμπρός* 6 Μαρτίου 1952)

Εικ.4 Εξώφυλλο του περιοδικού *Μακεδονικές Ημέρες* τον Φεβρουάριο του 1936 (Πηγή: <https://www.openbook.gr/makedonikes-imeres/>) (πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.5 Οι συνεργάτες του περιοδικού *Μακεδονικές Ημέρες*, Από αριστερά, καθισμένοι: Γ.Θ.Βαφόπουλος, Β.Τατάκης, Π.Σπανδωνίδης, Αλκ.Γιαννόπουλος, Γ.Δέλιος. Όρθιοι: Τ.Βαρβιτσιώτης, Γ.Θέμελης, Σ.Δούκας, Ν.Γ.Πεντζίκης, Σ.Ξεφλούδας, Α.Λεβής. (Πηγή: Αικατερίνη Κίλεσοπούλου, *Οι Καλές Τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912-1967*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011 σ.170)

Εικ.6 Εξώφυλλο του πρώτου τεύχους του περιοδικού *Κοχλίας* τον Δεκέμβριο του 1945 (Πηγή: <https://www.openbook.gr/kochlias-teychos-1o/>) (πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.7 Εξώφυλλο του περιοδικού *Μορφές* τον Ιανουάριο του 1950 (Πηγή: <https://www.greek-language.gr/periodika/viewer/morfes/1950/40>) (πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.8 Οι υπογραφές των ιδρυτικών μελών στην συστατική πράξη στις 5 Ιουλίου 1951 (Πηγή: Γ.Κεχαγιόγλου-Μ.Σαλτιέλ-Ν.Παπανδρέου (επιμ.) «*Τέχνη*» - *τριάντα χρόνια, 1952-1982*, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 1985 σ.11)

Εικ.9 Τα μέλη του διοικητικού συμβουλίου της περιόδου 1954-55. Από αριστερά καθισμένοι: Ι.Δράκος, Λ. Πολίτης, Π.Ρέγκος, Α.Κοντός . Όρθιοι: Θ.Πίμος, Ν.Αλαμάνη, Μ.Σαλτιέλ, Φ.Δεληγιάννη, Ι.Τριανταφυλλίδης. (Πηγή: Γ.Κεχαγιόγλου-Μ.Σαλτιέλ-Ν.Παπανδρέου (επιμ.) «*Τέχνη*» - *τριάντα χρόνια, 1952-1982*, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 1985 σ.168)

Εικ.10 Ιδρυτικά μέλη που τιμήθηκαν στον εορτασμό της δεκαετίας. Από αριστερά: Ι.Δράκος, Π.Ρέγκος, Α.Κοντός, Μ.Ανδρόνικος, Μ.Σαλτιέλ (Πηγή: Γ.Κεχαγιόγλου-Μ.Σαλτιέλ-Ν.Παπανδρέου (επιμ.) «*Τέχνη*» - *τριάντα χρόνια, 1952-1982*, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 1985 σ.15)

Εικ.11 Τεύχη του περιοδικού *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* (Πηγή: Γ.Κεχαγιόγλου-Μ.Σαλτιέλ-Ν.Παπανδρέου (επιμ.) «*Τέχνη*» - *τριάντα χρόνια, 1952-1982*, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 1985 σ.131)

Εικ.12 Ο Μανόλης Ανδρόνικος σε προσωπογραφία του Πολύκλειτου Ρέγκου (1980, λάδι σε μουσαμά 70x50,). (Πηγή: « Τα εικαστικά της Θεσσαλονίκης», *Επτά Ημέρες της Καθημερινής*, 15 Ιουνίου 1997 σ.7)

Εικ.13 Το πρώτο τεύχος του περιοδικού *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* τον Απρίλιο του 1956 με εξώφυλλο την ελαιογραφία του Νικηφόρου Λύτρα *Ναυτικός καπνίζων* (1894-95). (Πηγή: Αποθετήριο «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία: http://repository-tehni-thes.ekt.gr/tehni-thes/bitstream/11639/239/2/I_TECHNI_STI_THESSALONIKI_1956_F1.jpg) (πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.14 Το τεύχος 30 του περιοδικού *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* (Ιούλιος-Οκτώβριος 1959) με εξώφυλλο το έργο του Χρήστου Λεφάκη *Σύνθεση* από την έκθεση της ομάδας *Εργαστήρι* τον Σεπτέμβριο του 1959 στη Θεσσαλονίκη. (Πηγή: Αποθετήριο «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία: http://repository-tehni-thes.ekt.gr/tehni-thes/bitstream/11639/263/1/I_TECHNI_STI_THESSALONIKI_1959_F30.jpg) (πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.15 Το τεύχος 3-4 του περιοδικού (β' περίοδος) *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* (Φθινόπωρο-Χειμώνας 1961) με εξώφυλλο το έργο του Αχιλλέα Απέργη *Σύνθεση*. (Πηγή: Αποθετήριο «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία: http://repository-tehni-thes.ekt.gr/tehni-thes/bitstream/11639/263/1/I_TECHNI_STI_THESSALONIKI_1961_F3-4.jpg) (πρόσβαση: 20/01/2022)

[tehni-thes.ekt.gr/tehni-](http://tehni-thes.ekt.gr/tehni-thes/bitstream/11639/270/1/I_TECHNI_STI_THESSALONIKI_1961_T3.jpg)

[thes/bitstream/11639/270/1/I_TECHNI_STI_THESSALONIKI_1961_T3.jpg](http://tehni-thes.ekt.gr/tehni-thes/bitstream/11639/270/1/I_TECHNI_STI_THESSALONIKI_1961_T3.jpg))

(πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.16-17 Κατάλογος της έκθεσης *Art Grec Contemporain* που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι το 1959 (Πηγή: <https://www.blod.gr/lectures/art-grec-contemporain-i-omadiki-ekthesi-ellinon-kallitehnon-sto-parisi-to-1959-kai-to-gousto-tis-epohis-mas/>)

(πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.18 Το κτίριο της οδού Κομνηνών 4 όπου στεγάστηκε η «Τέχνη» από το 1960 έως το 1978. (Πηγή: Γ.Κεχαγιόγλου-Μ.Σαλτιέλ-Ν.Παπανδρέου (επιμ.) *«Τέχνη» - τριάντα χρόνια, 1952-1982*, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 1985 σ.32)

Εικ.19 Άποψη του εκθεσιακού χώρου της Μ.Κ.Ε «Τέχνη». (Πηγή: Γ.Κεχαγιόγλου-Μ.Σαλτιέλ-Ν.Παπανδρέου (επιμ.) *«Τέχνη» - τριάντα χρόνια, 1952-1982*, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 1985 σ.158)

Εικ.20 Εγκαίνια της αίθουσας εκθέσεων της Μ.Κ.Ε με την έκθεση του Σπύρου Βασιλείου στις 29 Μαρτίου 1960. (Πηγή: Γ.Κεχαγιόγλου-Μ.Σαλτιέλ-Ν.Παπανδρέου (επιμ.) *«Τέχνη» - τριάντα χρόνια, 1952-1982*, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 1985 σ.80)

Εικ.21 Νόρα Αναγνωστάκη, Μωρίς Σαλτιέλ και Τάσος (Αλεβίζος) στα εγκαίνια της έκθεσης του χαρακτή στην «Τέχνη» στις 29 Απριλίου 1960. (Πηγή: Συλλογικό, *Ο Μωρίς της «Τέχνης» και της Τέχνης-Μνήμη Μωρίς Σαλτιέλ*, ΕΛΙΑ, Δεκέμβριος 2008)

Εικ.22 Ο Pietro Nenni συγκαίρει τον ζωγράφο Γιάννη Σπυρόπουλο στη Biennale της Βενετίας τον Ιούνιο του 1960. (Πηγή: *Νεοελληνική Τέχνη 20^{ος} αιώνας, Ζωγραφική-Χαρακτική-Γλυπτική. Οι πολύτιμες συλλογές της Πινακοθήκης Ρόδου*, κατ. εκθ., επιμέλεια: Χ.Καμπουρίδης - Γ.Λεβούνης, Αθήνα, Υπουργείο Αιγαίου 1999 σ.150)

Εικ.23 Εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης Εφτά ζωγράφοι της Θεσσαλονίκης που διοργάνωσε η «Τέχνη» τον Σεπτέμβριο του 1960. (Πηγή: Αποθετήριο «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία: http://repository-tehni-thes.ekt.gr/tehni-thes/bitstream/11639/653/2/efta%20zo%20grafoi%20tis%20thessalonikis_cover.jpg)

(πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.24 Νίκος Σαχίνης *Ζωγραφική* 1964, Μικτή τεχνική σε μουσαμά, λάδι, διάφορα αντικείμενα, 75x122, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου. (Πηγή: <https://www.nationalgallery.gr/el/sulloges/collection/sulloges/zographiki-2-3.html>) (πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.25 Χρήστος Λεφάκης *Ζωγραφική* 1963, Μικτή τεχνική σε καμβά, 131x195, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου. (Πηγή: <https://www.nationalgallery.gr/el/sulloges/collection/sulloges/zographiki-2-3-3.html>) (πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.26 Εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης του Γιάννη Σπυρόπουλου που διοργάνωσε η «Τέχνη» τον Νοέμβριο του 1960. (Πηγή: <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/18800?lang=el#page/640/mode/1up>) (πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.27 Γ.Σπυρόπουλος, *Παραλλαγή*, 1960, λάδι, 20x31 (Πηγή: Αικατερίνη Κίλεσοπούλου, *Οι Καλές Τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912-1967*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011 σ.353)

Εικ.28 Σ.Λογοθέτης, *Ραγισμένη Αίσθηση*, 1960, λάδι, 60x60 (Πηγή: Αικατερίνη Κίλεσοπούλου, *Οι Καλές Τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912-1967*, University Studio Press, 2011 σ.359)

Εικ.29 Σ.Λογοθέτης, *Θετικό-Αρνητικό*, 1960, λάδι, 82x122 (Πηγή: <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/18800?lang=el#page/651/mode/1up>) (πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.30 Σ.Λογοθέτης, *Δυστυχώς*, 1960, λάδι, 82x52 (Πηγή: <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/18800?lang=el#page/651/mode/1up>) (πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.31 Εγκαίνια της έκθεσης του Γιάννη Μηταράκη στην «Τέχνη» τον Νοέμβριο του 1961. Από δεξιά προς τα αριστερά: Δημήτρης Φατούρος, Λίνος Πολίτης, Παύλος Ζάννας, Γιάννης Μηταράκης. (Πηγή: Ευγένιος Ματθιόπουλος, *J.Mita, Η ζωή και το έργο του Γ.Μηταράκη (1897-1963)* Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2006 σ.38)

Εικ.32 Μωρίς Σαλτιέλ, Παύλος Ζάννας και Λίνος Πολίτης. (Πηγή: Συλλογικό, *Ο Μωρίς της «Τέχνης» και της Τέχνης-Μνήμη Μωρίς Σαλτιέλ*, ΕΛΙΑ, Δεκέμβριος 2008)

Εικ.33 Ηλίας Δεκουλάκος, Μπία Ντάβου και Παντελής Ξαγοράρης στα εγκαίνια της ομαδικής έκθεσης τους στην αίθουσα της «Τέχνης» τον Φεβρουάριο του 1962. (Πηγή: *Μπία Ντάβου αναδρομική Βία Δανου a retrospective*, κατ.εκθ.,: Τίνα Πανδή, Σταμάτης Σχιζάκης, Αθήνα, Ε.Μ.Σ.Τ , 2008 σ.236)

Εικ.34 Έργο του Γιώργου Τούγια στον κατάλογο της ομαδικής έκθεσης που διοργάνωσε η «Τέχνη» τον Σεπτέμβριο του 1962. (Πηγή: Κατάλογος έκθεσης *Καράς, Χριστοφόρου, Γαϊτης, Μαλτέζος, Μολφέσης, Πιερράκος, Τούγιας*, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 1962)

Εικ.35 Έργο του Γιάννη Μαλτέζου στον κατάλογο της ομαδικής έκθεση που διοργάνωσε η «Τέχνη» τον Σεπτέμβριο του 1962. (Πηγή: Κατάλογος έκθεσης *Καράς, Χριστοφόρου, Γαϊτης, Μαλτέζος, Μολφέσης, Πιερράκος, Τούγιας*, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 1962)

Εικ.36 *Τρεις Προτάσεις για μια νέα ελληνική Γλυπτική*, Teatro La Fenice, Βενετία 1964 (Πηγή: https://www.tanea.gr/2015/08/21/lifearts/benetsianiki-mproygada/?fbclid=IwAR1tPmswPX2LIEj5rG9G_gdxEUOl8-9ZmCZGJ62epkY976FQtOMx8Tw8u60) (πρόσβαση: 20/01/2022)

Εικ.37 Το κonstrουκτιβιστικό γλυπτό του Γιώργου Ζογγολόπουλου στη Πλατεία Συντριβανίου.(Πηγή: [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%BB%CF%85%CF%80%CF%84%CF%8C_%CE%94%CE%95%CE%98#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Cor-ten_\(1\).jpg](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%93%CE%BB%CF%85%CF%80%CF%84%CF%8C_%CE%94%CE%95%CE%98#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Cor-ten_(1).jpg)) (πρόσβαση: 20/01/2022)

Βραχυγραφίες

Α.Π.Θ : Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Α.Σ.Ο.Ε.Ε : Ανωτάτη Σχολή Οικονομικών και Εμπορικών Επιστημών

Δ.Ε.Θ : Διεθνής Έκθεση Θεσσαλονίκης

Ε.Β.Ε.Θ : Εμπορικό και Βιομηχανικό Επιμελητήριο Θεσσαλονίκης

Ε.Δ.Α : Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά

ΕΚ.Σ.Ε : Εκστρατευτικό σώμα Ελλάδας

Ε.Μ.Π : Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Ε.Ρ.Ε : Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση

Η.Π.Α : Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής

Μ.Κ.Ε : Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία

Σ.Α.Β : Σύνδεσμος Αποφοίτων Βαλαγιάνη

AFSOUTH: Allied Forces Southern Europe

LANDSOUTHEAST: Allied Land Forces South-Eastern Europe

NATO : North Atlantic Treaty Organisation (Βορειοατλαντικός Συνασπισμός)

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία με τον τίτλο *Η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» και η πρόσληψη της Αφαίρεσης στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1951-1967* επιχειρεί να εξετάσει τις δραστηριότητες που ανέπτυξε το πολιτιστικό σωματείο στον τομέα των εικαστικών τεχνών την περίοδο της λεγόμενης καχεκτικής δημοκρατίας¹ (1951-1967) στην πόλη της Θεσσαλονίκης επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον της στο ζήτημα της αφηρημένης τέχνης και στην πρόσληψη της από τους καλλιτέχνες και το κοινό της πόλης. Η μελέτη για αυτό το θέμα προέκυψε έπειτα από το ενδιαφέρον μου να διερευνήσω την δράση που επέδειξε στον τομέα των εικαστικών τεχνών η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» σε μια μικρή τότε περιφερειακή πόλη της Ελλάδας και σε μια κρίσιμη μεταβατική περίοδο σε πολιτικό αλλά και σε πολιτιστικό επίπεδο. Η εμφάνιση και η σταδιακή είσοδος της Αφαίρεσης στο ελληνικό εικαστικό τοπίο συνέπεσε χρονικά με την δημιουργία της «Τέχνης» στις αρχές της δεκαετίας του '50 με συνέπεια το σωματείο να παρακολουθήσει από πολύ νωρίς τις προσπάθειες των ντόπιων καλλιτεχνών που είχαν αρχίσει να πειραματίζονται με το αφαιρετικό ιδίωμα. Με την πάροδο των χρόνων το σωματείο επρόκειτο με τις πρωτοβουλίες του να διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο στην εικαστική πραγματικότητα της Θεσσαλονίκης και να αναδειχθεί στον βασικότερο πυλώνα προβολής και προώθησης της αφηρημένης τέχνης.

Το ζήτημα της Αφαίρεσης την περίοδο 1951-1967 εξετάζεται στην εργασία μέσα από δυο βασικά πρίσματα: Πρώτον, μέσα από το δελτίο *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* και τον περί τέχνης λόγο που άρθρωσε ο Μανόλης Ανδρόνικος από το 1956 και μετά, η εργασία επιχειρεί να ανιχνεύσει τον βαθμό στον οποίο οι νέες εικαστικές λύσεις που πρότεινε η αφηρημένη τέχνη είχαν αρχίσει να υιοθετούνται από τους καλλιτέχνες της πόλης και να καταγράψει κάποιες από τις απόψεις που διατυπώνονταν τόσο από τη μεριά του σωματείου όσο και από την μεριά των καλλιτεχνών σχετικά με το νέο εικαστικό φαινόμενο. Η αφηρημένη τέχνη αντιμετωπιζόταν τότε ως ρήξη σε σχέση με την μέχρι τότε παραδοσιακή παραστατική ζωγραφική και είχε εμπλακεί στις ευρύτερες πολιτικές και ιδεολογικές διαμάχες της ψυχροπολεμικής περιόδου γεγονός που έπαιξε σημαντικό ρόλο στην αποδοχή ή την

¹ Ηλίας Νικολακόπουλος, *Η καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές 1946-1967*, Πατάκης, Αθήνα 2013

απόρριψη της. Κατά δεύτερον, η εργασία παρακολουθεί την εκθεσιακή πολιτική που ακολούθησε η Μ.Κ.Ε μετά την δημιουργία της δικής της αίθουσας εκθέσεων και την ενεργή συμμετοχή του αρχιτέκτονα και αφηρημένου ζωγράφου Δημήτρη Φατούρου στις δραστηριότητες της «Τέχνης». Μετά την βράβευση του ζωγράφου Γιάννη Σπυρόπουλου στην Biennale της Βενετίας το 1960, το πολιτιστικό σωματείο προσανατόλισε σε μεγάλο βαθμό τις εκθέσεις που διοργάνωσε στην προβολή όχι μόνο της αφηρημένης τέχνης αλλά και της πιο προωθημένης ελληνικής εικαστικής πρωτοπορίας εκείνη την εποχή. Στην εργασία παρουσιάζονται οι εκθέσεις είτε καλλιτεχνών που ζούσαν στην πόλη της Θεσσαλονίκης και της Αθήνας είτε Ελλήνων καλλιτεχνών που ζούσαν και εργάζονταν σε μεγάλα μητροπολιτικά κέντρα της Ευρώπης όπως η Ρώμη, το Παρίσι κ.α και καταγράφεται πως υποδέχθηκαν τις ρηξικέλευθες αυτές εκθεσιακές προτάσεις το κοινό αλλά και η κριτική.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας επιχειρείται μια συνοπτική αναφορά στο ελληνικό και διεθνές μεταπολεμικό περιβάλλον των αρχών της δεκαετίας του 1950 προκειμένου να δοθεί το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο εντός του οποίου βρισκόταν η Ελλάδα και πιο συγκεκριμένα η Θεσσαλονίκη και να κατανοηθούν οι συνθήκες μέσα στις οποίες εκκολάφθηκε και υλοποιήθηκε η δημιουργία του πολιτιστικού σωματείου «Τέχνη». Το δεύτερο κεφάλαιο ιχνηλατεί την μετεμφυλιακή πολιτιστική φυσιογνωμία της πόλης της Θεσσαλονίκης και εξετάζει την πνευματική κίνηση που παρουσίαζε για να διαπιστώσει το διανοητικό και πνευματικό κλίμα που επικρατούσε την εποχή που πάρθηκε η απόφαση για την ίδρυση της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας. Στο τρίτο κεφάλαιο παρακολουθούμε την πορεία προς την δημιουργία του πολιτιστικού σωματείου «Τέχνη» από την εποχή της σύλληψης της ως ιδέας την περίοδο της Κατοχής μέχρι την ίδρυση της τον Ιούλιο του 1951 ενώ γίνεται μια αναφορά στην πρώιμη υποδοχή της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα την ίδια περίοδο μέσα από την συνοπτική εξέταση συγκεκριμένων εκθέσεων. Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζεται η συζήτηση που αναπτύχθηκε γύρω από την αφηρημένη τέχνη μέσα από το περιοδικό *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* η οποία σε μεγάλο βαθμό καθορίστηκε από τις θεωρητικές θέσεις και τις απόψεις που κατά καιρούς διατύπωνε στην κριτική που ασκούσε ο Μανόλης Ανδρόνικος. Μέσα από τα κείμενα αυτά γίνεται φανερή η σταδιακή διείσδυση και επικράτηση της Αφαίρεσης στη Θεσσαλονίκη καθώς και οι διαφορετικές αντιλήψεις που επικρατούσαν γύρω από το πιο καθοριστικό εικαστικό ζήτημα εκείνη την περίοδο. Στο πέμπτο κεφάλαιο εξετάζεται η πλούσια εκθεσιακή

δραστηριότητα της Μ.Κ.Ε από το 1960 και μετά και παρουσιάζονται οι σημαντικότερες εκθέσεις αφηρημένης τέχνης που διοργάνωσε καθώς και οι αντιδράσεις που αυτές προκάλεσαν σε όσους αντιλαμβάνονταν την συστηματική προβολή της Αφαίρεσης μέσω του πολιτιστικού σωματείου ως μία προσπάθεια επιβολής της εκ μέρους του. Τέλος, στο τελευταίο μέρος της εργασίας αναλύονται τα συμπεράσματα της συγκεκριμένης μελέτης.

Ο στόχος αυτής της εργασίας είναι να επιχειρήσει να ρίξει φως στην παραγνωρισμένη και εν πολλοίς άγνωστη δραστηριότητα που επέδειξε το πολιτιστικό σωματείο στη Θεσσαλονίκη στον τομέα των εικαστικών τεχνών και πιο συγκεκριμένα, στην ιδιαίτερα σημαντική προσπάθεια που αυτό κατέβαλλε για την εξοικοίωση του κοινού της πόλης με τις κατακτήσεις της αφηρημένης τέχνης.

Κεφάλαιο 1: Το ελληνικό και διεθνές κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον στην αυγή της δεκαετίας του 1950

Είναι πάρα πολύ δύσκολο να κατανοήσει κάποιος τις συνθήκες που επικρατούσαν στην Ελλάδα των αρχών του 1950 αν δεν λάβει πρώτα υπόψιν του τις ανακατατάξεις που είχαν συμβεί μεταπολεμικά σε παγκόσμιο επίπεδο και που αναπόφευκτα επηρέασαν καθοριστικά τις εξελίξεις στο εσωτερικό της χώρας. Η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» ιδρύθηκε τον Ιούλιο του 1951 σε μια χρονική περίοδο αποφασιστικής σημασίας για τους νέους διεθνείς πολιτικούς συσχετισμούς που διαμορφώθηκαν μετά τον καταστροφικό δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο αφού συνέπιπτε με το ξέσπασμα του λεγόμενου Ψυχρού Πολέμου². Η αντιπαράθεση σε όλα τα επίπεδα ανάμεσα στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής και τη Σοβιετική Ένωση καθόρισε την πορεία του μεταπολεμικού κόσμου αφού ανάγκασε όλο το διεθνές περιβάλλον να διαλέξει ανάμεσα στο καπιταλιστικό και το κομμουνιστικό μοντέλο ανάπτυξης που εκπροσωπούσαν οι δυο μεγάλες δυνάμεις της εποχής. Η Ελλάδα όπως και οι περισσότερες χώρες της ευρωπαϊκής ηπείρου βρέθηκαν εξαρχής στη δίνη αυτής της μεγάλης ιδεολογικής σύγκρουσης ανάμεσα στα δυο αντίπαλα κοινωνικοοικονομικά συστήματα και υποχρεώθηκαν να επιλέξουν με ποια από τις δυο κυρίαρχες δυνάμεις του μεταπολεμικού κόσμου θα συμπορευόντουσαν. Για αρκετές χώρες, συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας, η μεταπολεμική μοίρα τους είχε ήδη προσδιοριστεί από τις νικήτριες δυνάμεις του πολέμου στην διάσκεψη της Γιάλτας το 1945 και η υποχρεωτική ένταξη τους στο Δυτικό στρατόπεδο³ είχε συνοψισθεί στις 12 Μαρτίου 1947 με την εξαγγελία του Δόγματος Truman⁴ και είχε εκφραστεί υλικά μέσω την αμερικανικής βοήθειας που προέβλεπε το Σχέδιο Marshall⁵. Οι μεταπολεμικές διεργασίες από την μεριά των Αμερικανών είχαν επισπευσθεί εξαιτίας της επείγουσας ανάγκης για κοινωνική και οικονομική ανασυγκρότηση της Ευρώπης προκειμένου να αντιμετωπιστεί ο ορατός κίνδυνος της πρόσδεσης των ευρωπαϊκών κρατών στο άρμα της Σοβιετικής Ένωσης.

² Tony Judt, *Η Ευρώπη μετά τον πόλεμο*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012 σσ. 165-196, Eric Hobsbawm, *Η εποχή των Άκρων - ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, Θεμέλιο, Αθήνα 2006 σσ.289-328

³ Tony Judt, ο.π σσ.100-101

⁴ Tony Judt, ο.π σ.127

⁵ Tony Judt, ο.π σσ. 90-91

Εκείνη ακριβώς την περίοδο στην Ελλάδα μαινόταν ένας αιματηρός εμφύλιος πόλεμος (1946-1949) ανάμεσα στις δυνάμεις του ελληνικού αστικού κράτους και στις κομμουνιστικές δυνάμεις του Δημοκρατικού στρατού προκειμένου να αποφασιστεί δια των όπλων η μεταπολεμική μοίρα της χώρας αφού είχε χαθεί κάθε ελπίδα συνεννόησης μετά τα Δεκεμβριανά και την Συνθήκη της Βάρκιζας⁶. Η αποφασιστική στρατιωτική ανάμειξη των αμερικανικών δυνάμεων στον ελληνικό εμφύλιο, ο οποίος θεωρήθηκε ως το πρώτο σοβαρό επεισόδιο του Ψυχρού Πολέμου, έκρινε εν πολλοίς την πολεμική αναμέτρηση τον Αύγουστο του 1949 στον Γράμο και συνέτασσε οριστικά την Ελλάδα με την μεριά της Δύσης⁷. Η τυπική επικύρωση της εισόδου της χώρας στο πλευρό του «Ελεύθερου Κόσμου» πραγματοποιήθηκε στις 18 Φεβρουαρίου 1952 με την ένταξη της Ελλάδας στην νεοιδρυθείσα από το 1949 Βορειοατλαντική Συμμαχία (NATO). Προκειμένου όμως να επιτευχθεί αυτό, η τυπικά φιλελεύθερη ελληνική κυβέρνηση του Σοφοκλή Βενιζέλου στα τέλη του 1950 αποφάσισε την συμμετοχή της χώρας στο πλευρό των Αμερικανών στον πόλεμο ανάμεσα στην Βόρεια Κορέα (που υποστηριζόταν από την νεοσύστατη Λαϊκή Δημοκρατία της Κίνας και τη Σοβιετική Ένωση) και την Νότια Κορέα (που υποστηριζόταν από τους Αμερικάνους και τα Ηνωμένα Έθνη). Επρόκειτο για την πρώτη θερμή αναμέτρηση ανάμεσα στους βασικούς ψυχροπολεμικούς αντιπάλους και τους συμμάχους τους, ένας άσκοπος πόλεμος ο οποίος δεν άλλαξε ουσιαστικά την κατάσταση στην περιοχή παρά μόνο οριστικοποίησε την διχοτόμηση της χερσονήσου και κόστισε την ζωή σε 500.000 ανθρώπους⁸. Την επόμενη χρονιά, η δεξιά κυβέρνηση του Αλέξανδρου Παπάγου ολοκλήρωσε την πρόσδεση της Ελλάδος στο πλευρό των Δυτικών συμμάχων υπογράφοντας την συμφωνία για την εγκατάσταση Αμερικανικών βάσεων στο ελληνικό έδαφος⁹.

Στο εσωτερικό της μετεμφυλιακής Ελλάδας στις αρχές του 1950 οι βασικές επιδιώξεις ήταν η πολιτική διαχείριση της στρατιωτικής νίκης στον Εμφύλιο πόλεμο και η εγκαθίδρυση ενός αστικού κοινοβουλευτικού καθεστώτος που θα συνδύαζε την

⁶ Χρήστος Χατζηιωσήφ, «Δεκέμβρης 1944, τέλος και αρχή» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ, Προκόπης Παπαστρατής (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα: Β' Παγκόσμιος πόλεμος 1940-1945, Κατοχή-Αντίσταση*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007 τόμος Γ2 σσ.363-391

⁷ Γιώργος Μαργαρίτης, *Η Ιστορία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου 1946-1949*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2006 τόμος Β' σσ.477-547

⁸ Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της Τέχνης 1945-1975 Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη, Ζωγραφική-Γλυπτική-Αρχιτεκτονική*, futura, Αθήνα 2021, σ.103

⁹ Σωτήρης Ρίζας-Ιωάννης Στεφανίδης, *ο «ξένος παράγοντας» οι ελληνοαμερικανικές σχέσεις 1949-1974* στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ) *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ.9, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003 σσ. 111-115

εθνικοφροσύνη με τα ελληνοχριστιανικά ιδεώδη και θα είχε ως κυρίαρχη ιδεολογία τον αντικομμουνισμό¹⁰. Τα έκτακτα μέτρα, οι εκτοπίσεις, οι διώξεις, οι συλλήψεις και οι εκτελέσεις οποιουδήποτε είχε σχέση με την Αριστερά συνεχίζονταν με αμείωτο ρυθμό και με ιδιαίτερη εκδικητική μανία από την μεριά του κράτους προκειμένου να βρίσκονται σε συντονισμό με το αντικομμουνιστικό κινήγι μαγισσών που είχε εξαπλωθεί σε ολόκληρο το δυτικό ημισφαίριο με προεξάρχουσα τις Ηνωμένες Πολιτείες. Σύμφωνα με τον ιστορικό Τάσο Βουρνά, με βάση τα στοιχεία του Υπουργείου Δικαιοσύνης το 1952 κρατούνταν στις φυλακές 5311 κομμουνιστές χωρίς να υπολογίζονται σε αυτό το νούμερο 2000 κομμουνιστές που βρίσκονταν στον Άη Στράτη και 200 γυναίκες στο στρατόπεδο του Τρίκερι¹¹. Αποκορύφωμα αυτής της πρώτης περιόδου αντικομμουνιστικής ψύχωσης υπήρξε η εκτέλεση του Νίκου Μπελογιάννη στις 30 Μαρτίου του 1952 ως κατασκόπου¹² από μία ακόμη τυπικά φιλελεύθερη κυβέρνηση, εκείνη του Νικόλαου Πλαστήρα, σε μια υπόθεση που είχε προκαλέσει διεθνείς αντιδράσεις και κύμα συμπάραστασης από σημαντικούς διανοούμενους και καλλιτέχνες¹³.

Πέραν όμως από τις ιδεολογικές επιδιώξεις του ελληνικού κράτους σε σχέση με τους διεθνείς συσχετισμούς δυνάμεων, στις αρχές της δεκαετίας του 1950 η Ελλάδα παρουσίαζε την εικόνα μιας κατεστραμμένης από άποψη υποδομών και καθημαγμένης οικονομικά χώρας η οποία οριακά επιβίωνε σε κάποιο βαθμό χάρις στην οικονομική και υλική βοήθεια που παρείχε το σχέδιο Marshall από το 1947. Οι βομβαρδισμοί και ο εμφύλιος πόλεμος είχαν μετατρέψει αρκετές πόλεις σε σωρούς ερειπίων και είχαν προκαλέσει μια πολύ σημαντική κρίση στέγης σε αρκετά μεγάλο μέρος του ελληνικού πληθυσμού, κρίση που δεν μπορούσε να αντιμετωπίσει το κράτος μόνο με τις περιορισμένες πιστώσεις που παρείχε η αμερικανική βοήθεια, δίνοντας έτσι την ευκαιρία για κερδοσκοπία στην ιδιωτική πρωτοβουλία για να

¹⁰ Αντώνης Λιάκος, *Ο Ελληνικός Εικοστός Αιώνας*, Πόλις, Αθήνα 2019 σ.379

¹¹ Τάσος Βουρνάς, *Ιστορία της Νεώτερης και Σύγχρονης Ελλάδας Από τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια ως την ημέρα του στρατιωτικού πραξικοπήματος των συνταγματαρχών (21 Απριλίου 1967)*, τ.Ε' Πατάκη, Αθήνα 1997 σ.10

¹² Σόλων Νεοκ.Γρηγοριάδης, *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας 1941-1974. Εμφύλιος-Ανένδοτος* τ. Β', Polaris, Αθήνα 2010 σσ.454-461

¹³ Ενδεικτική της περιρρέουσας σκοτεινής ατμόσφαιρας εκείνης της εποχής είναι η εκτίμηση πως η εκτέλεση του Μπελογιάννη έγινε αντιληπτή τότε ως κατάθεση αντικομμουνιστικών διαπιστευτηρίων από τη μεριά του δεξιού κράτους των εθνοκοφρών προς τις Ηνωμένες Πολιτείες. Η άποψη αυτή εδραζόταν στο γεγονός ότι αυτή είχε προηγηθεί κατά ένα και πλέον χρόνο από την πολύ γνωστή υπόθεση (η οποία προκάλεσε έντονες διαμαρτυρίες σε όλο τον κόσμο) της εκτέλεσης στην ηλεκτρική καρέκλα του ζεύγους των Αμερικανών Julius και Ethel Rosenberg στις 19 Ιουνίου 1953 για κατασκοπεία υπέρ της Σοβιετικής Ένωσης, των μόνων Αμερικανών αμάχων που εκτελέστηκαν κατά την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου

αντιμετωπιστεί το οξύ πρόβλημα στέγασης μέσω της αντιπαροχής¹⁴. Οι ελάχιστες εξαγωγές που πραγματοποιούσε η χώρα σε συνδυασμό με τα μηδαμινά φορολογικά έσοδα είχαν ως συνέπεια η ανασυγκρότηση της να προχωράει αρκετά αργά κάτι που αντικατοπτριζόταν και στο κατά κεφαλήν εθνικό εισόδημα που υπολογιζόταν τότε στα 130 δολάρια (την στιγμή που στις Γερμανία - Γαλλία - Η.Π.Α ήταν 400-600-1600 δολάρια αντίστοιχα) αποτυπώνοντας έτσι σε μεγάλο βαθμό το καθεστώς φτώχειας στο οποίο είχε περιέλθει η Ελλάδα εκείνη την εποχή¹⁵.

Μια κάπως καλύτερη εικόνα σε σχέση με το σύνολο της χώρας παρουσίαζε στο ζήτημα της ανασυγκρότησης η Θεσσαλονίκη¹⁶ εκείνη την περίοδο. Μια ιδιαίτερη κινητικότητα παρατηρούνταν στην πραγματοποίηση αρκετά σημαντικών δημοσίων έργων τα οποία χρηματοδοτούνταν από τις πιστώσεις του σχεδίου Marshall και συνέβαλλαν στην αποκατάσταση των κατεστραμμένων υποδομών. Πραγματοποιήθηκαν εγγειοβελτιωτικά έργα, αποκαταστάθηκε το οδικό δίκτυο και η περιφερειακή τάφρος της πόλης, έγιναν επισκευές στο λιμάνι και στο σιδηροδρομικό δίκτυο προκειμένου να επανασυνδεθεί με την υπόλοιπη ηπειρωτική χώρα. Λίγο αργότερα σε αυτά τα έργα θα προστεθούν η δημιουργία της Πανεπιστημιούπολης, η «νέα» παραλία καθώς και τα έργα στο χώρο του τελωνείου¹⁷. Η έντονη αναπτυξιακή δραστηριότητα που παρατηρήθηκε στη Θεσσαλονίκη εκείνη την εποχή δεν είναι δύσκολο να ερμηνευτεί, αν λάβει κανείς υπόψιν του την στρατηγική θέση που η πόλη κατείχε στο κέντρο της βόρειας Ελλάδας, πλησίον μιας εκτεταμένης επιτηρούμενης συνοριακής ζώνης μήκους 1.250 χιλιομέτρων στην οποία χρειαζόταν ειδική στρατιωτική άδεια για να την προσεγγίσει οποιοσδήποτε Έλληνας πολίτης. Η Θεσσαλονίκη και η ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας λογιζόταν εκείνη την εποχή ως ευαίσθητος γεωπολιτικά χώρος ο οποίος έχριζε αυξημένης επιτήρησης από τις δυνάμεις του μετεμφυλιακού κράτους για να αποτραπεί η οποιαδήποτε απειλή

¹⁴ Α.Καραδήμου-Γερόλυμπου, «Πόλεις και εθνικός χώρος σε κατάσταση πολιορκίας» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ, Γιάννα Κατσιάμπουρα (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. Ανασυγκρότηση, Εμφύλιος, Παλινόρθωση 1945-1952*, τ. Δ1, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009 σσ.163-164

¹⁵ Χρυσάφης Ιορδανόγλου, *Η Οικονομία 1949-1974 Ανάπτυξη και σταθερότητα* στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ) *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*,τ.9, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003 σ.59

¹⁶ Η Θεσσαλονίκη, αν και αρκετά μακριά από τα κύρια μέτωπα του εμφυλίου, κατά την διάρκεια του εμφυλίου πολέμου στις 10 Φεβρουαρίου 1948 βομβαρδίστηκε από ορειβατικό πυροβόλο του Δημοκρατικού Στρατού. Αν και δεν προκλήθηκαν μεγάλες ζημιές από αυτή την περισσότερο συμβολική κίνηση των ανταρτών, ο βομβαρδισμός είχε ως αποτέλεσμα την λήψη πολύ αυστηρών μέτρων σχετικά με την εκκαθάριση και την φύλαξη των περιοχών γύρω από τη Θεσσαλονίκη

¹⁷ Α.Καραδήμου-Γερόλυμπου, ο.π σ.165

απέρρεε από την γειτνίαση της με τα νέα κομμουνιστικά κράτη που είχαν δημιουργηθεί στην Βαλκανική Χερσόνησο.

Χαρακτηριστική της σημασίας που είχε ο νευραλγικό χώρος της Μακεδονίας για τους συμμάχους ήταν η επίσκεψη που πραγματοποίησε στη Θεσσαλονίκη στις 5 Μαρτίου 1952 ο αρχηγός των στρατιωτικών δυνάμεων του βορειοατλαντικού συνασπισμού Dwight D.Eisenhower, δεκαέξι μόλις μέρες μετά την επίσημη είσοδο της Ελλάδας στην συμμαχία¹⁸. Στην αυθημερόν επίσκεψη του ο μελλοντικός πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών, αφού επιθεώρησε στρατιωτικά τμήματα στην πλατεία του Λευκού Πύργου στη συνέχεια συμμετείχε σε σύσκεψη στα γραφεία του Γ' Σώματος Στρατού. Μετά το πέρας της συσκέψεως παρακολούθησε μεγάλη στρατιωτική παρέλαση από τον εξώστη της οικίας του αντιστράτηγου Μανιδάκη¹⁹ και έκανε δηλώσεις στους δημοσιογράφους στους οποίους τόνισε πως «Είμαι πάρα πολύ υπερήφανος δια τον στρατόν σας. Είναι ακριβώς ότι μας χρειάζεται δια να διατηρήσωμεν την ειρήνην»²⁰. Κατά την διάρκεια της επίσκεψης του Eisenhower στην Μακεδονική πρωτεύουσα «αί εκδηλώσεις του πλήθους υπήρξαν αυθόρμητοι. Καίτοι ουδεμίαν υποδοχή είχαν οργανωθή, κόσμος πολύς συνεκεντρώθη εις τους δρόμους εκ των οποίων διήλθεν ο Αμερικανός αρχιστράτηγος, ο οποίος επευφημήθη ενθουσιωδώς»²¹.

Το ταξίδι στη Θεσσαλονίκη του D.Eisenhower εκείνη την εποχή, πέραν της εκδήλωσης εμπιστοσύνης προς την ελληνική κυβέρνηση από τη μεριά των Αμερικανών και των επαίνων για την καλή κατάσταση του ελληνικού στρατεύματος²², πιθανόν να συνδεόταν και με το ζήτημα της έδρας του Αρχηγείου

¹⁸ Και τρεις μόλις μέρες μετά την έκδοση της απόφασης του στρατοδικείου που καταδίκαιζε σε θάνατο τον Μπελογιάννη και άλλους επτά σύμφωνα με τον Μεταξικό Αναγκαστικό Νόμο 375/1936 περί «τιμωρίας των εγκλημάτων κατασκοπείας και των εγκληματικών ενεργειών των απειλουσών την εξωτερικήν ασφάλειαν της χώρας»

¹⁹ Ο αντιστράτηγος Στυλιανός Μανιδάκης (1896-1975) εκείνη την εποχή είχε αναλάβει την διοίκηση του Γ' Σώματος Στρατού, έχαιρε μεγάλης εκτίμησης του πολιτικοστρατιωτικού κατεστημένου και θεωρείτο (μαζί με τους διοικητές των άλλων δυο Σωμάτων Στρατού, στρατηγούς Τσακαλώτο και Γρηγορόπουλο) περίπου ηρωική μορφή του ελληνικού εμφυλίου πολέμου αφού ήταν αυτός που ως διοικητής (τότε) του Β' Σώματος Στρατού πιστώθηκε την επικράτηση έναντι του Δημοκρατικού στρατού στο Βίτσι τον Αύγουστο του 1949

²⁰ Εφημερίδα *Εμπρός* 06 Μαρτίου 1952, εφημερίδα *Ελευθερία* 06 Μαρτίου 1952

²¹ Εφημερίδα *Εμπρός* ο.π

²² Εκείνη την εποχή όχι μόνο είχε ολοκληρωθεί η μεταφορά ενός τάγματος χιλίων στρατιωτών του ΕΚ.Σ.Ε στην Κορέα αλλά αυτό είχε ήδη συμμετάσχει σε επιχειρήσεις ως τμήμα του 7^{ου} Συντάγματος Ιππικού της 1^{ης} Αμερικανικής Μεραρχίας. Το ίδιο ίσχυε και για το 13^ο Σμήνος της ελληνικής αεροπορίας δύναμης 67 ανδρών (25 ιπτάμενων) και επτά αεροσκαφών τύπου C-47 Dakota το οποίο εντάχθηκε στην 21^η Μοίρα Μεταφορών της 374^{ης} Πτέρυγας Μάχης της Αμερικανικής Αεροπορίας. Γι'αυτό τον λόγο στην επίσκεψη του ο Eisenhower δεν φείδεται επαίνων σχετικά με την σπουδαιότητα

των Δυνάμεων την νοτιοανατολικής Ευρώπης που τους επόμενους μήνες απασχόλησε τους υψηλά ιστάμενους κύκλους της συμμαχίας. Πράγματι, μετά την είσοδο της Ελλάδας και της Τουρκίας στο NATO για αρκετό καιρό συζητιόταν η επιλογή της έδρας ανάμεσα στη Θεσσαλονίκη και την Κωνσταντινούπολη, επιβεβαιώνοντας την σημαντική θέση που κατείχε η πόλη στους ψυχροπολεμικούς σχεδιασμούς της εποχής²³.

Πέραν όμως από τις υλικές ζημιές που έπρεπε να αποκατασταθούν άμεσα, η μικρή περιφερειακή πόλη της Θεσσαλονίκης των τριακοσίων χιλιάδων κατοίκων των αρχών της δεκαετίας του 1950 ήταν αναγκασμένη να αντιμετωπίσει τις βαριές επιπτώσεις που συνεπαγόταν σε ψυχολογικό επίπεδο η κληρονομιά της Κατοχής και του εμφυλίου πολέμου. Μια από τις σημαντικότερες συνέπειες αφορούσε την διαίρεση της ελληνικής κοινωνίας στους αποκαλούμενους εθνικόφρονες πολίτες πρώτης κατηγορίας και στους μιαρούς μη εθνικόφρονες πολίτες δεύτερης κατηγορίας στην οποία περιλαμβάνονταν όχι μόνο οι ηττημένοι του εμφυλίου κομμουνιστές αλλά συλλήβδην όλοι οι αριστεροί. Σύμφωνα με τον Νίκο Δεμερτζή «Η διαιρετική τομή διέσχισε όχι μόνο το καθαρά πολιτικό πεδίο, αλλά και κάθε κοινωνική, οικονομική και πολιτισμική σφαίρα»²⁴. Το γεγονός αυτό συντέλεσε στη δημιουργία μιας έμφοβης και καχύποπτης κοινωνίας που επικαθοριζόταν ζωτικά από τα πολιτικά φρονήματα.

Το μεγαλύτερο όμως ζήτημα που καλούνταν να διαχειριστεί η κοινωνία της Θεσσαλονίκης αφορούσε πρωτίστως την μαζική εξόντωση της μεγαλύτερης εθνοτικής ομάδας προπολεμικά, αυτής των Εβραίων, οι οποίοι εξοντώθηκαν στα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης. Από τον Μάρτιο μέχρι τον Αύγουστο του 1943 μεταφέρθηκαν στο στρατόπεδο Auschwitz-Birkenau περίπου πενήντα χιλιάδες Εβραίοι από τη Βόρεια Ελλάδα από τους οποίους οι τριανταεπτά χιλιάδες θανατώθηκαν αμέσως στους θαλάμους αερίων ενώ κανείς από τους υπόλοιπους δεν

του ελληνικού στρατού αφού εκείνος ήδη ματώνει στα κορεατικά πεδία χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά για «να αποκατασταθεί η ειρήνη και η ασφάλεια στην περιοχή»

²³ Τελικά το Αρχηγείο του των Συμμαχικών δυνάμεων (AFSOUTH) εγκαταστάθηκε στην Νάπολη της Ιταλίας, αμέσως επόμενο σταθμό της περιόδου του Eisenhower μετά την Τουρκία και την Ελλάδα. Στις 8 Σεπτεμβρίου 1952 δημιουργήθηκε ένα παρακλάδι στο οποίο υπάγονταν οι ελληνικές και οι τουρκικές δυνάμεις, το LANDSOUTHEAST με αρχηγείο στη Σμύρνη το οποίο συνεπικουρούταν από μια διοικητική δομή στη Θεσσαλονίκη

²⁴ Νίκος Δεμερτζής, «Ο ελληνικός εμφύλιος ως πολιτισμικό τραύμα», *Επιστήμη και Κοινωνία Επιθεώρηση πολιτικής και ηθικής θεωρίας*, Σάκκουλα, τεύχος 28(2011) σ.86

επέστρεψε ποτέ²⁵. Μία από τις άμεσες συνέπειες ήταν η Θεσσαλονίκη να απωλέσει έναν θεμελιώδη πυρήνα όχι μόνο της οικονομικής αλλά και της πολυπολιτισμικής της οντότητας και το 1947 να έχουν απομείνει στην πόλη λιγότεροι από δυο χιλιάδες Εβραίοι²⁶. Η συνένοχη σιωπή και η παθητικότητα που είχαν επιδείξει ορισμένα τμήματα του πληθυσμού της πόλης, η έλλειψη πρωτοβουλιών για την διάσωση των Εβραίων, η ανοχή απέναντι στα γερμανικά σχέδια αλλά και ο φανερός αντισημιτισμός που είχε εκδηλωθεί εκείνη την εποχή ήταν ζητήματα που είχαν τραυματίσει βαθιά το συλλογικό υποσυνείδητο των ανθρώπων²⁷.

²⁵ Την ίδια τύχη είχαν και οι γονείς αυτού που συνέλαβε την ιδέα για την δημιουργία της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη», του Μωρίς Σαλιέλ, οι οποίοι εκτοπίστηκαν την άνοιξη του 1943 και εξοντώθηκαν στο Auschwitz. Για λεπτομέρειες βλέπε συλλογικό, *Ο Μωρίς της «Τέχνης» και της Τέχνης-Μνήμη Μωρίς Σαλιέλ*, ΕΛΙΑ, Δεκέμβριος 2008 στο οποίο περιλαμβάνεται η αλληλογραφία του Σαλιέλ που κρυβόταν στην Αθήνα με την μητέρα του και αποδίδεται με ακρίβεια το κλίμα που επικρατούσε στη Θεσσαλονίκη την περίοδο των διώξεων

²⁶ Mark Mazower, *Στην Ελλάδα του Χίτλερ Η εμπειρία της Κατοχής*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, σ.272

²⁷ Μαρία Καβάλα, *Η Καταστροφή των Εβραίων της Ελλάδας (1941-1944)*, ΣΕΑΒ, 2015 σσ.74-76

Κεφάλαιο 2: Η μετεμφυλιακή πολιτιστική φυσιογνωμία της Θεσσαλονίκης

Μετά την συνοπτική εξέταση των πολιτικών και κοινωνικών συνθηκών που επικρατούσαν στον διεθνές αλλά και ελληνικό χώρο και πιο συγκεκριμένα στη Θεσσαλονίκη στις αρχές της δεκαετίας του 1950, στο κεφάλαιο αυτό θα διερευνήσω ποια ήταν η πολιτιστική φυσιογνωμία της πόλης προκειμένου να γίνει κατανοητό το πνευματικό και διανοητικό πλαίσιο εντός του οποίου αποφασίστηκε η δημιουργία ενός καλλιτεχνικού σωματείου σε μια περιφερειακή πόλη του ελληνικού χώρου. Αρχικά θα αναφερθώ στο τι συνέβαινε εκείνη την εποχή σε τομείς όπως η λογοτεχνία, η μουσική και το θέατρο και στη συνέχεια στον τομέα των εικαστικών τεχνών.

Στο λογοτεχνικό πεδίο η Θεσσαλονίκη είχε να επιδείξει ήδη από τις αρχές του 1930 πολύ αξιόλογα επιτεύγματα. Με την υιοθέτηση μιας συνειρμικής γραφής που αποκλήθηκε εσωτερικός μονόλογος, μιας αφηγηματικής μεθόδου εντελώς πρωτόγνωρης για τα ελληνικά γράμματα εκείνη την εποχή, οι λογοτέχνες Στέλιος Ξεφλούδας²⁸, Γιώργος Δέλιος και Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος διαμόρφωσαν ο καθένας ένα αρκετά προσωπικό ύφος που εκκινούσε από κοινές αισθητικές αντιλήψεις. Οι λογοτέχνες αυτοί συσπειρώθηκαν γύρω από το περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες*²⁹ (1932-1953), ενός εκ των σημαντικότερων πρωτοποριακών περιοδικών του ελληνικού χώρου και κατόρθωσαν να δημιουργήσουν μια σημαντική πνευματική κίνηση στην πόλη μέσω της παρουσίασης νέων συγγραφέων και των μεταφράσεων σημαντικών ευρωπαϊών λογοτεχνών. Το κυριότερο όμως ήταν ότι εισήγαγαν τον εσωτερικό μονόλογο στη Θεσσαλονίκη εμφυσώντας της καθ' αυτόν τον τρόπο το πνεύμα του ευρωπαϊκού λογοτεχνικού μοντερνισμού όπως αυτό είχε διαμορφωθεί την περίοδο του μεσοπολέμου από συγγραφείς όπως οι Proust, Joyce, Kafka, Woolf κ.α. Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί η εντύπωση της ύπαρξης μιας λογοτεχνικής σχολής της Θεσσαλονίκης, κάτι που είχε πρώτος επισημάνει ο ποιητής

²⁸ Κώστας Στεργιόπουλος, «Η πεζογραφία του Στέλιου Ξεφλούδα κι' ο εσωτερικός μονόλογος», *ΕΠΟΧΕΣ*, 43, Νοέμβριος 1966 σσ.427-431

²⁹ Στο περιοδικό δημοσίευσαν κείμενα τους οι βασικοί συνεργάτες του Στέλιου Ξεφλούδας, Πέτρος Σπανδωνίδης, Γιώργος Δέλιος, Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, Γιώργος Βαφόπουλος

και κριτικός Τέλλος Άγρας ήδη από το 1935³⁰. Παρά τις όποιες αντιρρήσεις σχετικά με την ύπαρξη ή μη σχολής ακόμη και από τους ίδιους τους πρωταγωνιστές του εσωτερικού μονολόγου³¹, στο πέρασμα των χρόνων αυτή απέκτησε μυθικές διαστάσεις στη λογοτεχνική συνείδηση της πόλης.

Χάρης λοιπόν στην παράδοση που είχε δημιουργηθεί στη Θεσσαλονίκη ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου με την κυκλοφορία τόσο του περιοδικού *Μακεδονικά Γράμματα*¹ (1922-1924) όσο και των *Μακεδονικών Ημερών*, ο χώρος των λογοτεχνικών περιοδικών υπήρξε ένα αρκετά προνομιακό πεδίο έκφρασης των καλλιτεχνών και των διανοουμένων της πόλης καθόλη την διάρκεια της Κατοχής αλλά και μεταπολεμικά. Η έκδοση του περιοδικού *Μακεδονικά Γράμματα*² (1944-1952)³² μέσα στις δυσμενείς συνθήκες της γερμανικής Κατοχής και ιδιαίτερα η έκδοση του βραχύβιου περιοδικού *Κοχλίας* (1945-48)³³ έδωσε την δυνατότητα σ'έναν σημαντικό πυρήνα λογοτεχνών και πνευματικών ανθρώπων να αναδειχθούν στο χώρο των γραμμάτων σε πανελλαδικό επίπεδο. Αντίθετα, την εποχή που κυκλοφορούσαν η δημιουργία της Μ.Κ.Ε «Τέχνη», τόσο οι *Μακεδονικές Ημέρες* όσο και τα *Μακεδονικά Γράμματα*² είχαν αναστείλει την έκδοση τους και το μετεμφυλιακό κλίμα που επικρατούσε στην πόλη αποτυπωνόταν ανάγλυφα κυρίως μέσα από τις σελίδες του συντηρητικού εθνικιστικού περιοδικού *Μορφές* (Γ' περίοδος 1949-1954) το «λογοτεχνικό αντίστοιχο της *Ελληνικής Δημιουργίας*³⁴ του Σπύρου Μελά στη Θεσσαλονίκη» σύμφωνα με τον κοινωνιολόγο Δημήτρη Τσάκωνα³⁵. Το περιοδικό αυτό ήταν εναντίον κάθε μορφής μοντερνισμού στο χώρο της λογοτεχνίας παραμένοντας προσκολλημένο στην διατήρηση της παραδοσιακής μορφής. Για να γίνει όσο το δυνατόν καλύτερα κατανοητό το κλίμα που επικρατούσε στη Θεσσαλονίκη εκείνη την εποχή θα πρέπει επίσης να αναφέρουμε τον σημαντικό ρόλο

³⁰ Συλλογικό, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας - Πρόσωπα-έργα-ρεύματα-όροι*, Πατάκη, Αθήνα 2007 σ.2127

³¹ Κώστας Στεργιόπουλος, «Σχολή Θεσσαλονίκης. Ένα θέμα για συζήτηση», *Νέα Εστία*, 118, *Χριστούγεννα 1985* σσ. 330-333

³² Τα *Μακεδονικά Γράμματα*² ήταν μια σημαντική εκδοτική προσπάθεια που υπήρξε, σύμφωνα με τον Ντίνο Χριστιανόπουλο, πνευματική όαση μέσα στις δύσκολες συνθήκες της Κατοχής. Για λεπτομέρειες βλέπε Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Τα λογοτεχνικά περιοδικά της Θεσσαλονίκης. Σύντομη επισκόπηση», *Διαβάζω*, τεύχ.128, 1985 σ.49

³³ Ο *Κοχλίας* διευθυνόταν από επιτροπή που την αποτελούσαν οι Γιώργης Κιτσόπουλος, Λευτέρης Κονιόρδος και Γιάννης Σβορώνος. Σταθεροί συνεργάτες ήταν ο Ν.Γ.Πεντζίκης, ο οποίος ήταν αυτός που είχε οραματιστεί την συγκεκριμένη έκδοση, η Ζωή Καρέλλη, ο Τάκης Βαρβιτσιώτης, ο Γιώργος Θέμελης, ο Τάκης Ιατρού και ο Κάρολος Τσίτσικ. Το πρωτοποριακό περιοδικό θα αντιπαρατεθεί έντονα με το σαφώς πιο παραδοσιακών αντιλήψεων περιοδικό των *Μορφών* εκείνη την εποχή

³⁴ Το γνωστό εκείνη την εποχή ελληνοκεντρικό και έντονα αντικομμουνιστικό περιοδικό

³⁵ Συλλογικό, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας - Πρόσωπα-έργα-ρεύματα-όροι*, Πατάκη, Αθήνα 2007 σ.1467

που διαδραμάτισαν στην πνευματική κίνηση τόσο τα βιβλιοπωλεία Μόλχο³⁶ και Συρόπουλου στην οδό Τσιμισκή όσο και τα φαρμακεία του Ν.Γ.Πεντζίκη (εκεί βρισκόταν το άτυπο γραφείο του περιοδικού *Κοχλίας* την περίοδο που εκδιδόταν) στην οδό Εγνατία αλλά και του Κατσόγιαννη επίσης στην οδό Τσιμισκή, τα οποία αποτελούσαν πνευματικά και λογοτεχνικά στέκια για πολλούς γνωστούς συγγραφείς και διανοούμενους της πόλης³⁷. Τα βιβλιοπωλεία αυτά με τον συνακόλουθο μορφωτικό ρόλο τον οποίον διαδραμάτιζαν λειτουργούσαν συμπληρωματικά ως προς την Δημοτική Βιβλιοθήκη της πόλης η οποία το 1951 διέθετε 12.000 τόμους ταξινομημένων βιβλίων, καθώς και 13.000 βιβλία, περιοδικά και φυλλάδια αταξινόμητα³⁸.

Αν επομένως στην λογοτεχνία παρατηρούνται κάποιες προσπάθειες στα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια, στους υπόλοιπους τομείς της πνευματικής δραστηριότητας δεν συνέβαινε σχεδόν τίποτα αφού σε μεγάλο βαθμό η πόλη δεν διέθετε τους απαραίτητους πολιτιστικούς θεσμούς που θα μπορούσαν να υποστηρίξουν μια στοιχειώδη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Χαρακτηριστικά ο φιλόλογος και κριτικός Δημήτρης Μαρωνίτης, φοιτητής της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου τότε, αναλογιζόμενος εκείνη την περίοδο, ανέφερε για τις άλλες τέχνες (μουσική, θέατρο, ζωγραφική, κινηματογράφος) πως παρέμεναν «ατροφικές και απομονωμένες»³⁹. Στον τομέα της μουσικής η πόλη δεν διέθετε κρατική ορχήστρα αφού η Συμφωνική Ορχήστρα με εβδομήντα εκτελεστές του Γερμανικού Ραδιοφωνικού Σταθμού που λειτουργούσε την περίοδο της Κατοχής, διαλύθηκε αμέσως μετά την Απελευθέρωση και έκτοτε κανένας κρατικός φορέας δεν ενδιαφέρθηκε για την συνέχιση των εργασιών της μέσω κάποιου καινούργιου συνόλου⁴⁰. Κάποιες ελάχιστες Συμφωνικές συναυλίες οργανώνονταν από μια μικρή

³⁶ Λέων Ναρ, «Οδός Μόλχο, Ραγιά και Μπαρμπουνάκη γωνία», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος, τευχ.60, Θεσσαλονίκη 2017 σ.74 Ο Νάρ αναφέρει ότι «ο "Μόλχο" αποτέλεσε την κατεξοχήν πνευματική "θύρα" της ευρωπαϊκής κουλτούρας στη Θεσσαλονίκη, μια και ήταν το μοναδικό βιβλιοπωλείο που, για ολόκληρες δεκαετίες, έφερνε ξένα, κυρίως γαλλικά, βιβλία αλλά και τον ευρωπαϊκό Τύπο σε ολόκληρη τη Βόρεια Ελλάδα.»

³⁷ Γιώργος Αναστασιάδης, «Η Τσιμισκή της ζοφερής κατοχής και της μεταπολεμικής γοητείας», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος, τευχ.49, Θεσσαλονίκη 2014 σσ.18-20

³⁸ Μ.Καζαμία-Γκόλα, «Η Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης-Η ιστορία της μέσα από το αρχείο της», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος, τευχ. 05, Θεσσαλονίκη 2001 σ.201

³⁹ Γιώργος Αναστασιάδης, *Η Θεσσαλονίκη στις συμπληγάδες του 20^{ου} αιώνα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2005 σ.431

⁴⁰ Γ.Μάντακας, «Σύντομο χρονικό της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης», *Νέα Εστία*, τευχ.861, Μάιος 1963 σ.641

Συμφωνική Ορχήστρα Περιπάτου στο ραδιόφωνο. Ο μόνος μουσικός κρατικός φορέας που δραστηριοποιείται εκείνα τα χρόνια είναι το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, το οποίο ήταν και το μόνο καλλιτεχνικό ίδρυμα που δεν είχε αναστείλει την λειτουργία του την περίοδο του πολέμου. Ρεσιτάλ μουσικής οργανώνονταν κυρίως από τον, ιδρυμένο το 1947, *Σύλλογο Φίλων του Θεάτρου και της Μουσικής* τα οποία πραγματοποιούνταν, ελλείψει κατάλληλης αίθουσας με πιάνο, σε αίθουσες κινηματογράφων με ενοικιαζόμενο πιάνο⁴¹. Παρόμοια κατάσταση επικρατούσε και στο Θέατρο. Το *Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης* η πρώτη σοβαρή προσπάθεια δημιουργίας θεατρικής σκηνης στην πόλη κατά την περίοδο της Κατοχής, είχε σταματήσει την λειτουργία του αμέσως μετά την Απελευθέρωση εξαιτίας της διακοπής της κρατικής επιδότησης⁴², χωρίς να υπάρχει πρόβλεψη για κάποιο νέο θεατρικό φορέα. Έτσι, στις αρχές της νέας δεκαετίας οι Θεσσαλονικείς εξακολουθούν να βλέπουν θεατρικές παραστάσεις κατά την περίοδο των επισκέψεων των αθηναϊκών θιάσων στην αρχή και στο τέλος της θεατρικής περιόδου στην πρωτεύουσα, δηλαδή το Πάσχα και από το 1951 τις ημέρες που πραγματοποιούνταν η Δ.Ε.Θ.

Στο ξεκίνημα της δεκαετίας του 1950, οι δραστηριότητες σχετικά με τις εικαστικές τέχνες στη Θεσσαλονίκη αφορούσαν κατά κύριο λόγο εκθέσεις ζωγραφικής και δεν διαφοροποιούνταν σημαντικά σε σχέση με ότι συνέβαινε τα προηγούμενα χρόνια. Η πόλη δεν διέθετε μουσείο τέχνης ούτε Σχολή καλών τεχνών, εκείνους δηλαδή τους κρατικούς θεσμούς που θα ευνοούσαν την καλλιέργεια και ενημέρωση του κοινού ενώ απουσίαζαν οι κατάλληλοι εκθεσιακοί χώροι που θα επέτρεπαν την ανάπτυξη μιας στοιχειώδους εκθεσιακής δραστηριότητας. Οι σποραδικές εκθέσεις εκείνη την περίοδο πραγματοποιούνταν συνήθως σε εντελώς ακατάλληλους χώρους όπως αίθουσες ξενοδοχείων, καφενείων, λεσχών, φουαγιέ κινηματογράφων και γενικά σε οποιονδήποτε χώρο μπορούσε να παραχωρηθεί

⁴¹ Γ.Κεχαγιόγλου-Μ.Σαλιέλ-Ν.Παπανδρέου (επιμ.) *«Τέχνη» - τριάντα χρόνια, 1952-1982*, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 1985 σ.9

⁴² Ο κυριότερος λόγος που ιδρύθηκε το φθινόπωρο του 1943 ήταν για να αναχαιτιστούν οι βουλγαρικές προσπάθειες για εγκατάσταση κλιμακίου του εθνικού θεάτρου της Σόφιας και της βουλγαρικής κρατικής όπερας στην πόλη. Το θέατρο, που στήθηκε στα πρότυπα του Εθνικού και των Κρατικών ευρωπαϊκών θεάτρων, στεγάστηκε στο χώρο του Βασιλικού Θεάτρου, το οποίο είχε διακόψει την λειτουργία του ήδη από το 1940. Διευθυντής του ήταν ο μεταφραστής, ποιητής και θεατρικός κριτικός Λέων Κουκούλας, σκηνοθέτης ο Κωστής Μιχαηλίδης και σκηνογράφος ο Γιώργος Βακαλό. Μετά την Απελευθέρωση το θέατρο μετονομάστηκε σε *Λαϊκό Θέατρο Βορείου Ελλάδος* και η τελευταία παράσταση που ανέβασε ήταν η τραγωδία του Βασίλη Ρώτα *Ρήγας Βελεστινλής* με πρωταγωνιστή τον Μάνο Κατράκη

προκειμένου να φιλοξενηθεί μια έκθεση⁴³. Κάπως καλύτερες συνθήκες για την υλοποίηση εικαστικών εκθέσεων παρείχαν κάποιες κρατικές αίθουσες όπως αυτή της αίθουσας ανακοινώσεων του Εμπορικού και Βιομηχανικού Επιμελητηρίου αλλά και οι χώροι της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών όπως η βιβλιοθήκη, η αίθουσα ανακοινώσεων αλλά και το κλιμακοστάσιο της εισόδου. Η μετασκευασμένη αίθουσα (προθάλαμος) του Ε.Β.Ε.Θ εκείνη την περίοδο παρουσίασε την μεγαλύτερη δραστηριότητα ατομικών και ομαδικών εκθέσεων και όπως παρατηρεί η Χατζησταύρου «Παρόλες τις αδυναμίες του, ο χώρος αποτελούσε σημείο πολιτιστικής επαφής για τους καλλιτέχνες αλλά και για το κοινό σε εποχές που η Πολιτεία στεκόταν αμήχανη μπροστά στο εικαστικό γεγονός και την προβολή του»⁴⁴. Σε εκείνη την αίθουσα πραγματοποιήθηκαν με πρωτοβουλία του *Σύλλογου Αποφοίτων Βαλαγιάννη*⁴⁵, οι δυο σημαντικότερες εκθέσεις των αρχών της δεκαετίας, των καλλιτεχνών της ομάδας *Αρμός* τον Μάιο του 1950 καθώς και εκείνων της ομάδας *Στάθμη* τον Μάρτιο του 1951⁴⁶ στην οποία συμμετείχαν και καλλιτέχνες της πόλης όπως οι Λεφάκης, Παραλής και Ρέγκος⁴⁷. Οι εκθέσεις αυτές έδωσαν την ευκαιρία στους Θεσσαλονικείς να έρθουν σε επαφή με αξιόλογους καλλιτέχνες που εκπροσωπούσαν ως επί το πλείστον μοντέρνες καλλιτεχνικές τάσεις. Άλλες αίθουσες,

⁴³ Ζ. Χατζησταύρου, *Η Πνευματική και Καλλιτεχνική κίνηση της Θεσσαλονίκης στη δεκαετία 1950-1960*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009 σ.108

⁴⁴ Ζ. Χατζησταύρου ο.π σ.111

⁴⁵ Ο σύλλογος των αποφοίτων των εκπαιδευτηρίων Βαλαγιάννη ιδρύθηκε το 1946 και μέχρι το 1951 είχε να επιδείξει υψηλής ποιότητας εκδηλώσεις όπως οι σειρά δώδεκα διαλέξεων το 1949 από σημαντικούς πνευματικούς ανθρώπους της πόλης όπως ο Γιώργος Βαφόπουλος και ο Λίνος Πολίτης αλλά και της Αθήνας (Ε. Παπανούτσος, Α. Θρύλος, Π. Χάρης, Σπ. Βασιλείου). Για το λόγο αυτό η Κιλεσοπούλου θεωρεί ότι ο Σ.Α.Β «αποτελούσε την προδρομική της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη» πνευματική κίνηση στην πόλη, η οποία προετοίμασε το έδαφος για την διαδοχή της». Αικατερίνη Κιλεσοπούλου, *Οι Καλές Τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912-1967*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011 σσ.270-272

⁴⁶ Τον Οκτώβριο του 1949 σχηματίστηκε η ομάδα *Στάθμη* που αποτελούνταν από τους καλλιτέχνες Τάσσο(Αλεβίζο), Βάσω Κατράκη, Βάλια Σεμερτζίδη, Ορέστη Κανέλλη, Σπύρο Βασιλείου, Γιώργο Σικελιώτη, Άγγελο Σάχο, Γιώργο Μπουζιάνη, Γιώργο Γουναρόπουλο, Γ.Βακαλό, Γιάννη Μηταράκη, Έλενα Ζογγολοπούλου, Αγλαΐα Παππά. Την ίδια εποχή οργανώθηκε και η ομάδα *Αρμός* από τους καλλιτέχνες Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, Γιάννη Τσαρούχη, Γιάννη Μόραλη, Νίκο Νικολάου, Νίκο Εγγονόπουλο, Βάσο Φαληρέα, Κλέαρχο Λουκόπουλο, Λίλη Αρλιώτη, Κοσμά Ξενάκη, Παναγιώτη Τέτση, Μίνω Αργυράκη, Γιώργος Μαυροειδής. Για τις ιδεολογικές και τεχνολογικές διαφορές ανάμεσα στις δυο ομάδες βλέπε Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Από τον "Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών" στους "Νέους Έλληνες Ρεαλιστές": Καλλιτεχνικές Ομάδες και Οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)», στο Μ. Λαμπράκη-Πλάκα (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, Αθήνα 1999, σσ. 165-166. Αναλυτικότερα για την ομάδα «*Στάθμη*» βλ. Άννη Μάλαμα, «Ομάδα 'Στάθμη' - η περίπτωση μιας καλλιτεχνικής συλλογικότητας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα» στο Μάρθα Ιωαννίδου(επιμ.) *Η Τέχνη του 20ου αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία*, Πρακτικά Γ' Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης Α.Π.Θ, Θεσσαλονίκη 2009 σσ.349-355

⁴⁷ Αικατερίνη Κιλεσοπούλου, *Οι Καλές Τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912-1967*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011 σ.278

τέλος, που κατά καιρούς χρησιμοποιούνταν εκείνη την περίοδο για την πραγματοποίηση εκθέσεων ήταν η αίθουσα τελετών του Πειραματικού σχολείου από τον *Σύλλογο Αποφοίτων Πειραματικού σχολείου*, η αίθουσα του ελληνογαλλικού συλλόγου αλλά και του Βρετανικού Ινστιτούτου.

Αν χρειαζόταν να συνοψίσουμε την κατάσταση που επικρατούσε στο πεδίο του πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη στην αυγή της νέας δεκαετίας, θεωρώ ότι η εικόνα που σχηματιζόταν ήταν αυτή της πολιτιστικής ερήμωσης. Οι κυριότερες αιτίες αυτής της κατάστασης εντοπίζονταν αφενός στην πολύ κακή κατάσταση της οικονομίας και αφετέρου στις διαφορετικές προτεραιότητες που είχε θέσει η πολιτική ηγεσία προκειμένου από την μία μεριά να βελτιωθεί η κατάσταση στο εσωτερικό και από την άλλη να αποτελέσει η χώρα μέρος των νέων διεθνών συσχετισμών, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο. Ταυτόχρονα, η ανυπαρξία κεντρικού σχεδιασμού στον τομέα του πολιτισμού εξαιτίας των συνεχών κυβερνητικών αλλαγών⁴⁸ δεν επέτρεπε τη χάραξη μιας σταθερής πολιτιστικής πολιτικής, ιδιαίτερα στον τομέα των εικαστικών τεχνών και είχε ως αποτέλεσμα η όποια υποστήριξη από την μεριά του κράτους να είναι ισχνή και ελλειμματική⁴⁹. Συνεπώς, η ελάχιστη καλλιτεχνική κίνηση ήταν κατά κύριο λόγο αποτέλεσμα ατομικών ιδιωτικών πρωτοβουλιών και μεμονωμένων ομάδων και όχι κάποιας συντονισμένης κρατικής πολιτικής είτε κεντρικά είτε σε επίπεδο, έστω, τοπικής αυτοδιοίκησης. Αν παρατηρείται μια κάποια μικρή δραστηριότητα στην καλλιτεχνική ζωή της μεταπολεμικής Θεσσαλονίκης στις αρχές της δεκαετίας του 1950, αυτή οφείλεται σχεδόν αποκλειστικά στις πρωτοβουλίες που αναλάμβαναν εκείνη την εποχή οι Σύλλογοι Αποφοίτων των Εκπαιδευτηρίων Βαλαγιάννη και Σχινά καθώς και του Πειραματικού σχολείου⁵⁰ του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης⁵¹.

⁴⁸ Από τις εκλογές στις 5 Μαρτίου 1950 και μέχρι τις εκλογές της 16^{ης} Νοεμβρίου 1952 που ανέδειξαν νικητή τον Αλέξανδρο Παπάγο, την διακυβέρνηση της χώρας είχαν αναλάβει οκτώ διαφορετικές κυβερνήσεις: Ι.Θεοτόκη (06-01-1950 - 23-01-1950), Σ.Βενιζέλου (23-03-1950 - 15-04-1950), Ν.Πλαστήρα (15-04-1950 - 21-08-1950), Σ.Βενιζέλου (21-08-1950 - 13-09-1950), Σ.Βενιζέλου (13-09-1950 - 03-11-1950), Σ.Βενιζέλου (03-11-1950 - 27-10-1951), Ν.Πλαστήρα (27-10-1951 - 11-10-1952), Δ.Κιουσόπουλου (11-10-1952 - 19-11-1952). Οι κυβερνήσεις αυτές είχαν αντίστοιχα αναθέσει το Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων σε οκτώ διαφορετικούς υπουργούς: Γεώργιος Οικονόμου, Γεώργιος Αθανασιάδης-Νόβας, Νικόλαος Μπακόπουλος, Γεώργιος Παπανδρέου, Νικόλαος Μπακόπουλος, Ιωάννης Μιχαήλ, Μηνάς Πατρίκιος, Χαράλαμπος Φραγκίστας

⁴⁹ Ευγένιος Μαθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ και Γιάννα Κατσιάμπουρα (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ανασυγκρότηση, Εμφύλιος, Παλινόρθωση 1945-1952*, τ. Δ2, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009, σσ. 208-210

⁵⁰ Ο *Σύλλογος Αποφοίτων των Εκπαιδευτηρίων Ν.Σχινά* είχε ιδρυθεί το 1936 ενώ ο *Σύλλογος Αποφοίτων Πειραματικού Σχολείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* το 1951

⁵¹ Γ.Κεχαγιόγλου-Μ.Σαλιτιέλ-Ν.Παπανδρέου (επιμ.) ο.π

Κεφάλαιο 3: Η δημιουργία της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη»

Όπως διαπιστώσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, οι συνθήκες που είχαν διαμορφωθεί στη Θεσσαλονίκη μετά την λήξη του εμφυλίου πολέμου και στις αρχές της νέας δεκαετίας ήταν πολύ δύσκολες και οι περισσότεροι άνθρωποι είχαν επιδοθεί σ' έναν αγώνα επιβίωσης προκειμένου να αντιμετωπίσουν τα μεγάλα και ζωτικά προβλήματα που τους είχε κληροδοτήσει η προηγούμενη δεκαετία. Η κατάσταση αυτή είχε πλήξει άμεσα και τον τομέα του πολιτισμού ο οποίος βρισκόταν κυριολεκτικά στο ναδίρ και οι άνθρωποι που ασχολούνταν με τις τέχνες (λογοτέχνες, μουσικοί, ζωγράφοι, ηθοποιοί κ.α) είχαν βρεθεί μόνοι τους να παλεύουν για την επίλυση των βασικών τους καθημερινών αναγκών. Μέσα σε αυτή λοιπόν την κατάσταση πολιτιστικής ανυπαρξίας που επικρατούσε στην πόλη, ένας νεαρός Έλληνας Εβραίος, ο Μωρίς Σαλιέλ⁵², οραματίστηκε την δημιουργία ενός πολιτιστικού σωματείου που θα αναλάμβανε να διαδραματίσει κεντρικό ρόλο στα πολιτιστικά δρώμενα αναζωογονώντας την τελματωμένη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Το εγχείρημα δεδομένων των συνθηκών δεν ήταν καθόλου εύκολο και οι πιθανότητες αποτυχίας ήταν συντριπτικά μεγαλύτερες από εκείνες της επιτυχίας. Παρ' όλα αυτά, η διάθεση και το πείσμα του Σαλιέλ αλλά και η πίστη του στον παιδευτικό ρόλο της Τέχνης δημιούργησαν εκείνες τις προϋποθέσεις για την υλοποίηση του οράματος του.

Τον γαλλομαθή Μωρίς Σαλιέλ, ο οποίος από τα μαθητικά του χρόνια σπούδαζε και έπαιζε βιολί, τον απασχολούσε η πολιτιστική κατάσταση της Θεσσαλονίκης ήδη από την περίοδο της Κατοχής και από τότε οραματιζόταν την δημιουργία της Μ.Κ.Ε. Χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία του συμμαθητή του στο Β' Γυμνάσιο Αρρένων Σωτήρη Φάλτση ο οποίος θυμάται πως «ένα απόγευμα (ο Σαλιέλ) μου είπε: Ξέρεις, για το θέμα που γυρνάει στο μυαλό μου, πιστεύω πως η δημιουργία ενός πολιτιστικού συλλόγου θα ήταν η λύση. Θα το βάφτιζα μάλιστα «Τέχνη»»⁵³. Με τον Φάλτση ο Μωρίς συνέχιζε να έχει στενή σχέση και στην Αθήνα

⁵² Ο Μωρίς Σαλιέλ (1922-1998) γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη και ήταν γιος του Ισαάκ Σαλιέλ, εμπόρου υφασμάτων και της Σάρας Σερρέρο

⁵³ Συλλογικό, *Ο Μωρίς της «Τέχνης» και της Τέχνης-Μνήμη Μωρίς Σαλιέλ*, εκδόσεις ΕΛΙΑ, Δεκέμβριος 2008 σ.28

όπου βρέθηκαν για σπουδές το 1940⁵⁴, ο Σαλτιέλ στην Α.Σ.Ο.Ε.Ε και στο Κρατικό Ωδείο (βιολί) ενώ ο Φάλτσης στην Ιατρική Σχολή Αθηνών. Την ίδια αγωνία ο Σαλτιέλ συμεριζόταν και με τον άλλο συμμαθητή του στο Γυμνάσιο, τον Γιάννη Τριανταφυλλίδη⁵⁵ ο οποίος επίσης βρισκόταν στην Αθήνα και φοιτούσε στη Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Ε.Μ.Π. Τα ερεθίσματα που έλαβαν παρακολουθώντας τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις που πραγματοποιούνταν στην πρωτεύουσα εκείνη την περίοδο καλλιέργησαν ακόμη περισσότερο το ενδιαφέρον τους για τις εικαστικές τέχνες, την μουσική και το θέατρο δυναμώνοντας μέσα τους την επιθυμία της ανάπτυξης μιας αντίστοιχης πολιτιστικής κίνησης και στη Θεσσαλονίκη.

Μετά την επιστροφή του στη Θεσσαλονίκη το 1946, ο Σαλτιέλ θα επαναλειτουργήσει το εμπορικό κατάστημα του πατέρα του στην οδό Βηλαρά 3 και θα γνωριστεί με μαθητές και απόφοιτους του Κρατικού Ωδείου της πόλης τους οποίους σχεδόν κάθε Κυριακή υποδεχόταν στο σπίτι του προκειμένου να παίξουν και να ακούσουν μουσική αλλά και να συζητήσουν για διάφορα καλλιτεχνικά θέματα, εκφράζοντας με αυτόν τον τρόπο το έντονο ενδιαφέρον για την καλλιτεχνική κίνηση της πόλης. Λίγο αργότερα επέστρεψε και ο Τριανταφυλλίδης και άρχισε να μελετά τα σοβαρά πολεοδομικά προβλήματα που παρουσίαζε η Θεσσαλονίκη εκείνη την εποχή ενώ ήρθε σε επαφή με τον Σαλτιέλ με τον οποίο αντάλασσε απόψεις σχετικά με την πολιτιστική κατάσταση. Εκείνη την περίοδο ο Μωρίς Σαλτιέλ γνωρίστηκε επίσης με τον δικηγόρο και κριτικό τέχνης Μιχάλη Τσιτσικλή, απόφοιτος και αυτός του Β' Γυμνασίου Αρρένων Θεσσαλονίκης ο οποίος είχε πραγματοποιήσει και μουσικές σπουδές. Ο Τσιτσικλής έγραφε κυρίως μουσικές αλλά και θεατρικές κριτικές και μοιραζόταν μαζί με τον Σαλτιέλ και τον Τριανταφυλλίδη τις ίδιες πολιτιστικές ανησυχίες⁵⁶. Η γνωριμία του Σαλτιέλ με τον Τσιτσικλή θα τους οδηγήσει να

⁵⁴ Στα τέλη του 1942 όταν ξεκίνησαν να μεταφέρουν τους Εβραίους στο γκέτο, ο Σαλτιέλ, που βρισκόταν τότε στη Θεσσαλονίκη στο σπίτι των γονιών του γιατί οι Γερμανικές Αρχές είχαν κλείσει τα πανεπιστήμια, φυγαδεύτηκε με την βοήθεια του πατέρα του Φάλτση με το τρένο, ντυμένος βοηθός θερμαστή, στην Αθήνα. Εκεί παρέμεινε αρχικά στο σπίτι του Σωτήρη Φάλτση ενώ λίγο πριν αποχωρήσουν τον Οκτώβριο του 1944 οι Γερμανοί από την Αθήνα διέμεινε στο σπίτι της γιαγιάς του Φάλτση. Στο όνομα επίσης του Φάλτση είχε ενοικιαστεί αποθήκη στην Αθήνα προκειμένου να φυγαδευτεί μεγάλο μέρος του εμπορεύματος του μαγαζιού του Ισαάκ Σαλτιέλ. Τις πληροφορίες αυτές διασώζει ο ίδιος ο Σωτήρης Φάλτσης σε προσωπική του συνέντευξη στις 07 Μαΐου 2015 στο πλαίσιο του «Oral history interviews of the United States Holocaust Memorial Museum's Greek Witnesses Documentation Project» <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn629179> (πρόσβαση: 08/12/2021)

⁵⁵ Ο Γιάννης Τριανταφυλλίδης (1922-2009) γεννήθηκε στο Γαλάτσι της Ρουμανίας και ήρθε στη Θεσσαλονίκη το 1926. Από το 1966 υπήρξε καθηγητής στην Πολυτεχνική Σχολή του Α.Π.Θ

⁵⁶ Χρυσούλα Σκαρλάτου, *Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα: περιπτώσιολογική μελέτη: η Ισραηλίτικη κοινότητα Θεσσαλονίκης, η Μακεδονική Καλλιτεχνική*

αναλάβουν από κοινού την δημιουργία καλλιτεχνικής στήλης στην εφημερίδα *Το Φως* βασισμένη στα πρότυπα των αθηναϊκών εφημερίδων. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Σαλιέλ:

Γύρω στο 1950 αισθάνομαι την ανάγκη να δημιουργηθεί σε εφημερίδα της Θεσσαλονίκης μια στήλη σαν αυτή που είχε ο Αχιλλέας Μαμάκης στην εφημερίδα το Έθνος, δηλαδή στήλη με καλλιτεχνικές ειδήσεις και σχόλια(...). Αργότερα γνωρίζομαι καλύτερα με τον Μιχάλη Τσιτσικλή, έναν από τους τρεις που είχαμε την πρωτοβουλία ίδρυσης της «Τέχνης». Ο Τσιτσικλής ήταν ήδη γνωστός στους δημοσιογραφικούς κύκλους ως θεατρικός και μουσικός κριτικός κι έτσι η εφημερίδα Το Φως μας παραχωρεί μια εβδομαδιαία στήλη (...). Τα κείμενα τα υπογράφαμε με δυο Μ, από τα μικρά μας ονόματα Μιχάλης-Μωρίς. Εννοείται ότι δεν είχαμε καμία αμοιβή από αυτή τη δουλειά. Νομίζω ότι η στήλη αυτή είναι η πρώτη του είδους στη Θεσσαλονίκη⁵⁷.

Η συνεργασία με την εφημερίδα ξεκίνησε στις 19 Μαΐου 1951, κάτι λιγότερο από δυο μήνες πριν από την ίδρυση της *Τέχνης* και ολοκληρώθηκε στις 24 Μαΐου 1953 δίνοντας σε αυτό το διάστημα την δυνατότητα στον Σαλιέλ μέσω του καλλιτεχνικού ρεπορτάζ να γνωρίσει αρκετούς καλλιτέχνες, κάτι το οποίο θα φανεί ιδιαίτερος χρήσιμο για τις μελλοντικές δραστηριότητες του καλλιτεχνικού σωματείου.

Παράλληλα, κομβικής σημασίας γεγονός που συνετέλεσε στο να παρθεί η απόφαση για την ίδρυση του καλλιτεχνικού σωματείου ήταν η βοήθεια που ζήτησε από τον Σαλιέλ η χορογράφος Ραλλού Μάνου⁵⁸ τον Απρίλιο του 1951⁵⁹ για την οργάνωση και προώθηση των παραστάσεων *Έξι λαϊκές ζωγραφίες* και *Το καταραμένο*

Εταιρεία "Τέχνη", η χορωδία του Μουσικού Τμήματος τη Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του ΑΠΘ ("Γιάννης Μάντακας"), ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2021 σ.140

⁵⁷ Συλλογικό, *Ο Μωρίς της «Τέχνης» και της Τέχνης-Μνήμη Μωρίς Σαλιέλ*, εκδόσεις ΕΛΙΑ, Δεκέμβριος 2008 σσ.149

⁵⁸ Η Ραλλού Μάνου (1915-1988) ήταν Ελληνίδα χορογράφος. Το 1941 είχε ιδρύσει σχολή χορού με σκοπό την εκπαίδευση και προαγωγή του χορού στην Ελλάδα ενώ το 1951 ίδρυσε το καλλιτεχνικό σωματείο *Ελληνικό Χορόδραμα* που είχε ως στόχο την δημιουργία και εξέλιξη μιας καθαρά ελληνικής χορευτικής τέχνης

⁵⁹ Ο Σαλιέλ βρισκόταν στην Αθήνα για δουλειές εκείνη την περίοδο και αφού έμεινε ενθουσιασμένος με τις παραστάσεις *Έξι λαϊκές ζωγραφίες* και *Το καταραμένο φίδι* του Μάνου Χατζιδάκι, θέλησε μετά το τέλος των παραστάσεων να συγκαλεί τους συντελεστές στα παρασκήνια. Όταν η Μάνου έμαθε ότι ο Σαλιέλ ζει στη Θεσσαλονίκη του ζήτησε την βοήθεια του σχετικά με την οργάνωση των παραστάσεων στην πόλη

φίδι του Μάνου Χατζιδάκι⁶⁰ που ήταν προγραμματισμένες να παρουσιαστούν στη Θεσσαλονίκη από το Ελληνικό Χορόδραμα, (το οποίο είχε ιδρυθεί τον Ιανουάριο εκείνης της χρονιάς), μετά το πέρας των παραστάσεων στο θέατρο *Κοτοπούλη - Ρεξ* στην Αθήνα. Πράγματι ο Σαλιέλ και ο Τσιτσικλής συνεργάστηκαν με το Ελληνικό Χορόδραμα και συνέβαλαν αποτελεσματικά στην καλύτερη οργάνωση των παραστάσεων. Η συνεργασία αυτή τους έδωσε την δυνατότητα να έρθουν σε επαφή με τους συντελεστές των παραστάσεων, οι οποίοι ήταν από τους πιο σημαντικούς καλλιτέχνες εκείνης της εποχής στην Ελλάδα. Εκτός της Ραλλού Μάνου και του Μάνου Χατζιδάκι γνώρισαν επίσης τον ζωγράφο Σπύρο Βασιλείου, τον συνθέτη Αργύρη Κουνάδη αλλά και την χορογράφο Ντόρα Τσάτσου.

Μετά από την πολύτιμη εμπειρία που αποκόμισαν από την συνεργασία τους με το Ελληνικό Χορόδραμα, η ιδέα της ίδρυσης ενός καλλιτεχνικού σωματείου στη Θεσσαλονίκη άρχισε να ωριμάζει μέσα από τις συζητήσεις που έκαναν ο Σαλιέλ μαζί με τον Τσιτσικλή και τον Τριανταφυλλίδη. Ξεκίνησαν τότε να ενημερώνουν για τις προθέσεις τους διάφορες πνευματικές και καλλιτεχνικές προσωπικότητες της πόλης προκειμένου να βρουν και άλλους υποστηρικτές που θα ήθελαν να συμμετάσχουν στο εγχείρημα. Για τον λόγο αυτό απευθύνθηκαν και στον μοναδικό κρατικό φορέα ο οποίος από την ίδρυση του το 1926 έδινε ώθηση στην πνευματική ζωή της πόλης και συσπείρωνε στους κόλπους του πνευματικούς και διανοούμενους ανθρώπους, δηλαδή στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Το νεωτερικό πνεύμα που χαρακτήριζε το ίδρυμα οφειλόταν, σύμφωνα με τον Μανόλη Ανδρόνικο, στο γεγονός ότι το Πανεπιστήμιο είχε ιδρυθεί σε περίοδο Δημοκρατίας κάτι που είχε σημαδέψει την περαιτέρω εξέλιξη του⁶¹. Παρά τις άκρως συντηρητικές συνθήκες που επικρατούσαν στην αρχή της δεκαετίας του '50 και στο χώρο του Πανεπιστημίου⁶², υπήρχαν στις τάξεις του εκείνες οι προοδευτικές δυνάμεις που αντιλαμβάνονταν τις μεγάλες ελλείψεις στον τομέα του πολιτισμού και που θα

⁶⁰ Για την παράσταση *Έξι λαϊκές ζωγραφιές* τα σκηνικά και τα κουστούμια είχε σχεδιάσει ο Γιάννης Μόραλης ενώ για την παράσταση *Το καταραμένο φίδι* τα σκηνικά και τα κουστούμια ήταν σχεδιασμένα από τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα

⁶¹ Γιώργος Αναστασιάδης, *Ανεξάντλητη πόλη-Θεσσαλονίκη 1917-1974*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996 σ.32

⁶² Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος, φοιτητής στη Φιλοσοφική Σχολή του Α.Π.Θ τότε, θεωρεί πως το θλιβερό καθεστώς που επικρατούσε στο χώρο του Πανεπιστημίου δεν οφειλόταν μόνο στην αντικομμουνιστική υστερία της εποχής αλλά «στις δεκαετίες Κατεστημένου και στις νοοτροπίες που διαμορφώθηκαν από τις σπουδές (των καθηγητών) στην Πρωσική Γερμανία». Για λεπτομέρειες βλέπε Ν.Χριστιανόπουλος, «Αναμνήσεις από το Πανεπιστήμιο», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος, τευχ.36, Θεσσαλονίκη 2011 σσ. 04-10

μπορούσαν να αναλάβουν πρωτοβουλίες για την πνευματική αφύπνιση της πόλης. Σε αυτές τις προοδευτικές δυνάμεις θα απευθυνθούν οι Σαλτιέλ, Τριανταφυλλίδης και Τσιτσικλής προκειμένου να καλύψουν το μεγάλο πολιτιστικό κενό που παρουσιαζόταν την εποχή εκείνη στη Θεσσαλονίκη.

Ένας από τους πρώτους στον οποίο απευθύνθηκαν ήταν ο παλιός τους καθηγητής στο Β' Γυμνάσιο Αρρένων Αγαπητός Τσοπανάκης⁶³, έκτακτος καθηγητής της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας εκείνη την εποχή στη Φιλοσοφική Σχολή του Α.Π.Θ, ο οποίος τους έφερε σε επαφή⁶⁴ με τον καθηγητή Νεοελληνικής Φιλολογίας Λίνο Πολίτη⁶⁵. Τον Πολίτη τον γνώριζαν ήδη και εκτιμούσαν το ενδιαφέρον και τις γνώσεις του σχετικά με το θέατρο οι άνθρωποι που είχαν αναλάβει την πρωτοβουλία για την ίδρυση του καλλιτεχνικού σωματείου. Το 1950 ο Πολίτης είχε ανεβάσει στο θέατρο του Πειραματικού Σχολείου μαζί με τους φοιτητές του την παράσταση *Ερωφίλη* ενώ την άνοιξη του 1951 με την καθοδήγηση του, οι φοιτητές της Φιλοσοφικής σχολής του Πανεπιστημίου ανέβασαν την παράσταση *Η Θυσία του Αβραάμ* στη Ροτόντα. Για το ανέβασμα της παράστασης συνεργάστηκαν επίσης ο Βασιλείου και ο Χατζιδάκις, οι οποίοι βρίσκονταν, όπως ήδη αναφέραμε προηγουμένως, στη Θεσσαλονίκη για τις παραστάσεις του Ελληνικού Χοροδράματος αλλά και οι ζωγράφοι Χρήστος Λεφάκης και Πολύκλειτος Ρέγκος οι οποίοι εργάστηκαν για την εκτέλεση των σκηνικών του Βασιλείου. Σύμφωνα με τον Σαλτιέλ:

⁶³ Ο Αγαπητός Τσοπανάκης (1908-2005) ήταν γλωσσολόγος, κλασικός φιλόλογος, πανεπιστημιακός, ακαδημαϊκός. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και συνέχισε τις σπουδές του στη γλωσσολογία, στη φωνητική της λατινικής και της αρχαίας γαλλικής γλώσσας, στη κλασική φιλολογία και στα σανσκριτικά στην Ιταλία, όπου σε ηλικία είκοσι τεσσάρων ετών αναγορεύτηκε διδάκτορας του Πανεπιστημίου της Πίζας. Το 1944 εξελέγη υφηγητής Γλωσσολογίας στο Α.Π.Θ και το 1955 τακτικός καθηγητής Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας. Διετέλεσε κοσμήτορας της Φιλοσοφικής Σχολής (1958-1959), το 1984 εξελέγη μέλος της Ακαδημίας Αθηνών και διετέλεσε πρόεδρος της το 1998

⁶⁴ Συλλογικό, *Μνήμη Λίνου Πολίτη*, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Α.Π.Θ, Γ. και Κ. Παπαγεωργίου, Θεσσαλονίκη 1988 σ.42

⁶⁵ Ο Λίνος Πολίτης (1906-1982) ήταν ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας, σολωμιστής φιλόλογος, παλαιογράφος, αρχαιολόγος, πανεπιστημιακός, ακαδημαϊκός. Γιος του λαογράφου Ν.Γ. Πολίτη και νεότερος αδερφός του συγγραφέα και σκηνοθέτη Φώτου Πολίτη. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών (1922-1926), όπου και αναγορεύτηκε διδάκτορας το 1931. Μετεκπαίδευστηκε στην κλασική και βυζαντινή φιλολογία στο Μόναχο, στο Βερολίνο και στο Παρίσι κατά τα έτη 1932-1935 ενώ εργάστηκε ως επιμελητής στο Τμήμα Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης (1929-1948) και ως έφορος αρχαιοτήτων στην Πάτρα (1943-1945). Το 1948 διαδέχθηκε τον Γιάννη Αποστολάκη στην έδρα της Νεώτερης Ελληνικής Φιλολογίας στο Α.Π.Θ υπηρετώντας μέχρι το 1969 όταν και παρατήθηκε για λόγους ηθικής τάξης διαφωνώντας με την απόφαση του δικτατορικού καθεστώτος να καθιερώσει το θεσμό του κυβερνητικού επιτρόπου στα Πανεπιστήμια

Την παράσταση της Θυσίας την βλέπουμε οι τρεις που φερόμαστε ότι αρχίσαμε τις ενέργειες για την ίδρυση της «Τέχνης» δηλαδή ο Γιάννης Τριανταφυλλίδης, ο Μιχάλης Τσιτσικλής και εγώ, και για εμένα ήταν η πρώτη φορά που το Πανεπιστήμιο έβγαине έξω από το χώρο του και συμμετείχε στην πολιτιστική ζωή της πόλης. Εκείνο που οπωσδήποτε αισθάνθηκα τότε ήταν ότι πίσω απ' όλη αυτή τη σημαντική και τολμηρή προσπάθεια έπρεπε να βρίσκεται ένας ξεχωριστός άνθρωπος⁶⁶.

Ο Λίνος Πολίτης άκουσε τα σχέδια που είχαν κατά νου και αποδέχτηκε με ενθουσιασμό την πρόταση να συμμετάσχει στην κίνηση για την ίδρυση καλλιτεχνικού σωματείου στη Θεσσαλονίκη. Το γεγονός αυτό έμελλε να συντελέσει αποφασιστικά στην προσπάθεια των Σαλτιέλ, Τριανταφυλλίδη, Τσιτσικλή αφού η προσχώρηση του Πολίτη προσέδωσε κύρος στο εγχείρημα τους και τους έδωσε την δυνατότητα να προσεγγίσουν και άλλες επιφανείς προσωπικότητες και παράγοντες της πνευματικής ζωής της πόλης. Έτσι σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα αποφάσισαν να συμπορευτούν μαζί τους και να αποτελέσουν τον πρώτο αρχικό πυρήνα ανθρώπων της «Τέχνης» ο καθηγητής του πιάνου στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης Αθανάσιος Κοντός και ο ζωγράφος Πολύκλειτος Ρέγκος. Στη συνέχεια την ιδέα αγκάλιασαν οι αρχαιολόγοι Μανόλης Ανδρόνικος και Χαράλαμπος Μακαρόνας, οι πιανίστες Γιώργος Θύμης και Πόπη Στεφανοπούλου, ο διευθυντής της Ιονικής Τράπεζας Ιωάννης Δράκος, ο γυμνασιάρχης Κωνσταντίνος Γκράτσιος, ο διευθυντής των τεχνικών υπηρεσιών του Δήμου Θεσσαλονίκης Αντώνιος Ζουράκας, οι δικηγόροι Θεοφάνης Πίψος, Πάτροκλος Σταματάτος, Αθανάσιος Βουτηράς, η πρόεδρος του Συλλόγου Αποφοίτων των Εκπαιδευτηρίων Σχινά Νούλη Ζαχαρά καθώς και άλλοι φιλότεχνοι⁶⁷ που ανέβασαν τον αριθμό των ιδρυτικών μελών στα είκοσι πέντε⁶⁸. Μετά από την οριστική συμφωνία ανάμεσα στα είκοσι πέντε ιδρυτικά μέλη του καλλιτεχνικού σωματείου ο Μωρίς Σαλτιέλ ανέλαβε να ετοιμάσει ένα προσχέδιο του καταστατικού⁶⁹ την οριστική μορφή του οποίου θα διατύπωνε ο

⁶⁶ Συλλογικό, *μνήμη Λίνου Πολίτη Κείμενα και μαρτυρίες*, «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη, 1983 σ.25

⁶⁷ Τα υπόλοιπα ιδρυτικά μέλη ήταν οι: Φώτιος Βαφόπουλος, Βασίλειος Παπαμόσχου, Παντελής Χριστοφορίδης, Πέτρος Μακρής, Γρηγόρης Ζλατάνος και Νικόλαος Τότσιος

⁶⁸ Γ.Κεχαγιόγλου-Μ.Σαλτιέλ-Ν.Παπανδρέου (επιμ.) *«Τέχνη» - τριάντα χρόνια, 1952-1982*, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 1985 σ.11

⁶⁹ Το κείμενο του καταστατικού απηχεί σε μεγάλο βαθμό τις προτάσεις που είχε διατυπώσει ο Σαλπιέλ στο σημείωμα που είχε στείλει στον Γεώργιο Παπανδρέου, Αντιπρόεδρο της Κυβέρνησης του Σοφοκλή Βενιζέλου και Υπουργό Παιδείας τότε, σχετικά με τις πνευματικές ανάγκες της Βορείου Ελλάδος. Στο σημείωμα, μεταξύ των άλλων προτάσεων, διατύπωνε την ανάγκη για διοργάνωση εκθέσεων Ζωγραφικής, Γλυπτικής και Αρχιτεκτονικής και πρότεινε την μεταφορά εκθέσεων στη

Γιάννης Τριανταφυλλίδης ενώ ο Μιχάλης Τσιτσικλής είχε επιφορτιστεί με την νομική επεξεργασία και την έγκριση του Πρωτοδικείου. Το καταστατικό εγκρίθηκε με την υπ'αριθ. 2578/51 απόφαση του Πρωτοδικείου Θεσσαλονίκης και στις 5 Ιουλίου 1951 τα ιδρυτικά μέλη το ενέκριναν και υπέγραψαν την συστατική πράξη η οποία στο πρώτο άρθρο όριζε πως «Συνίσταται Σωματείο υπό την επωνυμία «Τέχνη-Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία» ενώ το δεύτερο άρθρο ανέφερε πως «Σκοπός της Εταιρείας είναι η καλλιέργεια και διάδοσις των γραμμάτων και τεχνών εις την Θεσσαλονίκην και την λοιπήν Βόρειον Ελλάδα». Όσον αφορά ειδικότερα τα μέσα για την επίτευξη των σκοπών της Εταιρείας για τις εικαστικές τέχνες, το άρθρο τέσσερα ανέφερε «α. Δημιουργία Σχολής καλών τεχνών εν Θεσσαλονίκη, β. Ίδρυση μονίμου Πινακοθήκης, γ. οργάνωσις εκθέσεων.» ενώ προέβλεπε επίσης δράσεις στους τομείς της Μουσικής, του Θεάτρου, της Λογοτεχνίας, του Χορού και της Αρχιτεκτονικής⁷⁰. Τον Δεκέμβριο του 1951 έγινε η πρώτη Γενική Συνέλευση που εξέλεξε και το πρώτο Διοικητικό Συμβούλιο για την περίοδο 1951-1952, το οποίο αποτελούνταν από τους: Λ.Ν.Πολίτη (Πρόεδρος), Ι.Δράκο (Α' Αντιπρόεδρος), Π.Ρέγκο (Β' Αντιπρόεδρος), Μ.Σαλιτιέλ (Γραμματέας), Γ.Τριανταφυλλίδη (Ταμίας), Μ.Ανδρόνικο, Α.Κοντό, Μ.Τσιτσικλή, Α.Τσομπανάκη (μέλη)⁷¹. Τον Φεβρουάριο του 1952 η «Τέχνη» έκανε την πρώτη δημόσια εμφάνιση της με την κυκλοφορία μιας εγκυκλίου, ένα είδος προκήρυξης με την οποία το σωματείο εξέθεσε τους σκοπούς και τις επιδιώξεις του. Πιο συγκεκριμένα ανέφερε πως:

Ίδρύσαμε σύλλογο με την επωνυμία «Τέχνη, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία» με σκοπό να κάμουμε το χρέος μας, ως πνευματικοί άνθρωποι, για τη δημιουργία καλλιτεχνικής κινήσεως στη μακεδονική πρωτεύουσα. Το θέατρο, η μουσική, οι εικαστικές τέχνες, η αρχιτεκτονική, η λαϊκή τέχνη είναι μέσα στο πρόγραμμα μας: σε καθέναν από τους τομείς αυτούς να βοηθήσουμε να αναπτυχθεί μια κίνηση ή να συντρέξουμε κάτι που υπάρχει: να συσπειρώσουμε τις διάχυτες δυνάμεις του μορφωμένου κοινού, ώστε να αποτελέσει μια δύναμη που θα διεκδικεί πιο έγκυρα τις άδολες καλλιτεχνικές του απαιτήσεις.

Θεσσαλονίκη (Πανελλήνιος, καλλιτεχνικών ομάδων, ξένων καλλιτεχνών). Επίσης έκανε λόγο για δημιουργία Σχολής καλών τεχνών η οποία θα μπορούσε να ιδρυθεί ως ιδιωτικός οργανισμός αναγνωρισμένος από το Κράτος

⁷⁰ Γ.Κεχαγιόγλου-Μ.Σαλιτιέλ-Ν.Παπανδρέου (επιμ.) ο.π σελ.12

⁷¹ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη 1952-1962*, αναμνηστικό τεύχος δεκαετηρίδας, «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 1963 σελ.51

Η εγκύκλιος έκλεινε με την αναφορά στα δυο ιδανικά τα οποία θα προσπαθούσε να υπηρετήσει η «Τέχνη»: «Καμιά άλλη φιλοδοξία και κανείς άλλος πόθος δεν μας εκίνησε, παρά μόνο η αγάπη προς την τέχνη και προς το πνεύμα. Και η ίδρυση της Εταιρείας μας είναι αποτέλεσμα της πίστης που έχουμε στα δυο αυτά αγαθά του ανθρώπινου πολιτισμού και η υποχρέωση που νοιώθουμε να τα εξυπηρετήσουμε»⁷². Το κείμενο αυτό υπήρξε εξόχως σημαντικό για την ιστορία του σωματείου «Τέχνη» γιατί σε αυτό αποτυπωνόταν με σαφήνεια ο εκπολιτιστικός ρόλος που θα επιχειρούσε να διαδραματίσει το καλλιτεχνικό σωματείο, όχι μόνο σε τοπικό αλλά στον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο της Βορείου Ελλάδος. Ταυτόχρονα, η χρήση της δημοτικής γλώσσας⁷³ σε αυτό το κείμενο-μανιφέστο δήλωνε με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο την τόλμη που χαρακτήριζε τους ανθρώπους που βρίσκονταν πίσω από αυτό το φιλόδοξο εγχείρημα.

Παράλληλα, λίγο πριν από την ίδρυση του καλλιτεχνικού σωματείου στη Θεσσαλονίκη, στον χώρο των εικαστικών τεχνών η Αφαίρεση έκανε δειλά την εμφάνιση της και στην Ελλάδα. Οι τρεις ατομικές εκθέσεις του Γιάννη Γαϊτή στην αίθουσα του Παρνασσού (1945-1947) αποτέλεσαν κάποιες πρώιμες εκδηλώσεις της αφηρημένης αντίληψης αλλά αντιμετωπίστηκαν με αρκετά ειρωνικά και χλευαστικά σχόλια από την κριτική⁷⁴. Πιο έντονη η παρουσία της αφηρημένης τέχνης θα γίνει στην Πανελλήνια έκθεση του 1948 αφού εκεί θα παρουσιαστούν για πρώτη φορά αρκετά έργα που χαρακτηρίζονταν από έντονες αφαιρετικές διαθέσεις που τα έκανε να ξεχωρίσουν από τα υπόλοιπα, καθιστώντας την έκθεση σημείο αναφοράς για την ιστορία της Ελληνικής Αφαίρεσης. Παρ' όλα αυτά η κριτική θα τα προσπεράσει και θα παραμείνει αδιάφορη απέναντι στο νέο, για τον ελληνικό χώρο, εικαστικό φαινόμενο. Ακόμη και ο μετέπειτα ενθουσιώδης υποστηρικτής της αφηρημένης τέχνης Άγγελος Προκοπίου στην κριτική του στην *Καθημερινή* δεν θα κάνει την παραμικρή αναφορά στα αφηρημένα έργα των Λαμέρα, Γαϊτή, Μαλτέζου και Μάρθα που παρουσιάστηκαν στο Ζάππειο⁷⁵. Ορόσημο ως προς το ζήτημα της υποδοχής της Αφαίρεσης θεωρείται ότι υπήρξε η ιστορική έκθεση γλυπτικής του Βρετανού Henry Moore που διοργανώθηκε τον Μάρτιο του 1951 στην Αθήνα. Η έκθεση υπήρξε μία

⁷² *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* ο.π σελ.27

⁷³ Ενώ, αντίθετα, το καταστατικό που ήταν επίσημο δημόσιο έγγραφο ήταν γραμμένο σε βαριά "γραφειοκρατική" καθαρεύουσα, τον επίσημο θεσμικό λόγο της κρατικής εξουσίας εκείνα τα χρόνια

⁷⁴ *Χωρίς τίτλο II Ελληνική Μεταπολεμική Αφαίρεση: τα ηρωικά χρόνια*, κατ.έκθ., επιμέλεια: Θούλη Μισιρλόγλου, Γιάννης Μπόλης, Αθήνα, Momus-Μουσείο Αλεξ Μυλωνά 2019 σ.16

⁷⁵ Εφημερίδα *Η Καθημερινή* 4 Νοεμβρίου 1948

από τις πιο πολυσυζητημένες που είχαν διοργανωθεί έως τότε στην Ελλάδα και οι έντονες αντιδράσεις που προκάλεσε κυμαίνονταν από την ενθουσιώδη υποδοχή μέχρι την απόλυτη περιφρόνηση των έργων. Η ομιλία του εκ των διοργανωτών της έκθεσης Άγγελου Προκοπίου στις 7 Μαρτίου 1951 για την «θέση του Henry Moore στην τέχνη της εποχής μας»⁷⁶ αποτελούσε έναν ύμνο στην αφηρημένη γλυπτική του Βρετανού καλλιτέχνη προκαλώντας την μίσην όσων στέκονταν επικριτικά απέναντι στην Αφαίρεση όπως για παράδειγμα του αρθρογράφου Ι.Δ.Π του περιοδικού *Ήλιος* ο οποίος μέσα από το κείμενο του: «αι αθλιότητες της "νέας τέχνης" και αι εκτροπαί των οπαδών και θαυμαστών της»⁷⁷ επιτέθηκε στον Προκοπίου επειδή υπερασπιζόταν τα ακατανόητα για τον ίδιο έργα. Στο ίδιο περιοδικό μια εβδομάδα νωρίτερα, στην κριτική για την έκθεση είχε γραφτεί πως οι επισκέπτες θεωρούσαν ότι «εκτρώματα και τέρατα και εξαμβλώματα της φύσεως συνεκεντρώθησαν και ενεδρεύουν δια να τρομάξουν τον άνθρωπον, δια να τον εμβάλουν εις το δέος που εμπνέει το αποτρόπαιον»⁷⁸. Σε πιο χαμηλούς τόνους η Λουκία Πετρίτση στο *Εμπρός* διαπίστωνε πως: «το έργο αυτό μπορεί να είναι έξοχο, δεν ταιριάζει όμως στο κλίμα μας. Εμείς που μεγαλώσαμε αντικρύζοντας την απλή γραμμή του Παρθενώνος έχομε συνηθίσει να βλέπουμε διαφορετικά την τέχνη. Έχομε άδικο;»⁷⁹. Θετικά πάντως είχαν αποτιμήσει την αφηρημένη γλυπτική του Moore Έλληνες κριτικοί όπως οι Μανόλης Χατζηδάκης, Σπύρος Παναγιωτόπουλος, Γιάννης Μηλιάδης⁸⁰ αλλά και ο ακαδημαϊκός γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος⁸¹. Ενθουσιώδη υποδοχή επιφύλαξε και ο Δημήτρης Καλλονάς στην κριτική του για τον «λυρικό της γλυπτικής» όπως χαρακτήριζε τον Βρετανό γλύπτη⁸².

Δυο μήνες μετά την έκθεση του Moore, τον Μάιο του 1951 ο ζωγράφος Αλέκος Κοντόπουλος, πραγματοποίησε έκθεση έργων στην έπαυλη Γεωργακόπουλου στο Ψυχικό στην οποία συμπεριλαμβάνονταν και αρκετές αφηρημένες συνθέσεις. Η έκθεση αυτή σε συνδυασμό με ότι είχε προηγηθεί όπως είδαμε από την Πανελλήνια

⁷⁶ Άγγελος Προκοπίου, «Η θέση του Henry Moore στην Τέχνη της εποχής μας», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, 4 (τ.Ε'), Μάρτιος-Απρίλιος 1951 σσ.129-135

⁷⁷ *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, κατ. εκθ., επιμέλεια: Άννα Καφέτση, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου 1992 σ. 369

⁷⁸ Ανώνυμος, «Η Τέχνη του κ. Μουρ», *Ήλιος* 17 Μαρτίου 1951

⁷⁹ Λουκία Πετρίτση, «XENPY MOYP», *Εμπρός* 16 Μαρτίου 1951

⁸⁰ Συλλογικό, «Η έκθεση του Henry Moore στο Ζάππειο. (Από τις κρίσεις του Αθηναϊκού Τύπου)», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, 4 (τ.Ε'), Μάρτιος-Απρίλιος 1951 σσ. 161-164

⁸¹ Μιχάλης Τόμπρος, «Ο Χένρυ Μούρ», *Νέα Εστία*, τευχ.569, 1951 σσ.402-403

⁸² Δημήτρης Καλλονάς, «XENPY MOYP, ένα διάσημος σύγχρονος Άγγλος γλύπτης», *Βραδυνή* 5 Μαρτίου 1951

έκθεση του 1948 και μετά, σηματοδοτούσε την σταδιακή υιοθέτηση της αφηρημένης τέχνης στην αυγή της νέας δεκαετίας και προοικονομούσε σε μεγάλο βαθμό τον κεντρικό ρόλο που θα διαδραμάτιζε η ανεικονικότητα στην εικαστική πραγματικότητα της Ελλάδας τα επόμενα χρόνια.

Κεφάλαιο 4: Η συζήτηση σχετικά με την αφηρημένη τέχνη μέσα από το περιοδικό *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη*

Το 1956 η Μ.Κ.Ε «Τέχνη» προχώρησε στην έκδοση του περιοδικού *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη*, το πρώτο τεύχος του οποίου κυκλοφόρησε τον Απρίλιο⁸³. Την πρώτη περίοδο (Απρίλιος 1956 - Δεκέμβριος 1960) κυκλοφόρησαν τριάντα τεύχη (φύλλα 1-34) τα οποία επιμελούνταν η συντακτική επιτροπή που οριζόταν από το διοικητικό συμβούλιο και που ήταν υπεύθυνη για την ύλη του δελτίου. Σε αυτήν συμμετείχαν ο Λίνος Πολίτης (ο υπεύθυνος κατά τον νόμο για το δελτίο), ο Μανόλης Ανδρόνικος, ο Παύλος Ζάννας, ο Γιάννης Τριανταφυλλίδης, ο Μωρίς Σαλτιέλ, ο Χρήστος Φράγκος, ο Νίκος Μουτσόπουλος και ο Δημήτρης Φατούρος⁸⁴. Την επιμέλεια του εξωφύλλου του περιοδικού είχε ο ζωγράφος και μέλος της «Τέχνης» Πολύκλειτος Ρέγκος, ο οποίος επέλεγε συνήθως είτε έργα τέχνης καλλιτεχνών της πόλης είτε έργα που περιλαμβάνονταν στις εκθέσεις που παρουσίαζε ή διοργάνωνε το σωματείο.

Ο σκοπός της έκδοσης ήταν διττός: αφενός στόχευε να αποτελέσει ένα μέσο προβολής και προώθησης των απόψεων του καλλιτεχνικού σωματείου στα μέλη του και στο ευρύτερο κοινό αλλά και στους αρμόδιους με τις τέχνες κρατικούς φορείς και αφετέρου επιδίωκε να καλύψει την ανάγκη για σοβαρή, έγκυρη και αντικειμενική κριτική των πάσης φύσεως εκδηλώσεων, κάτι το οποίο θεωρούσαν ως μία από τις βασικές ελλείψεις της πνευματικής ζωής της πόλης⁸⁵. Η «Τέχνη» αντιλαμβανόταν ως ιδιαίτερα σημαντικό τον τομέα της κριτικής γιατί θα την βοηθούσε να πραγματοποιήσει τους παιδαγωγικούς σκοπούς που είχε θέσει από την ίδρυση της που δεν ήταν άλλοι από την εκπαίδευση και μόρφωση του κοινού και της ανόδου του πνευματικού του επιπέδου. Για το λόγο αυτό, το εισαγωγικό κείμενο του πρώτου τεύχους αναδείκνυε την σημασία της κριτικής τονίζοντας πως «έχει κι' έναν άλλον ανώτερο σκοπό να επιτελέσει: να παιδεύσει. Να οδηγήσει το κοινό στη δύσκολη

⁸³ Αικατερίνη Κίλεσοπούλου, *Οι Καλές Τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912-1967*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011 σ.310

⁸⁴ Την δεύτερη περίοδο (Ανοιξη, καλοκαίρι, φθινόπωρο-χειμώνας 1961) η έκδοση από μηνιαία έγινε τριμηνιαία και κυκλοφόρησαν τρία τεύχη (τέσσερα φύλλα). Την συντακτική επιτροπή της δεύτερης περιόδου αποτελούσαν οι: Μανόλης Ανδρόνικος, Παύλος Ζάννας, Λίνος Πολίτης, Δημήτρης Φατούρος και ο Νίκος Χουρμουζιάδης (ο οποίος για το φύλλο 3-4 αντικαταστάθηκε από τον Χρήστο Φράγκο). Η ίδια σχεδόν συντακτική επιτροπή (Ανδρόνικος, Ζάννας, Πολίτης, Φατούρος, Σακκελαρίου) το 1963 εξέδωσε αναμνηστικό τεύχος δεκαετηρίδας (1952-1962), το οποίο θεωρείται το τέταρτο και τελευταίο τεύχος της δεύτερης περιόδου

⁸⁵ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α' 1* (Απρίλιος 1956), σελ.1

περιοχή της Τέχνης, να το κατατοπίσει και να του οξύνει το καλλιτεχνικό του αισθητήριο»⁸⁶.

Τα μέλη της εκάστοτε συντακτικής επιτροπής που είχε ορίσει το διοικητικό συμβούλιο, είχαν την ευθύνη για μια συγκεκριμένη στήλη χωρίς αυτό να σημαίνει απαραίτητα ότι ήταν πάντοτε οι συντάκτες των σχολίων ή των κριτικών. Έτσι, την επιμέλεια για την στήλη του θεάτρου είχε ο Λίνος Πολίτης, της μουσικής ο Μωρίς Σαλτιέλ, της Πολεοδομίας-Αρχιτεκτονικής ο Γιάννης Τριανταφυλλίδης, του κινηματογράφου ο Παύλος Ζάννας ενώ συντάκτης της κριτικής των εικαστικών εκθέσεων ήταν ο Μανόλης Ανδρόνικος⁸⁷. Παρ' όλα αυτά, οι κριτικές που δημοσιεύονταν στις στήλες του δελτίου ήταν ανυπόγραφες, μια απόφαση που πάρθηκε μετά από πολύ σκέψη αλλά και δισταγμούς και αποσκοπούσε στο να αποφευχθεί ο κίνδυνος να μετατραπεί το δελτίο σε πεδίο προσωπικών διαμαχών και αντεγκλήσεων.

Ο Μανόλης Ανδρόνικος⁸⁸ υπήρξε πρωτεργάτης στην υπόθεση της «Τέχνης» αφού ήταν ιδρυτικό μέλος του σωματείου και μέλος του διοικητικού συμβουλίου κατά τα χρόνια 1951-1953 οπότε και έφυγε για την Οξφόρδη, για να συνεχίσει τις σπουδές του στην αρχαιολογία δίπλα στον Άγγλο καθηγητή κλασικής αρχαιολογίας Sir John Beazley⁸⁹. Η επιστροφή του Ανδρόνικου από την Αγγλία συνέπεσε με την απόφαση που είχε πάρει το διοικητικό συμβούλιο του σωματείου να προχωρήσει στην έκδοση μηνιαίου περιοδικού, συνεπώς αναμείχθηκε από την πρώτη μέρα αναλαμβάνοντας την στήλη των εικαστικών τεχνών. Η απόφαση του σωματείου να ασκήσει κριτική μέσω της έκδοσης ενός περιοδικού πάρθηκε σε μια περίοδο που παρά το γεγονός πως στον ευρύτερο ελληνικό χώρο δεν πραγματοποιούνταν μεγάλος αριθμός καλλιτεχνικών εκθέσεων εξαιτίας των πολύ δύσκολων οικονομικών συνθηκών, παρουσιαζόταν υψηλή ζήτηση για τεχνοκριτικό λόγο. Το γεγονός αυτό, σύμφωνα με τον Ευγένιο Μαθιόπουλο, οφειλόταν κατά κύριο λόγο στο υψηλό

⁸⁶ *Η Τέχνη* ο.π

⁸⁷ Αγγελική Σαχίνη (επιμ.), *Μανόλης Ανδρόνικος - Κείμενα για την Τέχνη*, AICA-HELLAS, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 9

⁸⁸ Ο Μανόλης Ανδρόνικος (1919-1992) γεννήθηκε στην Προύσα και ήρθε στην Θεσσαλονίκη μετά την Μικρασιατική καταστροφή. Σπούδασε στη Φιλοσοφική σχολή του Α.Π.Θ (1936-1940) δίπλα στον αρχαιολόγο Κωνσταντίνο Ρωμαίο με τον οποίο συνεργάστηκε στις ανασκαφές της Βεργίνας (1938-1940). Το 1949 διορίστηκε Επιμελητής Αρχαιοτήτων στην Εφορεία Κεντρικής Μακεδονίας

⁸⁹ Ο Sir John Davidson Beazley (1885-1970) ήταν εξειδικευμένος στην αρχαιοελληνική κεραμική (ερυθρόμορφο και μελανόμορφο ρυθμό) και υιοθετώντας την μεθοδολογική προσέγγιση της "ειδημοσύνης" που είχε αναπτύξει ο Giovanni Morelli, ταξινόμησε τα αττικά αγγεία (ακόμη και ανυπόγραφα) με βάση το διακριτό στυλ συγκεκριμένων εργαστηρίων και καλλιτεχνών

συμβολικό κύρος που ακόμη διατηρούσαν τα γράμματα και οι τέχνες εκείνη την εποχή⁹⁰. Έτσι, από τις αρχές τις δεκαετίας του 1950 έγραφαν τεχνοκριτική στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο σημαντικοί κριτικοί όπως ο Μανόλης Χατζηδάκης στην *Ελευθερία*, ο Μαρίνος Καλλιγιάς στο *Βήμα*, ο Δημήτρης Ευαγγελίδης στα *Νέα* και την *Εστία*, ο Άγγελος Προκοπίου στην *Καθημερινή*, η Ελένη Βακαλό στα *Νέα* και τον *Ζυγό*, ο Τώνης Σπητέρης στην *Ελευθερία*, ο Αλέξανδρος Ξύδης στο *Ζυγό*, ο Γιώργος Πετρής στην *Αυγή* και την *Επιθεώρηση Τέχνης* κ.α⁹¹.

Το 1952 ο Ανδρόνικος ολοκλήρωσε την διδακτορική του διατριβή με θέμα *Ο Πλάτων και η Τέχνη. Οι Πλατωνικές απόψεις για το Ωραίο και τις Εικαστικές Τέχνες* και εκλέχθηκε καθηγητής στην έδρα της κλασικής αρχαιολογίας του Α.Π.Θ. Το θέμα της διατριβής τον απασχόλησε ενεργά μετά το τέλος της γερμανικής Κατοχής και την επιστροφή του από την Μέση Ανατολή κατά την περίοδο 1945-1948. Στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης ανέφερε πως θεωρούσε ότι αυτή η εργασία αποτελούσε την «συναίρεση δυο πραγμάτων: της μελέτης του Πλατωνικού στοχασμού για τη Τέχνη και της μελέτης της σύγχρονης (λοιπόν και της δικής μου) αντίληψης για το ίδιο αντικείμενο. Αν προσφέρω κάτι, μπορεί τούτο να είναι μόνον η προσωπική αγάπη τόσο του Πλάτωνα όσο και της τέχνης»⁹². Αυτό που επιχείρησε ο Ανδρόνικος μέσω του Πλατωνικού *Φίληβου*⁹³, ήταν να δικαιώσει θεωρητικά την Αφαίρεση νομομοποιώντας καθαυτό τον τρόπο την τέχνη της μεταπολεμικής πρωτοπορίας όπως αυτή είχε αναπτυχθεί στην Αμερική και την Ευρώπη εκείνη την εποχή. Με αυτή του τη θέση επίσης παρείχε ένα απράνταχτο επιχείρημα υπέρ της υιοθέτησης της αφηρημένης τέχνης από τους Έλληνες καλλιτέχνες, χωρίς ωστόσο να υπάρχουν ενδείξεις ότι αυτό ήταν στις προθέσεις του. Το κείμενο αυτό του Ανδρόνικου πάντως, σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Ιωαννίδη, θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην

⁹⁰ Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Ιδεολογία και Τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός» στο Ουρανία Καϊάφα (επιμ.) *1949-1967: η εκρηκτική εικοσαετία, πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002 σ.366

⁹¹ Ευγένιος Ματθιόπουλος, ο.π σσ. 366-367

⁹² Μανόλης Ανδρόνικος, *Ο Πλάτων και η Τέχνη. Οι Πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες*, Θεσσαλονίκη 1952, σσ.9-10

⁹³ Μανόλης Ανδρόνικος, «Ο Πλάτων και η αφηρημένη τέχνη», *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Β' 3-4* (Φθινόπωρο-Χειμώνας 1961) σσ.158-59: *Γράφει στο Φίληβο(51 Β-D και 52 Ε-53Β): Αληθινή είναι μόνο η ηδονή που μας δίνουν τα όμορφα χρώματα και τα σχήματα και τα πιο πολλά αρώματα και οι ήχοι και όλα με μια λέξη πραγματώνουν με την παρουσία τους μια καθαρή ηδονή, ενώ παράλληλα η έλλειψη τους δε γεννά λύπη. Αυτή όμως η κρίση έχει ανάγκη ερμηνείας και καθαρότερης διατύπωσης, για να κατανοηθεί σωστά. Όταν μιλώ για ομορφιά σχημάτων, δεν εννοώ καθόλου ότι η κοινή αντίληψη θα λογάριάζε για ομορφιά, είτε σε μια ζωντανή ύπαρξη είτε σ'ένα ζωγραφικό έργο, αλλά εννοώ την ευθεία και την καμπύλη και τα επίπεδα ή στέρεα σχήματα και σώματα, που έχουν αυτές τις γραμμές για πρώτα στοιχεία και που γίνονται με τον τόρνο και το χάρακα και το τρίγωνο*

πρόσληψη της Αφαίρεσης στην Ελλάδα⁹⁴. Η Πλατωνικά φιλτραρισμένη άποψη του Ανδρόνικου για την αφηρημένη τέχνη, τέλος, καθιστούσε σαφές ότι ο υπεύθυνος για την τεχνοκριτική του περιοδικού *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* ήταν καταρχήν θετικά διακείμενος ως προς το ζήτημα της Αφαίρεσης χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ότι ήταν στρατευμένος υπέρ της επικράτησης της στην ελληνική τέχνη, όπως ήταν, για παράδειγμα, εκείνη την εποχή ο Άγγελος Προκοπίου⁹⁵.

Μια πρώτη αναφορά στην αφηρημένη τέχνη θα κάνει ο Ανδρόνικος στο τεύχος 6, τον Σεπτέμβριο του 1956, σε κείμενο με τίτλο *Μοντέρνα Τέχνη*, κείμενο που ο ίδιος θεωρούσε ότι ήταν η κατάλληλη εποχή να δημοσιευτεί αφού η αφηρημένη τέχνη είχε ήδη δώσει τα πρώτα δείγματα γραφής. Σε επιστολή αναγνώστη, στην οποία είχαν απαντήσει στο προηγούμενο τεύχος, είχε διατυπωθεί και η άποψη ότι μια αρνητική κριτική που είχε δημοσιευτεί στο δελτίο οφειλόταν στο γεγονός ότι οι ζωγράφοι δεν ήταν της «τεχνοτροπίας της αρεσκείας τους, δεν είναι της μόδας, όχι της ελληνικής- να εξηγούμεθα. "Τα κακόγουστα και φθηνά αυτά πράγματα" όπως χαρακτηρίζουν τα έργα των δυο ζωγράφων, χαρακτηρίζονται έτσι επειδή δεν είναι της μοντέρνας τέχνης, της τέχνης που έρχεται και θα φύγει με μαθηματική ακρίβεια για να την διαδεχθεί κάποια άλλη»⁹⁶. Το γράμμα αυτό έδωσε την αφορμή στον Μανόλη Ανδρόνικο να υπερασπιστεί την μοντέρνα τέχνη αφού θεωρούσε ότι η θέση που εξέφρασε ο αναγνώστης αντιπροσώπευε μια μεγάλη μερίδα ανθρώπων και απηχούσε «τον φόβο που γεννά η σύγχρονη τέχνη και την καταδίκη που γεννά ο φόβος αυτός»⁹⁷. Αντιλαμβανόμενος ότι μέρος του προβλήματος αποτελούσε η ασάφεια του όρου μοντέρνο⁹⁸ έσπευσε αρχικά να την αποσαφηνίσει. Για τον Ανδρόνικο ο όρος μοντέρνα τέχνη δεν θα έπρεπε να συγχέεται με τον όρο σύγχρονη τέχνη αφού ο δεύτερος «δεν σημαίνει τίποτα περισσότερο από την τέχνη της εποχής μας» ενώ ο πρώτος πέρα από χρονικό προσδιορισμό εμπεριείχε και αξιολογικές νοηματικές

⁹⁴ Κωνσταντίνος Ιωαννίδης, «Ο Πλατωνικός αισθητισμός του Μανόλη Ανδρόνικου», *Εγνατία*, 8, Επετηρίδα του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ, 2004 σσ. 359-387

⁹⁵ Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Ιδεολογία και Τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός» στο Ουρανία Καϊάφα (επιμ.) *1949-1967: η εκρηκτική εικοσαετία, πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002 σσ. 386-388

⁹⁶ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α' 6* (Σεπτέμβριος 1956), σ.81

⁹⁷ *Η Τέχνη* ο.π σ.82

⁹⁸ Σχετικά με την προβληματική χρήση των όρων «μοντέρνο» και «σύγχρονο» βλέπε Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Η χρήση των όρων «μοντέρνο» και «μοντερνισμός» στην ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα» στο Ευγένιος Ματθιόπουλος-Νίκος Χατζηνικολάου(επιμ.), *Η Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003 σσ. 108-114

αποχρώσεις. Έτσι κατά τον Ανδρόνικο, μοντέρνα τέχνη σήμαινε «την τολμηρή προσπάθεια των καλλιτεχνών να βρουν καινούργια εκφραστικά μέσα για να μας δώσουν τον καινούργιο κόσμο που δημιουργείται μέρα με την μέρα στον πλανήτη μας»⁹⁹. Επιθυμώντας, συνεπώς, να υπερασπιστεί τον καινοτόμο χαρακτήρα του μοντέρνου διατύπωσε την άποψη πως «η τέχνη κάθε εποχής είναι μοντέρνα»¹⁰⁰.

Στη συνέχεια ο Ανδρόνικος επιχείρησε να προσδιορίσει τις αιτίες για τις αντιδράσεις που προκαλούσε η μοντέρνα τέχνη της εποχής του, δηλαδή η αφηρημένη τέχνη. Ο ίδιος θεωρούσε ότι αυτό οφειλόταν πρωτίστως στην αδυναμία των ανθρώπων να παρακολουθήσουν τα επιτεύγματα που πραγμάτωνε η Πρωτοπορία, όπως την χαρακτήριζε, των ανθρώπων δηλ. οι επιστήμονες αλλά και οι καλλιτέχνες, γεγονός που οδηγούσε μοιραία στην άρνηση της σύγχρονης (μοντέρνας) τέχνης αφού δεν μπορούσαν να γίνουν κατανοητές οι γενικότερες κατακτήσεις της εποχής. Ποια ήταν όμως ακριβώς αυτή η μοντέρνα τέχνη; Ποια ήταν τα χαρακτηριστικά της; Ο Ανδρόνικος ανέφερε ότι ήταν εκείνη η τέχνη που την κατηγορούσαν πως:

Κατέστρεψε τις ομορφιές που ξέραμε και διέλυσε την μορφή των πραγμάτων. Στη θέση ενός όμορφου τοπίου έβαλε μια σειρά χρώματα και σχήματα ακατανόητα. Αρνήθηκε την γοητεία ενός γυναικείου προσώπου και το αντικατέστησε με φοβερά γεωμετρικά σχήματα, απίθανα και αποκρουστικά καμμιά φορά(...)η τέχνη που περνά μέσα από απίθανους δρόμους, ακατανόητους πολλές φορές σε εμάς, αβέβαιους συχνά και για τον ίδιο τον καλλιτέχνη¹⁰¹.

Αφού ανέλυσε που εδράζονταν οι αντιδράσεις απέναντι στην μοντέρνα τέχνη, ο Ανδρόνικος άρχισε να σκιαγραφεί πιο συγκεκριμένα τα χαρακτηριστικά της αφηρημένης τέχνης σε μια προσπάθεια να την υπερασπιστεί. Η σύγχρονη τέχνη, ανέφερε ο Ανδρόνικος, «έφτασε με τον πιο τολμηρό τρόπο στο ξεκαθάρισμα του χώρου και γύμνωσε το κάθε καλλιτεχνικό έργο από τα λογής λογής περιττά στοιχεία, που εμπόδιζαν τον άνθρωπο να το χαρεί αυτό καθαυτό»¹⁰². Οι επαναστατικές ακρότητες, όπως χαρακτηρίζονταν από τον Ανδρόνικο η «άρνηση κάθε θέματος, κάθε φυσικής μορφής, η αφαίρεση κάθε εξωτερικής "ομορφιάς" και η διάλυση σχημάτων

⁹⁹ *Η Τέχνη* ο.π

¹⁰⁰ *Η Τέχνη* ο.π σ.83

¹⁰¹ *Η Τέχνη* ο.π σσ.83-84

¹⁰² *Η Τέχνη* ο.π σ.85

και χρωμάτων στα πρώτα τους στοιχεία»¹⁰³ εξέφραζαν κατά τον ίδιο τον πόθο για αναγέννηση. Η επιρροή του Πλάτωνα στην σκέψη του γινόταν φανερή όταν λίγο παρακάτω ανέφερε:

*Το σχήμα, το χρώμα, η σύνθεση, η γραμμή, το υλικό, ο όγκος, ό,τι με μια λέξη συνθέτει τη μορφή-«φόρμα», αποκτούν βάθος πνευματικό, γίνονται οι καθαροί φορείς του ανθρώπινου μηνύματος, τα σύμβολα μιας ιδέας. Αποκαθαίρεται το καλλιτεχνικό έργο από το περιττό του φορτίο και η απλότητα των μέσων του προσδίνει μια πρωτόγνωρη δύναμη. Η κρυστάλλινη καθαρότητα στη γραμμή και στο χρώμα και η απλή ισορροπία στη σύνθεση μας μεταφέρουν στις πηγές της τέχνης. Έτσι φωτίζουν τα σύγχρονα έργα και την ίδια στιγμή φωτίζονται και αυτά από τα δημιουργήματα μακρινών τόπων και περασμένων εποχών. Το αρχαίο ελληνικό αγγείο με την θαυμαστή του διάπλαση και διάρθρωση αποτελεί το καλύτερο δείγμα αφηρημένης τέχνης*¹⁰⁴.

Το κείμενο αυτό θεωρώ ότι είναι αρκετά σημαντικό γιατί αποτελούσε μια από τις πρώτες σοβαρές προσπάθειες υποστήριξης της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα μέσα από την εξαιρετική θεωρητική προσέγγιση που επιχείρησε ο Ανδρόνικος. Επίσης είναι ενδεικτικό ενός τεχνοκριτικού λόγου υψηλού επιπέδου που προσπάθησε να καλλιεργήσει μέσα από το δελτίο της η «Τέχνη», σε μια εποχή που τέτοια κείμενα σπάνιζαν ακόμη και από περιοδικά πανελληνίας εμβέλειας όπως ο *Ζυγός*.

Τον επόμενο μήνα, στο διάστημα 21-30 Οκτωβρίου 1956, η Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών διοργάνωσε στη Θεσσαλονίκη έκθεση έργων ζωγραφικής Αμερικανών σπουδαστών, η πλειοψηφία των οποίων αφορούσε αφηρημένα και ελάχιστα παραστατικά έργα. Ωστόσο, αν και δεν ήταν έργα ώριμων ζωγράφων, κατά τον Ανδρόνικο «αντιπροσώπευαν όμως χαρακτηριστικά τις τάσεις της σύγχρονης αμερικανικής ζωγραφικής και ακόμα περισσότερο έδειχναν τις πνευματικές ανησυχίες της καλύτερης μερίδας της αμερικανικής νεολαίας»¹⁰⁵. Η κριτική του στο τεύχος 8-9 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1956) ήταν χαρακτηριστική των επιφυλάξεων που διατηρούσε έναντι της υπέρμετρης υιοθέτησης της Αφαίρεσης, όταν αυτή δεν οδηγούσε σε ουσιαστικά εικαστικά αποτελέσματα. Αν και αρχικά υπογράμμιζε την σημασία της ελευθερίας που πρέπει να έχουν οι νέοι καλλιτέχνες στην αναζήτηση των κατάλληλων εικαστικών λύσεων «στην προσπάθειά τους να δώσουν έκφραση

¹⁰³ *Η Τέχνη* ο.π σ.85

¹⁰⁴ *Η Τέχνη* ο.π σσ.85-86

¹⁰⁵ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α' 8-9* (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1956) σ.125

στον ταραγμένο κόσμο τους», θεωρούσε ότι η πίστη στην άμετρη ατομική ελευθερία ως το μεγάλο ιδανικό του δυτικού κόσμου που προέβαλαν εκείνη την εποχή οι Ηνωμένες Πολιτείες μέσα στα πλαίσια του Ψυχρού πολέμου «δεν είναι αρκετή, μόνη αυτή, για να δικαιώσει τον πνευματικό αγώνα του ανθρώπου» και ενείχε κινδύνους να εκτραπεί σε αναρχία, με την οποία «Η ανθρώπινη ελευθερία δεν είναι ταυτόσημη». Συνεπώς, για τον Ανδρόνικο, «αν η μοντέρνα τέχνη τείνει στην αναρχία, πρέπει να την καταδικάσουμε ανεπιφύλακτα»¹⁰⁶. Αμέσως παρακάτω όμως έσπευσε να διευκρινίσει ότι επειδή πίστευε ότι οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες της εποχής του προσπαθούσαν «να συλλάβουν τη νέα μορφή του κόσμου, να υποτάξουν το χάος του φυσικού κόσμου στους νόμους του ανθρώπινου λόγου», απέδιδε στην παρεξήγηση της μοντέρνας τέχνης τόσο «την άστοχη καταδίκη της» όσο και την «εύκολη δημιουργία έργων που νομίζουν ότι καλύπτονται από τον μανδύα μιας γενικής σύγχυσης»¹⁰⁷.

Αφού κατέληξε στο συμπέρασμα ότι τα παραστατικά έργα, αν και λίγα, είχαν περισσότερο ενδιαφέρον από τα αφηρημένα, έκλεισε το σημείωμα του με μια γενικότερη σκέψη σχετικά με την αμερικανική αφηρημένη τέχνη:

*Όσο και αν φαίνεται παραδοξολογία, η αφηρημένη τέχνη στην Αμερική έχει φτάσει στο στάδιο του Ακαδημαϊσμού, και είναι σημάδι ανεξαρτησίας και δύναμης να αντισταθείς στο γενικό αυτό ρεύμα. Έτσι οι λίγοι νέοι που στέκονται στο αντικείμενο και το μελετούν δείχνουν αξιοσημείωτη αντίδραση στην ευκολία της μόδας και προσπαθούν να συνθέσουν τον δικό τους κόσμο με μέσα πολύ πιο γνήσια και ειλικρινή*¹⁰⁸.

Στο τεύχος 12-13 (Μάρτιος-Απρίλιος 1957) η συντακτική επιτροπή του περιοδικού θέλοντας να εμπλουτίσει την στήλη των εικαστικών τεχνών αποφάσισε να δημοσιεύσει την γνώμη των ίδιων των καλλιτεχνών από τους οποίους είχε ζητήσει να γράψουν σχετικά με την τέχνη τους, τα προβλήματα που τους απασχολούσαν αλλά και σχετικά με την κριτική που ασκούσε το ίδιο το περιοδικό. Ο πρώτος καλλιτέχνης που έστειλε κείμενο ήταν ο νέος, τότε, καλλιτέχνης Στάθης Λογοθέτης¹⁰⁹ το οποίο

¹⁰⁶ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α' ο.π*

¹⁰⁷ *Η Τέχνη ο.π σ.125*

¹⁰⁸ *Η Τέχνη ο.π σ.126*

¹⁰⁹ Ο Στάθης Λογοθέτης (1925-1997) μετά τις σπουδές μουσικής που είχε πραγματοποιήσει στη Θεσσαλονίκη (1951-1952) και στη Βιέννη (1952-1953), από το 1954 είχε στραφεί αποκλειστικά στη ζωγραφική και το 1956 είχε λάβει υποτροφία στο Μόναχο

έφερε τον τίτλο *Σκέψεις γύρω από τη Σύγχρονη Τέχνη και το δελτίο «Τέχνη»*. Το κείμενο του Λογοθέτη αποτελεί έναν μεγάλο εγκώμιο προς την αφηρημένη τέχνη αφού βρίθει θετικών αποτιμήσεων σχετικά με την σημαντικότητα της. Για τον Λογοθέτη, μέσω της Αφαίρεσης «κάθε πνευματική ή ψυχική κίνηση βρήκε την άμεση έκφραση της χωρίς μεσίτες εξωζωγραφικούς, με το χρώμα και τη φόρμα»¹¹⁰. Επίσης, στο κείμενο του θέλησε να προσδιορίσει για πιο λόγο αυτό δεν είχε γίνει κατανοητό και αποδεκτό στο περιβάλλον της Θεσσαλονίκης στο οποίο ο ίδιος ζούσε. Η μόνη δικαιολογία που δεχόταν για την καθυστέρηση της πόλης να συγχρονιστεί με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις στην τέχνη ήταν το γεγονός ότι αυτή δεν μετρούσε παρά μόνο λίγες δεκαετίες ελεύθερης ύπαρξης. Την αιτία της άρνησης της αφηρημένης τέχνης την εντόπισε στο γεγονός ότι οι καλλιτέχνες ήταν «εμποτισμένοι από μια αταβιστική παράδοση της "κλασικής αντίληψης"» και έθετε τα ρητορικά ερωτήματα «Μα φταίει γι' αυτό η τέχνη σαν δεν την προφταίνουμε; Ή, ακόμα, θα ήτανε τέχνη, αν δεν προπορευόταν;»¹¹¹. Όσον αφορά την «Τέχνη», ο Λογοθέτης εξήρε τον διαφωτιστικό και διαμεσολαβητικό ρόλο που κατ' αυτόν είχε αναλάβει το πολιτιστικό σωματείο, αναγνωρίζοντας την προσπάθεια που κατέβαλλε για να εξοικειώσει το κοινό της πόλης με την αφηρημένη τέχνη μέσω του περιοδικού.

Το καλοκαίρι του 1957, στο τεύχος 16-17, ο Ανδρόνικος αποφάσισε ότι είχε έρθει η κατάλληλη στιγμή να δημοσιοποιήσει στην στήλη των εικαστικών του περιοδικού *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* ένα πιο συστηματικό κείμενο για την αφηρημένη τέχνη στο οποίο θα επιχειρούσε να εκθέσει τις θεωρητικές αρχές πάνω στις οποίες στηριζόταν και να κάνει μια ιστορική αναδρομή της καταγωγής της. Οι λόγοι αυτής της απόφασης είχαν να κάνουν καταρχάς, με το γεγονός ότι ο ίδιος πίστευε ότι είχε επέλθει πλέον η οριστική καθιέρωση της αφηρημένης τέχνης διεθνώς κάτι που αντικατοπτριζόταν τόσο στις εκδόσεις βιβλίων όσο και στο επίπεδο της θεσμικής αναγνώρισης της Αφαίρεσης μέσω των βραβείων. Όπως ανέφερε στην αρχή του σημειώματος «Εφέτος το διεθνές βραβείο Guggenheim δόθηκε στον Άγγλο ζωγράφο Ben Nicholson¹¹² που μπορεί να θεωρηθεί σαν ένας από τους πιο συνεπείς

¹¹⁰ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α' 12-13* (Μάρτιος-Απρίλιος 1957) σ.47

¹¹¹ *Η Τέχνη ο.π σ.48*

¹¹² Η ανακοίνωση του διεθνούς βραβείου που καθιερώθηκε εκείνη τη χρονιά έγινε στις 28 Νοεμβρίου 1956 από το The Solomon R.Guggenheim Foundation. Χαρακτηριστικό της πλήρους επικράτησης της Αφαίρεσης ήταν η απονομή του αμερικανικού βραβείου του διεθνούς διαγωνισμού Guggenheim στον Marc Tobey (1890-1976). Το ελληνικό βραβείο είχε απονεμηθεί στον Γιώργο Μπουζιάνη ο οποίος είχε συνυποψηφίους τον Αλέκο Κοντόπουλο και τον Γιάννη Τσαρούχη. Η απονομή του βραβείου στον Ben Nicholson (1894-1982) πραγματοποιήθηκε με κάθε επισημότητα στην Washington στις 25

και μεγάλους αφηρημένους ζωγράφους. Και πριν από λίγους μήνες κυκλοφόρησε στο Παρίσι το λεξικό της αφηρημένης ζωγραφικής του M.Seuphor¹¹³»¹¹⁴.

Αρχικά ο Ανδρόνικος προσπάθησε να ορίσει την αφηρημένη τέχνη, αφού έκρινε ως ανεπάρκεια να θεωρείται αυτή απλά ως το αντίθετο της παραστατικότητας. Ο Ανδρόνικος ισχυριζόταν ότι «Ένα ζωγραφικό έργο μπορεί να το θεωρήσουμε ότι ανήκει στην αφηρημένη ζωγραφική όταν δεν μπορούμε να αναγνωρίσουμε σ' αυτό κανένα στοιχείο της αντικειμενικής πραγματικότητας»¹¹⁵. Στη συνέχεια επιχείρησε να αναπτύξει την γνωστή πλατωνική θέση σχετικά με το ζωγραφικό έργο όπως αυτή παρουσιαζόταν στον *Φίληβο* αφού κατ' αυτόν εκεί βρισκόταν το φιλοσοφικό κλειδί για την ερμηνεία και την δικαίωση της αφηρημένης τέχνης του παρόντος. Ερμηνεύοντας τον Πλατωνικό στοχασμό ο Ανδρόνικος έγραφε πως:

*Αν ένας ζωγράφος θέλει να χαρίσει απόλυτα καθαρή αισθητική συγκίνηση και να είναι βέβαιος πως στη συγκίνηση που προκαλεί το έργο του δεν συμφύρονται αναμνήσεις προσωπικές του θεατή, ηθικές αντιδράσεις, γνωστικές ικανοποιήσεις κλπ. ένας μόνο δρόμος υπάρχει. Να αρνηθεί κάθε μορφή που θυμίζει τον πραγματικό κόσμο και να προχωρήσει σε μια σύνθεση σχημάτων και χρωμάτων*¹¹⁶.

Πώς όμως οδηγηθήκαμε στην αφηρημένη τέχνη; Σύμφωνα με τον Ανδρόνικο, η επαναστατική αρχή έγινε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα με τους ιμπρεσιονιστές, τον Cezanne που «έρριξε τα σπέρματα του κυβισμού» αλλά και τον Gauguin το έργο του οποίου «οδηγούσε στις χρωματικές κατακτήσεις των fauves». Παρά τις ρήξεις όμως που επέφεραν στα πρώτα χρόνια του αιώνα τόσο οι κυβιστές όσο και οι φωβιστές, παρέμεναν πάντα ζωγράφοι προσκολλημένοι στον αντικειμενικό κόσμο. Για να φτάσουμε στην αφηρημένη τέχνη για τον Ανδρόνικο:

Χρειάζονταν οι στοχαστές εκείνοι ζωγράφοι που με τον καθαρό λόγο θα συλλάμβαναν το πλατωνικό αίτημα. Χρειαζόταν η προσωπικότητα του Kandinsky και

Φεβρουαρίου 1957 από τον ίδιο τον πρόεδρο των Ηνωμένων Πολιτειών Dwight D.Eisenhower, κάτι που καταδεικνύει το κύρος που απολάμβανε η αφηρημένη τέχνη στην Αμερική εκείνη την εποχή

¹¹³ Ο Ανδρόνικος αναφέρεται στο βιβλίο του Michel Seuphor, *Le dictionnaire de l'art abstrait*, F.Hazan, Paris 1957. Το 1956 είχε προηγηθεί στην Γαλλία η κυκλοφορία του βιβλίου του Marcel Brion "*L'art abstrait*", βιβλίο το οποίο είχε επηρεάσει σημαντικούς διανοούμενους στην Ελλάδα όπως ο Παναγιώτης Μιχαηλίδης. Το γεγονός ότι αναφέρεται στο βιβλίο του Seuphor ο Ανδρόνικος δείχνει το βαθμό στον οποίο ήταν ενημερωμένος για τις πιο πρόσφατες εξελίξεις σχετικά με την Αφαίρεση

¹¹⁴ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α'* 16-17 (Ιούλιος-Αύγουστος 1957) σ.104

¹¹⁵ *Η Τέχνη* ο.π

¹¹⁶ *Η Τέχνη* ο.π σ.105

του Mondrian, η ευαίσθητη και ανήσυχη φύση του Klee, η φιλοσοφημένη επαναστατικότητα του Malevich (που εξοντώθηκε από τις αντιδραστικές απόψεις του...επαναστατικού σοβιετικού κράτους)¹¹⁷, για να γίνει το αποφασιστικό βήμα από τον κυβισμό προς την αφηρημένη τέχνη»¹¹⁸.

Το σημείωμα έκλεινε με την διαπίστωση πως η αφηρημένη τέχνη αποτελούσε ένα πολύ ισχυρό και καταξιωμένο κίνημα με στέρεες θεωρητικές βάσεις που «έδωσε και δίνει έργα που μαρτυρούν και σύνθεση και σύλληψη και ευαισθησία ασυνήθιστη. Και η στενή συνάρτηση με το πνεύμα της εποχής, μας επιτρέπει να το θεωρήσουμε σαν τάση όχι μόνο θεμιτή αλλά γόνιμη και ελπιδοφόρα»¹¹⁹.

Τον Σεπτέμβριο του 1957, στα πλαίσια της Δ.Ε.Θ, είχε διοργανωθεί η *Έκθεση Ελλήνων καλλιτεχνών* (πενήντα ζωγράφοι και είκοσι χαρακτές) στην πραγματοποίηση της οποίας είχε συμβάλει ο Μαρίνος Καλλιγάς, διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης και γενικός γραμματέας του Υπουργείου Παιδείας τότε. Για την γενική εικόνα της ελληνικής ζωγραφικής μέσα από το πρίσμα του δίπολου παραστατικότητα ή Αφαίρεση, ο Ανδρόνικος σχολίαζε κάπως απαισιόδοξα πως «Η εικόνα αυτή φανέρωνε πως οι Έλληνες ζωγράφοι στην μεγάλη τους πλειοψηφία είναι αντίθετοι προς την αφηρημένη τέχνη. Αυτό βέβαια δεν μπορεί να αποτελέσει κριτήριο για την ποιοτική αξία των έργων. Αλλά η επιμονή μερικών όχι μονάχα σε καθιερωμένες μορφές, αλλά σε ξεπερασμένες και εύκολες ζωγραφικές λύσεις είναι φαινόμενο αποκαρδιωτικό»¹²⁰.

Ανάμεσα στα λιγοστά έργα αφηρημένης τέχνης, στάθηκε ιδιαίτερα στο έργο του Γιάννη Μαλτέζου *Ελληνικό τοπίο* που το ενέτασσε στον Tachisme (Τασισμό)¹²¹. Σε αυτό «ο θεατής θα ανακαλύψει αληθινή συγκίνηση, και πέρα από τις φαινομενικά συμπτωματικές "κηλίδες" των χρωμάτων θα καταλάβει πως υπάρχει η

¹¹⁷ Αναφορά στην εχθρική στάση που διατηρούσε το Σοβιετικό κράτος απέναντι στη μοντέρνα τέχνη κάνει και ο Άγγελος Προκοπίου την ίδια περίπου περίοδο σε άρθρο του για την αφηρημένη τέχνη στην εφημερίδα *Καθημερινή* στις 14 Απριλίου 1957. Πιο συγκεκριμένα: «Δεν είναι τυχαίο που οι κύριοι εκπρόσωποι της αφηρημένης τέχνης ξεκινούσαν από χώρες που είχαν διαλείψει στην εικαστική τους παράδοση. Ο Καντίνσκι ήταν Ρώσος και διεδράματισε έναν ηγετικό ρόλο στη ρωσική επανάσταση του 1917, τότε που η σοσιαλιστική θεωρία δεν είχε μεταβληθεί ακόμα σε κρατικό κνούτο κατά της μοντέρνας τέχνης»

¹¹⁸ *Η Τέχνη* ο.π σ.105

¹¹⁹ *Η Τέχνη* ο.π σ.106

¹²⁰ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α'* 18(Σεπτέμβριος 1957) σ.120

¹²¹ Ο Ανδρόνικος προβληματιζόταν αν ο όρος θα έπρεπε να μεταφραστεί σε «κηλιδισμός», υπογραμμίζοντας καθαυτό τον τρόπο την δυσκολία που συναντούσαν οι Έλληνες κριτικοί στην προσπάθειά τους να μεταφέρουν στην ελληνική γλώσσα ξένους όρους που εκείνη την περίοδο διαμορφώνονταν στο θεωρητικό πεδίο της τέχνης

προσωπικότητα του τεχνίτη που δημιουργεί έναν κόσμο "αρμονικά βαθμολογημένο" με περισσή σκέψη και εξαιρετη ευαισθησία»¹²². Όσον αφορά τους Θεσσαλονικείς καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην έκθεση (Ρέγκος, Λεφάκης, Παραλής, Πεντζίκης, Σβορώνος, Σαχίνης, Νάτση), ο Ανδρόνικος αναφέρθηκε με κολακευτικά λόγια για τα έργα τους τα οποία πίστευε ότι μπορούσαν άνετα να σταθούν ανάμεσα στα περισσότερα από αυτά των Αθηναίων καλλιτεχνών. Η διάκριση που έκανε ο Ανδρόνικος ανάμεσα σε Αθηναίους και Θεσσαλονικείς καλλιτέχνες προχώρησε ακόμη περισσότερο όταν ο ίδιος έγραφε ότι «Θα τολμούσαμε μάλιστα να πούμε πως κάτι σαν ομάδα πάει να σχηματιστεί στην πόλη μας. Με όλες τις διαφορές τους οι ζωγράφοι κινούνται σ'ένα κλίμα κοινό. Ριζοσπαστικοί στο σύνολο τους, σύγχρονα όμως επιφυλακτικοί και αβέβαιοι για τον δρόμο τους, βαδίζουν άλλοτε ψηλαφώντας και άλλοτε κάνοντας άλματα απροσδόκητα»¹²³. Η γενική αυτή άποψη που διατυπώνει ο Ανδρόνικος αναφορικά με τις εικαστικές προσπάθειες των καλλιτεχνών της Θεσσαλονίκης φανερώνει σε κάποιο βαθμό κάτι από τις συζητήσεις εκείνης της εποχής σχετικά με την ύπαρξη ή μη μιας ντόπιας εικαστικής σκηνής με συγκεκριμένα και διακριτά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά που θα επέτρεπε στην πόλη να παρουσιάζεται αυτόφωτη στον ελληνικό εικαστικό ορίζοντα αλλά και να συνομιλεί ισότιμα με το διεθνές περιβάλλον.

Την περίοδο αυτή, όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες στη Θεσσαλονίκη ασκούσαν με την νέα εκφραστική γλώσσα της Αφαίρεσης με αποτέλεσμα η συζήτηση γύρω από αυτήν να κυριαρχεί πλέον και στην εικαστική σκηνή της Θεσσαλονίκης. Η κριτική του Ανδρόνικου τον Ιούνιο του 1958 στα αφηρημένα έργα που παρουσίασε ο Στάθης Λογοθέτης, μαχητικός υπέρμαχος της Αφαίρεσης, στην *Γ' Ομαδική Έκθεση Εικαστικών Τεχνών του Δήμου Θεσσαλονίκης* αποτέλεσε αφορμή για να αναπτυχθεί ένας ενδιαφέρων διάλογος ανάμεσα στο περιοδικό και τον καλλιτέχνη με αντικείμενο την αφηρημένη τέχνη. Παρά την εικαστική συνέπεια που αναγνώριζε στο πρόσωπο του Λογοθέτη, ο Μανόλης Ανδρόνικος του άσκησε κριτική γιατί θεώρησε πως «θα ήταν παρεξήγηση να πιστέψουμε πως η αφηρημένη τέχνη μπορεί να ζήσει και όταν απογυμνωθεί από κάθε περιεχόμενο. Η γραμμή και το χρώμα είναι πάντα τα μέσα και ποτέ ο σκοπός της ζωγραφικής. Είναι ο φορέας που ζή μονάχα όταν φέρη κάτι, αλλιώς κινείται άσκοπα στο κενό και δεν μπορεί να ενδιαφέρει τους

¹²² *Η Τέχνη* ο.π σ.122

¹²³ *Η Τέχνη* ο.π

ανθρώπους»¹²⁴. Στην κριτική αυτή απάντησε άμεσα ο Λογοθέτης γράφοντας μία επιστολή στο περιοδικό προκειμένου να υπερασπιστεί τις εικαστικές επιλογές του, η οποία δημοσιεύτηκε στο αμέσως επόμενο τεύχος. Αρχικά ο Λογοθέτης θέλησε να επιχειρηματολογήσει υπέρ μιας νέας μορφής που λάμβανε κατ' αυτόν η έννοια περιεχόμενο:

*Μορφή καθαρά ζωγραφική, απαλλάσσεται δηλαδή από το αφηγηματικό περίβλημα και προβάλλει αυθύπαρκτο, δυνατό, άμεσο, καθαρά ζωγραφικό. Το "περιεχόμενο" το αποτελούν αυτά καθ'εαυτά το χρώμα και το σχήμα. Και έτσι τα βασικά αυτά στοιχεία της ζωγραφικής (χρώμα-σχήμα) γίνονται αυτά τα ίδια σκοπός της ζωγραφικής και παύουν να αποτελούν υποτελή μέσα μιας άλλης τέχνης (λ.χ. φιλολογίας, ποίησης) ή οποία "εν κρυπτώ" θέλει να εκφραστεί κάτω από την μορφή της ζωγραφικής*¹²⁵.

Αντλώντας από τα εικαστικά παραδείγματα της ιστορικής Πρωτοπορίας, δηλαδή τους κονστρουκτιβιστές αλλά και τον Malevich και το *Μαύρο Τετράγωνο* του, ο Λογοθέτης έκανε λόγο για την «τάση για καθαρότητα» της αφηρημένης τέχνης¹²⁶. Θέλοντας να απαντήσει στην κριτική που του ασκήθηκε χρησιμοποίησε προηγούμενες αναφορές της στήλης του περιοδικού στην αφηρημένη τέχνη (συγκεκριμένα στο τεύχος 16-17)¹²⁷ προκειμένου να υπογραμμίσει την αντίφαση που διαπίστωνε αφού στα κριτικά σημειώματα «πρεσβεύονται αρχές που βασικά αλληλοσυγκρούονται»¹²⁸.

Στο τεύχος 26 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1958) ο Ανδρόνικος επιχείρησε να δώσει στον Λογοθέτη τις απαραίτητες διευκρινήσεις σχετικά με την ανακολουθία

¹²⁴ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α' 24* (Ιούνιος 1958) σ.60

¹²⁵ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α' 25* (Ιούλιος-Αύγουστος 1958) σ.75

¹²⁶ Η επιχειρηματολογία εδώ του Λογοθέτη θυμίζει μια από τις θέσεις που είχε διατυπώσει ο Αμερικανός τεχνοκριτικός Clement Greenberg (1909-1994), η φορμαλιστική θεωρία του οποίου θριάμβευε εκείνη την εποχή στην Αμερική. Στο κείμενο του «Προς έναν νεότερο Λαοκόοντα» (1940) ο Greenberg ανέφερε: «Οδηγώντας τον εαυτό τους, συνειδητά ή ασυνείδητα μέσω της έννοιας της καθαρότητας, οι τέχνες της πρωτοπορίας τα τελευταία πενήντα χρόνια πέτυχαν μια καθαρότητα και μια ριζική οροθέτηση της επικράτειας των δραστηριοτήτων τους που προγενέστερο παράδειγμα δεν υπάρχει στην ιστορία της κουλτούρας. Οι τέχνες κείτονται τώρα ασφαλείς...Μόνο με τις αρετές του δικού της μέσου (medium) κάθε τέχνη είναι μοναδική... Για την επανάκτηση της ταυτότητας μιας τέχνης η αδιαφάνεια (opacity) του μέσου της πρέπει να τονισθεί». Θεωρώ πάντως απίθανο να ήταν εκείνη την εποχή ενήμερος ο Λογοθέτης για τις θεωρητικές θέσεις του Αμερικανού φορμαλιστή κριτικού. βλ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Η μοντερνιστική τέχνη και η θεωρία του Clement Greenberg», *Αριάδνη*, Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, 9, 2003 σσ.111-145

¹²⁷ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α' 16-17* (Ιούλιος-Αύγουστος 1957) σ.104

¹²⁸ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α' 25* ο.π

θέσεων του περιοδικού για την οποία έκανε λόγο στην επιστολή του. Στην απάντηση του υπερασπίστηκε την κριτική που άσκησε στον Λογοθέτη μην εντοπίζοντας καμία αντίφαση στα δυο κείμενα αφού «ούτε στο πρώτο αλλά ούτε στο δεύτερο αρνιόμαστε τη σημασία και τη θεωρητική δικαίωση της αφηρημένης τέχνης»¹²⁹. Η κριτική περί απογύμνωσης της τέχνης από κάθε περιεχόμενο που ενόχλησε τον Λογοθέτη δεν συνιστούσε κανενός είδους αντίφαση με τα όσα είχε υποστηρίξει το περιοδικό μέχρι τότε, ανέφερε ο Ανδρόνικος, σπεύδοντας όμως αμέσως να ισχυριστεί πως «Πουθενά δεν υποστηρίξαμε πως η τέχνη είναι ένα άσκοπο παιχνίδι και γυμνή από κάθε περιεχόμενο, αυτό θα καταντούσε. Πάντοτε τονίζαμε πως το "θέμα" δεν έχει για τον καλλιτέχνη καμία σημασία. Άλλο όμως "θέμα" και άλλο "περιεχόμενο"»¹³⁰. Το σημείο στο κείμενο του Λογοθέτη με το οποίο διαφωνούσε ο Ανδρόνικος ήταν εκείνο που ανέφερε ότι το χρώμα και το σχήμα συνιστούσαν το περιεχόμενο του έργου. Απαντώντας σε αυτή τη θέση διευκρίνιζε πως «Εμείς θα λέγαμε πως το χρώμα και το σχήμα είναι ικανά να εκφράσουν το περιεχόμενο του έργου. Κι' αυτό γιατί δεν είναι δυνατό να δεχτούμε, μαζί με τον κ. Λογοθέτη, πως σκοπός της ζωγραφικής είναι αυτά τα σχήματα και τα χρώματα»¹³¹. Για τον Ανδρόνικο το χρώμα και το σχήμα μπορούσαν να ιδωθούν ως φορείς του περιεχομένου, δηλαδή ως σύμβολα όπως στην περίπτωση, που επικαλούνταν ο Λογοθέτης, του Malevich «όπου το σχήμα του τετραγώνου και η απλή παράθεση της αντίθεσης λευκού και μαύρου δεν αποτελούσαν παρά τα ζωγραφικά μέσα έκφρασης ενός περιεχομένου ψυχικού». Ολοκληρώνοντας την απάντηση του προς τον Λογοθέτη ο Ανδρόνικος κατέληγε ότι:

Το κενό παιχνίδι χρωμάτων και σχημάτων ασήμαντων(=που δεν έχουν κανένα περιεχόμενο) είναι άρνηση αυτής της ίδιας της ουσίας της τέχνης. Γι' αυτό αν θέλουμε να αποπλίσουμε τους κατακριτές των ριζοσπαστικών καλλιτεχνικών μορφών της μοντέρνας τέχνης, πρέπει να τους πείσουμε πως οι μορφές αυτές δεν είναι ούτε κενές ούτε απατηλές. Αντίθετα με την καθαρότητα τους έχουν αποκτήσει «αισθητικό βάρος» απείρως μεγαλύτερο και εκφραστική δύναμη μοναδική¹³².

Τις ίδιες απόψεις ο Ανδρόνικος τις εξέφρασε και λίγους μήνες αργότερα στο τεύχος 28 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1959) με αφορμή αυτή την φορά την ατομική έκθεση του Στάθη Λογοθέτη στην αίθουσα του Δήμου στο μέγαρο της Χ.Α.Ν.Θ.

¹²⁹ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α' 26* (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1958) σ.97

¹³⁰ *Η Τέχνη ο.π* σ.98

¹³¹ *Η Τέχνη ο.π*

¹³² *Η Τέχνη ο.π*

Στην έκθεση αυτή παρουσιάζονταν, ίδια στον αριθμό, παλαιότερα παραστατικά έργα και έργα αφηρημένης τέχνης γεγονός που έκανε τον Ανδρόνικο να διαπιστώσει την οριστική μεταστροφή του καλλιτέχνη προς την αφηρημένη ζωγραφική. Σε μια ομάδα έργων που ο Ανδρόνικος τα θεώρησε ως παραλλαγές σε ένα θέμα, ο ζωγράφος επιχειρούσε κατ' αυτόν «οι κινήσεις μιας γραμμής να υπογραμμίσουν την παράθεση των χρωμάτων». Η κριτική που του άσκησε παρέμεινε σύμφωνη με όσα υποστήριζε στην απάντηση του στον Λογοθέτη λίγο καιρό πιο πριν: «Το περιεχόμενο μιας τέτοιας πορείας της γραμμής, αν δεν είναι μονάχα παιχνίδι, δεν το καταλαβαίνουμε. Των χρωμάτων την λάμψη την χαιρόμαστε, άλλα χάνεται γρήγορα από τα μάτια μας, γιατί τα χρώματα αυτά δεν είχαν αρκετά υποστεί την κατεργασία που είναι απαραίτητη για να μεταμορφωθούν από υλικό σε μέσα έκφρασης πνευματικής». Και η κριτική κατέληγε με μια γενικότερη τοποθέτηση:

Μολονότι αναγνωρίζουμε αναμφισβήτητα την δυνατότητα της αφηρημένης τέχνης να μεταδώσει αληθινά καλλιτεχνικά μηνύματα, δυσκολευόμαστε να διακρίνουμε τα μηνύματα τούτα σε ορισμένες συγκεκριμένες περιπτώσεις και φοβόμαστε μήπως σ' αυτές τα σχήματα - φυσικά και τα χρωματικά- στην απόλυτη αφαίρεση τους αποτελούν μορφές γυμνές από ουσιαστικό περιεχόμενο, γοητευτικές μονάχα για τον ίδιο τον δημιουργό τους. Οποσδήποτε δεν έχουμε πειστεί πως μπορεί να βρει έτσι δικαίωση η αφηρημένη τέχνη¹³³.

Τον Μάρτιο του 1960 πραγματοποιήθηκαν τα εγκαίνια του εκθεσιακού χώρου της «Τέχνης» με μία ατομική έκθεση έργων του ζωγράφου Σπύρου Βασιλείου της περιόδου 1950-1960. Η συντακτική επιτροπή του περιοδικού ζήτησε από τον καλλιτέχνη να γράψει τις απόψεις του πάνω σε γενικά και επίμαχα ζητήματα της ζωγραφικής, δηλαδή σχετικά με το δίλημμα παραστατικότητα ή Αφαίρεση που απασχολούσε το ίδιο το καλλιτεχνικό σωματείο και την ευρύτερη ελληνική εικαστική σκηνή εκείνο το διάστημα. Ζητώντας να καταθέσει την άποψή του σχετικά με το κορυφαίο επίμαχο ζήτημα της εποχής, ένας εκ των σημαντικότερων Ελλήνων παραστατικών ζωγράφων, το περιοδικό του καλλιτεχνικού σωματείου «Τέχνη» επιχειρούσε να διευρύνει την συζήτηση σχετικά με το θέμα συμπεριλαμβάνοντας όλες τις απόψεις και ταυτόχρονα αποδείκνυε πως δεν διακατεχόταν από κανενός είδους φανατισμό υπέρ της αφηρημένης τέχνης μέχρι εκείνη την εποχή.

¹³³ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α'* 28 (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1959) σ.6

Πράγματι, στο τεύχος 32 (Ιανουάριος-Απρίλιος 1960) του περιοδικού *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* δημοσιεύτηκε το κείμενο του Βασιλείου που έφερε τον τίτλο *Επιστρώσεις στη Σύγχρονη Τέχνη* στο οποίο ο ίδιος υπερασπιζόταν σθεναρά την παραστατική ζωγραφική έναντι της νέας τέχνης που πλέον κυριαρχούσε και στον ελληνικό χώρο. Ο Βασιλείου με σχεδόν καταγγελτικό ύφος τόνιζε:

Το σύγχρονο άγχος για πρωτοτυπία, το ανείπωτο, το ασύλληπτο. Αποτέλεσμα η ερήμωση. Όχι πια παρακινήμενοι από τον δογματικό φανατισμό άμουσων αρχόντων και αρχιερέων, αλλά υποταγμένοι σε μια ξέφρενη μανία αυτοκαταστροφής, οι ίδιοι οι τεχνίτες κάθε φορά που θα σταθούν μπροστά στην άγραφη επιφάνεια φτάνουν σε έναν εικονοκλαστικό παροξυσμό. Το πινέλο του ζωγράφου δεν αγγίζει πια τον μουσαμά μόνο με το αγνό και άγιο υλικό, το χρώμα, αλλά είναι φορτισμένο και μ'ένα πλήθος παράσιτα. Η αλλόφρονη αναμόχλευση του ψυχικού βυθού, ο τρόμος της εκλεπτυσμένης από την γνώση διάνοιας μπροστά στις ερμητικά ακόμη κλεισμένες πύλες του μεταφυσικού, το ανασκάλεμα του ονείρου και η δυνάστευση του πρωτόγονου ενστίκτου έχουν θολώσει την όραση και έχουν ταραξει την μορφή. Είναι άραγε αυτή η εικόνα του κόσμου και έχει χαθεί για πάντα η θεική απλότητα της ματιάς¹³⁴;

Στις επιστρώσεις για τις οποίες κάνει λόγο ο Βασιλείου συμπεριλαμβάνονταν, πέραν των διαφόρων καλλιτεχνικών θεωριών και δογμάτων όλοι εκείνοι οι θεσμικοί μηχανισμοί προώθησης, διακίνησης και τελικά επιβολής της αφηρημένης τέχνης. Ο αγώνας των καλλιτεχνών για πρωτοτυπία οδηγεί σύμφωνα με τον ίδιο στην εκκεντρικότητα και επηρεάζει «τη σκέψη μυριάδων νέων καλλιτεχνών σε όλα τα γεωγραφικά μήκη και πλάτη και νοθεύει την γνησιότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας-να εκπορθήσουμε τα κάστρα του μοντερνισμού τα επίσημα»¹³⁵. Για τον Βασιλείου η αφηρημένη τέχνη θα αποδεικνυόταν ότι αποτελούσε έναν εφήμερο νεωτερισμό εκείνης της εποχής που το πέρασμα του χρόνου δεν θα δικαίωνε. Σε αυτό πίστευε ότι θα συντελούσε ο ίδιος και οι άλλοι σαν και αυτόν παραστατικοί καλλιτέχνες: «οι επαναστάτες της όρασης και εραστές της αλήθειας, βοηθούν, όπως έγινε και ως τώρα, στο ξεκαθάρισμα της γνήσιας ύλης που θα συναρμολογήσει για

¹³⁴ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α' 32* (Ιανουάριος-Απρίλιος 1960) σσ.16-17

¹³⁵ *Η Τέχνη* ο.π

τους επερχόμενους το αληθινό, το ζωντανό σώμα της τέχνης του ανήσυχου καιρού μας»¹³⁶.

Η διοργάνωση στην καινούργια αίθουσα της «Τέχνης» των εκθέσεων του Σπύρου Βασιλείου (29 Μαρτίου - 12 Απριλίου 1960) και του χαρακτή Τάσσου (29 Απριλίου-20 Μαΐου 1960) έδωσαν την ευκαιρία στον Ανδρόνικο στο τεύχος 33 (Μάιος-Ιούλιος 1960) να αναφερθεί ξανά «στο καυτερό πρόβλημα που αντιμετωπίζουν σήμερα καλλιτέχνες και τεχνοκρίτες: παραστατική ή αφηρημένη τέχνη;»¹³⁷. Ο ίδιος ξεκαθάριζε πως μέσω της στήλης προσπάθησε πάντα να σταθεί αμερόληπτος και ανεξάρτητος παρά το γεγονός ότι αρκετές φορές αναφέρθηκε πολύ θετικά στην αφηρημένη τέχνη, αφού αυτή πλέον είχε αναγνωρισθεί και καθιερωθεί παγκοσμίως. Η οπτική γωνία εξέτασης αυτή τη φορά όμως δεν εστίασε σε τεχνοτροπικά ζητήματα αλλά στόχευε να δώσει κάποιες απαντήσεις σχετικά με τις πολιτικές συμπαραδηλώσεις με τις οποίες κάποιοι επιχειρούσαν να εμπλέξουν την Τέχνη, είτε παραστατική είτε αφηρημένη. Κύριος αποδέκτης της κριτικής του ήταν ο Άγγελος Προκοπίου που είχε γράψει στην *Καθημερινή* τον Ιούλιο του 1958 πως «η αφηρημένη τέχνη αποτελεί το καταφύγιο της ελευθερίας του καλλιτέχνη της δημοκρατικής Δύσεως και τον στόχο της επιθέσεως των ανελεύθερων καθεστώτων ανατολικού τύπου»¹³⁸. Εκείνη την περίοδο ο Προκοπίου παρουσιαζόταν ως ένας μαχητικός διανοούμενος στρατευμένος στο πλευρό του «Ελεύθερου Κόσμου», ο οποίος ως διευθυντής του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας υποστήριζε στις εκπομπές του την αφηρημένη τέχνη. Ο ιδεολογικός προσανατολισμός του ήταν και ο λόγος που ο πρωθυπουργός Κωνσταντίνος Καραμανλής τον είχε συμπεριλάβει σε μια «αφανή επιτροπή εις την οποίαν συμμετείχον διακεκριμένοι διανοούμενοι, δια την παρακολούθησιν, την θεωρητικήν και την πολιτικήν, του κομμουνιστικού προβλήματος»¹³⁹. Ο Ανδρόνικος στο σημείωμά του ένοιωθε υποχρεωμένος να τονίσει «πως είναι εντελώς απαράδεκτος κάθε συσχετισμός της Α ή της Β καλλιτεχνικής μορφής με κοινωνικά ή πολιτικά συστήματα», κάτι που συνέβαινε πράγματι, όπως ανέφερε, στην Σοβιετική Ένωση με την επικράτηση του δόγματος του σοσιαλιστικού

¹³⁶ *Η Τέχνη* ο.π σ.18

¹³⁷ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α' 33* (Μάιος-Ιούλιος 1960) σ.56

¹³⁸ Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Ιδεολογία και Τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός» στο Ουρανία Καϊάφα (επιμ.) *1949-1967: η εκρηκτική εικοσαετία, πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002 σ.385

¹³⁹ Ευγένιος Ματθιόπουλος ο.π σ. 399

ρεαλισμού στην τέχνη με θλιβερά για τον ίδιο καλλιτεχνικά αποτελέσματα¹⁴⁰. Εντούτοις θεωρούσε εξίσου λανθασμένη και περιέργη την θέση που υποστήριξε στην *Καθημερινή* ο καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης στο Ε.Μ.Π Άγγελος Προκοπίου, δηλαδή «να ερχόμαστε από την άλλη μεριά και να διακηρύττουμε πως κάθε έργο παραστατικό είναι αντιδημοκρατικό και πως μονάχα η αφηρημένη τέχνη αντιπροσωπεύει τον ελεύθερο κόσμο»¹⁴¹. Η, κατά τον Ανδρόνικο, άστοχη κρίση του Προκοπίου γινόταν επικίνδυνη για την πνευματική ζωή του τόπου, επειδή αναπαράγονταν μέσα από τις σελίδες μιας καθιερωμένης εφημερίδας, η οποία μπορούσε να καθοδηγήσει ιδεολογικά μεγάλα στρώματα του πληθυσμού.

Γενικότερα η «Τέχνη» είχε αποφασίσει το περιοδικό της να μείνει μακριά από ιδεολογικές και πολιτικές αντιπαραθέσεις σε αυτή την επικίνδυνη ψυχροπολεμική περίοδο και να εστιάσει αποκλειστικά στην κριτική των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων. Παρ' όλα αυτά η εισβολή των Σοβιετικών και η κατάπνιξη της επανάστασης στην Ουγγαρία τον Νοέμβριο του 1956¹⁴² ήταν μία από τις ελάχιστες φορές που το πολιτιστικό σωματείο τοποθετήθηκε μέσω του δελτίου πάνω σε τρέχοντα πολιτικά ζητήματα τέτοιας εμβέλειας αφού «η βίβλαυση και απροσημάτιστη βία επαναστατεί κάθε διανοούμενο». Στο σημείωμα με ψύχραιμο ύφος και μακριά από τα προπαγανδιστικής χρήσης αντικομμουνιστικά κηρύγματα, το σωματείο καταδίκασε με αυστηρότητα την «υποκριτική στάση μεγάλων εθνών που απρόκλητα εισέβαλαν σε μια άλλη μικρή χώρα, ξεχνώντας τους ίδιους των αγώνες»¹⁴³.

Μολονότι οι δυο πρώτες εκθέσεις που διοργάνωσε το καλλιτεχνικό σωματείο αφορούσαν καλλιτέχνες δεσμευμένους στην απεικόνιση του αντικειμένου, ο Ανδρόνικος θεωρούσε πως:

Ένας αντικειμενικός παρατηρητής είναι υποχρεωμένος να διαπιστώσει πως οι πιο ζωντανές δυνάμεις στις ημέρες μας βρίσκονται στο στρατόπεδο των αφηρημένων. Είτε το θέλουμε είτε όχι, ο χαρακτήρας της τέχνης το 1960 είναι η απόλυτη αφαίρεση, η

¹⁴⁰ Στην κριτική του για την έκθεση αντιγράφων έργων Ρώσων ζωγράφων στο τεύχος 15 τον Ιούνιο του 1957, ο Ανδρόνικος έκανε λόγο για «απλοϊκή περιγραφή, ηθογραφία και θεματολογικός βερμπαλισμός αφόρητος, χωρίς καμία εξαίρεση. Ο πιο ασυγχρόνιστος επαρχιακός ακαδημαϊσμός επικρατεί από την αρχή μέχρι το τέλος» και αναρωτιόταν «πώς συμβιβάζεται η συντηρητική αυτή μικροαστική τέχνη με ένα καθεστώς που ξεκίνησε από την πιο μεγάλη κοινωνική επανάσταση των νεότερων χρόνων;»

¹⁴¹ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α'* 33 (Μάιος-Ιούλιος 1960) σ.56

¹⁴² Serge Berstein - Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης Διάσπαση και Ανοικοδόμηση της Ευρώπης 1919 έως σήμερα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997 σσ.239-241

¹⁴³ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α'* 8-9 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1956) σ.115

απομάκρυνση από το αντικείμενο, η κατασκευή ενός κόσμου συμβόλων έξω από τα φυσικά. Γι' αυτό νομίζουμε πως η πορεία προς την κατεύθυνση αυτή είναι απαραίτητη και αναγκαία¹⁴⁴.

Για να επιτευχθεί όμως αυτό οι καλλιτέχνες θα έπρεπε να ωθούνται προς την Αφαίρεση από εσωτερική ανάγκη προκειμένου τα έργα είναι «ψυχικά γνήσια». Μεταξύ πάντως μιας αφηρημένης τέχνης «που παίζει με κενά σχήματα χωρίς να έχει κάτι να μας ανακοινώσει» και μιας ζωγραφικής παραστατικής «που με κραδασμούς αληθινούς εκφράζει οποιονδήποτε κόσμο»¹⁴⁵ ο Ανδρόνικος δήλωνε σαφώς πως θα προτιμούσε την δεύτερη.

Η άποψη του για την καθολική επικράτηση της Αφαίρεσης το 1960 στη Θεσσαλονίκη ενισχύθηκε και από το σύνολο των έργων που είδε στην *Ε' Έκθεση Εικαστικών Τεχνών του Δήμου Θεσσαλονίκης* που εγκαινιάστηκε στις 12 Ιουνίου 1960. Η αυστηρή επιλογή των έργων από τους διοργανωτές είχε ως συνέπεια την ποιοτική αναβάθμιση της έκθεσης και σύμφωνα με τον Ανδρόνικο τα έργα αυτά θα μπορούσαν άνετα να σταθούν σε εκθέσεις της πρωτεύουσας. Η εντύπωση που αποκόμισε ο ίδιος ήταν πως:

Όλοι μας οι ζωγράφοι προχωρούν προς την αφαίρεση, άλλοι σε μια απόλυτη αφαίρεση, όπου το φυσικό αντικείμενο δεν στάθηκε καν αφορμή του έργου είτε, κι αν προκάλεσε την έμπνευση του, διαλύθηκε κάτω από την επεξεργασία του τεχνίτη, κι άλλοι πάλι σε μια γενναία και ριζική απλοποίηση σχημάτων και χρωμάτων. Στην πρώτη κατηγορία ανήκει ο Γιάννης Σβορώνος, ο Νίκος Σαχίνης, ο Νίκος Ρόμπος, ο Ευστάθιος Λογοθέτης, η Έφη Βικελίδου και ο Ιάσων Καραγεωργόπουλος. Στη δεύτερη όλοι οι άλλοι: ο Ιωάννης Γεωργιάδης, η Κλειώ Δημητριάδου- Νάτση, ο Τάκης Ιατρού, ο Κώστας Λούστας, ο Παύλος Μοσχίδης, ο Νίκος Παραλής, ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης¹⁴⁶.

Ειδικότερα στάθηκε στα έργα του Σβορώνου που του θύμιζαν, χωρίς να ήθελε να προβεί σε οποιαδήποτε σύγκριση, «τα αντίστοιχα επιτεύγματα του Σπυρόπουλου» και βεβαιωνόταν έτσι «για την υψηλή ποιότητα της αφηρημένης ελληνικής ζωγραφικής». Η αναφορά στον Σπυρόπουλο μόνο τυχαία δεν ήταν από τον

¹⁴⁴ *Η Τέχνη* ο.π σ.57

¹⁴⁵ *Η Τέχνη* ο.π σ.57

¹⁴⁶ *Η Τέχνη* ο.π

Ανδρόνικο αφού η Ε΄ Έκθεση Εικαστικών Τεχνών του Δήμου είχε συμπέσει χρονικά με την απονομή του βραβείου της UNESCO στην Biennale της Βενετίας στον Γιάννη Σπυρόπουλο, γεγονός που αποτελούσε σταθμό για την καταξίωση της ελληνικής εκδοχής της Αφαίρεσης και καθιστούσε τα έργα του Σπυρόπουλου ως τα απόλυτα σημεία αναφοράς εκείνη την εποχή. Η στήλη των εικαστικών του τεύχους 33 έκλεινε με την μεταγραφή μιας ραδιοφωνικής συζήτησης που είχε πραγματοποιηθεί στο Εθνικό Πρόγραμμα στις 5 Απριλίου 1960 με γενικό τίτλο *Συζήτηση για την συνεργασία των Τεχνών στην εποχή μας* ανάμεσα στους Δημήτρη Φατούρο, καθηγητή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και Β΄ αντιπροέδρου της «Τέχνης», του αρχιτέκτονα και ιδρυτικού μέλους της «Τέχνης» Γιάννη Τριανταφυλλίδη καθώς και του Θεσσαλονικιού ζωγράφου Νίκου Σαχίνη. Η συζήτηση οδηγήθηκε πολύ σύντομα στο ζήτημα της αφηρημένης τέχνης και οι απόψεις που εξέφρασε ο Σαχίνης θα μπορούσαν άνετα να χαρακτηριστούν ως το μανιφέστο της:

Η τέχνη αυτή, είτε το θέλουμε όλοι είτε όχι, δεσπόζει με τις αρχές της αλλά και με τ' αποτελέσματα της στο πλείστο των ζωγραφικών και γλυπτικών έργων. Είναι η τελευταία μορφή στην επανάσταση των εικαστικών τεχνών, που άρχισε με τους εμπρεσιονιστές. Η σημερινή της μορφή, που έχει φτάσει σε μια πληρότητα και καθολικότητα αιτημάτων, δικαιολογεί την ύπαρξη της τέχνης αυτής, έτσι ώστε τίποτα τυχαίο ή εντυπωσιακό στοιχείο να μην μπορεί κανείς να της προσάψει χωρίς να την αδικεί (...) η βασικότερη γενεσιουργός αιτία της στάθηκε η επιτακτική ανάγκη του σύγχρονου ανθρώπου για μια καινούργια πλαστική δημιουργία (...) Είναι μια καθαρά πλαστική δημιουργία που δεν χρησιμοποιεί εξωτερικά δεδομένα (...) δεν προσπαθεί να ερεθίσει με πλάγια μέσα για να επιτύχει την συγκίνηση και γενικότερα την επικοινωνία με το κοινό. Συγκινεί αφ'εαυτής και όχι με αναφορές σε άλλες αιτίες (...) Χρησιμοποιώντας η αφηρημένη τέχνη την πιο καθαρά πλαστική γλώσσα, έχει φτάσει σε άκρα αγνότητα και σε υψηλή διανόηση. Γι'αυτό δεν είναι εύκολη. Όμως συγκινεί γιατί είναι μια καινούργια μονάδα δημιουργίας¹⁴⁷.

Στην ερώτηση του Τριανταφυλλίδη αν υπήρχε ο κίνδυνος να θεωρηθεί η αφηρημένη τέχνη ως εγκεφαλική μόνο κατασκευή, ως ένα διανοητικό επίτευγμα του καλλιτέχνη, ο Σαχίνης ήταν κατηγορηματικός πως:

¹⁴⁷ *Η Τέχνη* ο.π σσ.61-62

Χάρις στην αφαίρεση αποκαλύφθηκε ένας καινούργιος κόσμος αισθήσεων και αισθημάτων. Αξιοποιήθηκαν ζωγραφικά θέματα που η εικονική τέχνη τα απέρριπτε ή δεν τα είχε δει ποτέ. Πλάτυνε αφάνταστα ο οπτικός μας ορίζοντας και αφέθηκε ελεύθερο το συναίσθημα μας να δεχθεί ή να εκφράσει συγκινήσεις απεριόριστες, λεπταίσθητες και τελείως μύχιες. Απαλλάχθηκε δηλαδή ο καλλιτέχνης από τις συνηθισμένες φόρμουλες και έφτασε στο σημείο να αγγίζει τα όρια κάθε μιας χωριστής υποκειμενικότητας (...) Χάρις στην αφαίρεση τα ξεχασμένα ή τριμμένα από την χρήση και το χρόνο σύμβολα πήραν νέα δύναμη. Ο κόσμος του υποσυνειδήτου και του ονείρου βρήκε τον καλύτερο και σωστότερο τρόπο εικαστικής ερμηνείας του. Δεν είναι λοιπόν η αφαίρεση ένα ψυχρό εγκεφαλικό δημιούργημα¹⁴⁸.

¹⁴⁸ *Η Τέχνη ο π*

Κεφάλαιο 5: Η διοργάνωση εκθέσεων αφηρημένης τέχνης από την Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» και η υποδοχή τους

Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, τον Μάρτιο του 1960 ξεκίνησε η λειτουργία της *Καλλιτεχνικής Στέγης* του πολιτιστικού σωματείου, της πρώτης ειδικής αίθουσας προορισμένης για την διοργάνωση εκθέσεων στη Θεσσαλονίκη. Έτσι δημιουργήθηκε ο χώρος εκείνος που έμελλε να αποτελέσει το σημείο συνάντησης των μελών, και όχι μόνο, του σωματείου και κυρίως που θα συνέβαλλε στην εκπλήρωση του βασικού στόχου που είχε τεθεί από την στιγμή της ίδρυσης της «Τέχνης», δηλαδή την πνευματική καλλιέργεια του κοινού της μακεδονικής πρωτεύουσας. Στον νέο αυτό χώρο οι υπεύθυνοι της «Τέχνης» επιδίωκαν μέσω των εικαστικών εκθέσεων, πάντα με κριτήριο την ποιότητα, να προβάλλουν τόσο τις ντόπιες καλλιτεχνικές δυνάμεις όσο και την ελληνική πρωτοπορία¹⁴⁹.

Το εντευκτήριο που νοικιάστηκε και το οποίο διέθετε την αίθουσα πολλαπλών εκδηλώσεων, βρισκόταν στον δεύτερο όροφο του, γιουγκοσλαβικής ιδιοκτησίας, παλαιού κτηρίου του ελληνογιουγκοσλαβικού επιμελητηρίου στην οδό Κομνηνών 4. Την, εκατό τετραγωνικών, αίθουσα εκθέσεων είχε διαρρυθμίσει το μέλος του διοικητικού συμβουλίου (Β' αντιπρόεδρος) της «Τέχνης» αρχιτέκτονας Δημήτρης Φατούρος με κατάλληλα πανό και ειδικό φωτισμό. Εκτός από τον κύριο χώρο, είχε επίσης διαμορφώσει ως συνέχεια του έναν μικρότερο χώρο προκειμένου αυτός να λειτουργεί ως μόνιμο εκθετήριο έργων των σημαντικότερων καλλιτεχνών της πόλης και όχι μόνο¹⁵⁰. Ο Δημήτρης Φατούρος, ο οποίος το 1959 είχε εκλεγεί έκτακτος μόνιμος καθηγητής στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων της νεοσύστατης τότε Πολυτεχνικής Σχολής του Α.Π.Θ¹⁵¹, θα εμπλακεί πολύ ενεργά με τις δραστηριότητες της «Τέχνης» και θα διαδραματίσει πολύ σημαντικό ρόλο στην προώθηση της αφηρημένης τέχνης

¹⁴⁹ Γ.Κεχαγιόγλου-Μ.Σαλιτιέλ-Ν.Παπανδρέου (επιμ.) «Τέχνη» - *τριάντα χρόνια, 1952-1982*, εκδόσεις Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 1985 σ.58

¹⁵⁰ Αικατερίνη Κιλεσοπούλου, *Οι Καλές Τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912-1967*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011 σ.268

¹⁵¹ Η σχέση του Δημήτρη Φατούρου (1928-2020) με τη Θεσσαλονίκη εντοπίζεται ήδη σχεδόν από την περίοδο της παιδικής του ηλικίας μέσα από τις διηγήσεις του γιατρού πατέρα του Αθανάσιου Φατούρου (1889-1972) ο οποίος, τελειόφοιτος τότε της Ιατρικής, συμμετείχε εθελοντικά στους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-13 και μπήκε μαζί με τον ελληνικό στρατό από τα Βασιλικά στην Θεσσαλονίκη (βλέπε Δ.Φατούρος, «Η συμβίωση με τον μύθο» *Θεσσαλονικέων Πόλις*, Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος, τευχ.34 Θεσσαλονίκη 2010 σσ.6-7). Στη Θεσσαλονίκη ο Φατούρος είχε βρεθεί το Πάσχα του 1952 για πέντε μέρες με τον δάσκαλό του Δημήτρη Πικιώνη και μαζί του συνάντησε τότε για πρώτη φορά τον Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη

στην πόλη μέσω της συστηματικής προβολής της ελληνικής εικαστικής πρωτοπορίας, μέρος της οποίας ήταν και σημαντικοί Θεσσαλονικείς καλλιτέχνες. Ο Φατούρος εκείνη την εποχή είχε άμεση σχέση με την αφηρημένη τέχνη αφού αυτό ήταν το εικαστικό ιδίωμα το οποίο μεταχειριζόταν και ο ίδιος ως ζωγράφος. Η επαφή του με την καλλιτεχνική νεωτερικότητα χρονολογούταν ήδη από το 1945 που βρισκόταν στο εργαστήριο ενός από τους πρωτοπόρους της ελληνικής Αφαίρεσης, του Τάκη Μάρθα, προκειμένου να προετοιμαστεί για τις εισαγωγικές εξετάσεις του Πολυτεχνείου¹⁵². Η ζωγραφική του αρχικά ήταν αρκετά επηρεασμένη από αυτήν του καθηγητή του στη Σχολή ζωγράφου Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα¹⁵³, από την οποία όμως σταδιακά απομακρύνθηκε για να επικεντρωθεί σε καθαρά αφαιρετικές διατυπώσεις. Σε αυτό συνέβαλλε επίσης και η παραμονή του από τα τέλη του 1955 έως το 1957 στο Λονδίνο και κυρίως στο Παρίσι και η γνωριμία του με σημαντικούς Έλληνες καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνταν ενεργά στο χώρο της Αφαίρεσης όπως π.χ. ο Θανάσης Τσίγκος.

Ενδεικτική, τέλος, της ισότιμης θέσης που απολάμβανε τότε ανάμεσα στους νέους Έλληνες καλλιτέχνες ο Φατούρος ήταν η συμπερίληψη ενός έργου του στην ομαδική έκθεση Ελλήνων καλλιτεχνών στην γκαλερί Raymond Creuze στο Παρίσι το 1959 με τίτλο *Art Grec Contemporain* την οποία είχε εμπνευστεί και είχε περιβάλλει με το κύρος του ο Κριστιάν Ζερβός¹⁵⁴. Στην έκθεση συμμετείχαν αρκετοί από τους καλλιτέχνες οι οποίοι είχαν υιοθετήσει την αφηρημένη έκφραση, είτε εργάζονταν στην Ελλάδα είτε διέμεναν στο εξωτερικό όπως ο Αλέκος Κοντόπουλος, ο Γιάννης Σπυρόπουλος, ο Γιάννης Μαλτέζος, ο Τάκης Μάρθας, ο Λάζαρος Λαμέρας, ο Νίκος

¹⁵² Φατούρος, κατ.έκθ., επιμέλεια: Λόης Παπαδόπουλος - Σοφία Τσιτιρίδου, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, Δομές 2009 σ.21

¹⁵³ Γεγονός που είχε επισημάνει ο Τώνης Σπητέρης στην κριτική του στη εφημερίδα *Ελευθερία* στις 21 Ιουνίου 1957 με αφορμή την πρώτη ατομική έκθεση του Φατούρου στη Γκαλερί Πέην. Ο Σπητέρης ανέφερε χαρακτηριστικά πως «Αν και τα ζωγραφικά προσόντα που κατέχει ο Φατούρος είναι σημαντικά, μιλάω για προσπάθεια, γιατί ο νέος καλλιτέχνης δεν έχει βρει ακόμα έναν οριστικό και προπαντός ένα προσωπικό δρόμο. Αρχιτέκτονας και μαθητής του Χατζηκυριάκου, ξεκινάει στα πρώτα του βήματα, με μια έντονη επίδραση της διδασκαλίας του Γκίκα»

¹⁵⁴ Πράγματι, η έκθεση διοργανώθηκε καθ' υπόδειξιν του Κριστιάν Ζερβός σε συνεργασία με τον Άγγελο Προκοπίου ο οποίος ήταν υπεύθυνος για την επιλογή των καλλιτεχνών. Τα εγκαίνια πραγματοποιήθηκαν στις 2 Ιουνίου και η έκθεση παρέμεινε ανοικτή μέχρι τις 30 Ιουνίου 1959. Πάντως δεν είναι ακριβώς ξεκάθαρο ποιος ήταν τελικά ο βαθμός ανάμειξης του Ζερβός στην έκθεση αφού τα τεχνοκριτικά σημειώματα στον τύπο παρουσίαζαν μεγάλες αποκλίσεις ως προς αυτό. Για το συγκεκριμένο ζήτημα αλλά και γενικότερα για την σημασία της έκθεσης βλέπε Άννυ Μάλαμα, *Art Grec Contemporain. Η ομαδική έκθεση Ελλήνων καλλιτεχνών στο Παρίσι το 1959 και "το γούστο της εποχής μας"*, ανακοίνωση στα πλαίσια της ημερίδας που διοργάνωσε η Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών της Τέχνης στο Μουσείο Μπενάκη στις 10-10-2014 με θέμα «Έλληνες κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης στο Παρίσι, 1945-1975» <https://www.blod.gr/lectures/art-grec-contemporain-i-omadiki-ekthesi-ellinon-kallitehnon-sto-parisi-to-1959-kai-to-gousto-tis-epohis-mas/> (πρόσβαση 26/12/2021)

Κεσσανλής, ο Βλάσης Κανιάρης κ.α¹⁵⁵. Η σταδιακή παρουσίαση και αποδοχή της ελληνικής αφηρημένης τέχνης σε διεθνές επίπεδο σε συνδυασμό με την παρουσία σημαντικών αφηρημένων καλλιτεχνών στη Θεσσαλονίκη (π.χ. Λεφάκης, Σαχίνης, Σβορώνος) εκείνη την εποχή αλλά και η ενεργή εμπλοκή του κοσμοπολίτη και υποστηρικτή της εικαστικής πρωτοπορίας Δημήτρη Φατούρου με την διοργάνωση των εικαστικών εκθέσεων του σωματείου, ήταν ορισμένοι από τους βασικούς παράγοντες που συνέβαλλαν στην εδραίωση της Αφαίρεσης στη Θεσσαλονίκη τα επόμενα χρόνια.

Όπως είδαμε, οι δυο πρώτες εκθέσεις που διοργάνωσε η «Τέχνη» στον καινούργιο εκθεσιακό της χώρο αφορούσαν έργα δυο καταξιωμένων παραστατικών καλλιτεχνών, του ζωγράφου Σπύρο Βασιλείου, φίλο από παλιά του σωματείου, και του χαράκτη Τάσσου. Με βάση την συζήτηση που διεξαγόταν για την αφηρημένη τέχνη εκείνη την εποχή στην Ελλάδα όπως την παρακολουθήσαμε μέσα από το περιοδικό *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη*, θα περίμενε κάποιος η εκθεσιακή δραστηριότητα του σωματείου να επικεντρωθεί περισσότερο στην επίκαιρη Αφαίρεση, κάτι που είχε αρχίσει να συμβαίνει σε μεγάλο βαθμό στην Αθήνα. Τελικά όμως συνέβη το ακριβώς αντίθετο αφού όχι μόνο οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες που παρουσίασαν έργα τους ήταν αμείλικτα παραστατικοί αλλά ήταν και ανοιχτά εχθρικοί απέναντι στην αφηρημένη τέχνη¹⁵⁶, όπως είδαμε και στην περίπτωση του Βασιλείου. Πιθανόν η εξήγηση για αυτή την επιλογή να βρίσκεται στο γεγονός ότι το ξεκίνημα μιας νέας αίθουσας εκείνη την εποχή, είχε πολύ περισσότερες πιθανότητες να προσελκύσει θεατές και να σημειώσει επιτυχία μέσω τις παρουσίας έργων

¹⁵⁵ Οι υπόλοιποι συμμετέχοντες καλλιτέχνες ήταν ο Αχιλλέας Απέργης, η Λιλή Αρλιώτη, η Κούλα Μπεκιάρη, ο Κώστας Γραμματόπουλος, η Σαπφώ Κυριάκη, ο Γιάννης Μηταράκης, η Αλεξ Μυλωνά, ο Λάμπρος Ορφανός, η Αγλαΐα Παππά, ο Αντώνης Σώχος, ο Μιχάλης Τόμπρος, ο Γιώργος Βακαλό, ο Σπύρος Βασιλείου και ο Γιώργος και η Ελένη Ζογγολοπούλου. Συνολικά συμμετείχαν δεκαέξι ζωγράφοι, πέντε γλύπτες και δυο χαράκτες

¹⁵⁶ Σε συνέντευξη του στον Γιώργο Πετρή ο Τάσσος, με αφορμή το άρθρο του Άρη Προβελέγγιου «ελεύθερο το δρόμο για την καλλιτεχνική δημιουργία» στο τεύχος 42 της *Επιθεώρησης Τέχνης*, ανέφερε τα εξής για την αφηρημένη τέχνη: *Φαίνεται πως ζούμε μέσα σ'ένα φαύλο κύκλο συγχύσεων. Π.χ θεωρείται πολύ γοητευτικό ν'αυτοαποκαλείται η αφηρημένη τέχνη «προοδευτική, επαναστατική κλπ». Νομίζω πως στην πραγματικότητα δεν συμβαίνει τίποτα απ' όλα αυτά. Απλούστατα γιατί η αφηρημένη τέχνη από πολύ καιρό είναι μια τυπική ακαδημία. Άλλως τε και στη θέση δεν βλέπω τίποτα το πρωτοποριακό με το βαθύτερο νόημα του ζωντανού και του επαναστατικού. Σήμερα η αφηρημένη τέχνη έχει καθοποθετηθεί στη συνείδηση αρκετών «ειδικών θεωρητικών», όλων των δήθεν ειδικών δηλ. των ημιμαθών, των σνόμπς και των εμπόρων της τέχνης. Τεράστια συμφέροντα σε διεθνή κλίμακα δένονται μαζί της. Δεν περιβάλλεται πια από την γοητεία του διωγμού και του μαρτυρίου και η «ηρωϊκή» της εποχή ανήκει στην ιστορία. Αντίθετα τολμηρό σήμερα είναι να προσπαθείς ένταμα να μείνεις απλός και κοντά στην ανθρώπινη ζεστασιά. βλ. Γιώργος Πετρή, «Ο χαράκτης Α.Τάσσος μιλάει για την αφηρημένη τέχνη», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 43, Ιούλιος 1958 σσ.34-37*

γνωστών και καταξιωμένων παραστατικών καλλιτεχνών αντίθετα με τους αφηρημένους καλλιτέχνες που αντιμετωπίζονταν ακόμη με δυσπιστία και αδιαφορία. Πάντως, αν η επιλογή των Βασιλείου και Τάσσου μπορούσε να εκληφθεί ως εικαστικός συντηρητισμός, από άποψη πολιτικής σημειολογίας τα πράγματα ήταν αρκετά διαφορετικά¹⁵⁷. Ήταν μια σαφώς προοδευτική πολιτικά επιλογή αφού επρόκειτο για δυο καλλιτέχνες με γνωστή αντιστασιακή δράση που τα προηγούμενα χρόνια ήταν μέλη της κοινωνικά ευαίσθητης ομάδας *Στάθμη*, επιλογή που φανέρωνε σε μεγάλο βαθμό τον πολιτικό προοδευτισμό του σωματείου μέσα στις ψυχροπολεμικές πολιτικές συνθήκες που βίωνε η, από κάθε άποψη συντηρητική, Θεσσαλονίκη εκείνη την εποχή.

Η περίοδος μετά το τέλος της έκθεσης του Τάσσου στη Θεσσαλονίκη σημαδεύτηκε από ένα γεγονός αποφασιστικής σημασίας για την εκθεσιακή στρατηγική που θα ακολουθούσε στη συνέχεια η «Τέχνη». Αυτό ήταν αναμφίβολα η απονομή του βραβείου της UNESCO στην Biennale της Βενετίας στον Γιάννη Σπυρόπουλο τον Ιούνιο του 1960, γεγονός που αποτέλεσε ορόσημο για την αποδοχή και την καθιέρωση της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα¹⁵⁸. Ήταν τέτοιος ο αντίκτυπος του βραβείου στους Έλληνες καλλιτέχνες που καταπιάνονταν με την Αφαίρεση που αρκετοί μεταστράφηκαν οριστικά σε αυτήν αφού θεώρησαν ότι οι εικαστικές τους αναζητήσεις είχαν δικαιωθεί και αναγνωριστεί στο πρόσωπο του Σπυρόπουλου.

Η πρώτη έκθεση που διοργάνωσε η Μ.Κ.Ε μετά το καλοκαίρι της καταξίωσης της ελληνικής αφηρημένης τέχνης ήταν στις 10-30 Σεπτεμβρίου 1960 με τον τίτλο *Επτά ζωγράφοι της Θεσσαλονίκης*, η οποία συνοδευόταν από πλούσιο εικονογραφημένο κατάλογο. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν ήταν οι παλαιότεροι Ρέγκος, Παραλής, Λεφάκης καθώς και οι νεότεροι Νάτση, Μοσχίδης, Πεντζίκης, Σαχίνης γεγονός που δεν επέτρεπε να θεωρηθεί ότι οι συμμετέχοντες αποτελούσαν κάποιο είδος ομάδας ή σχολής της Θεσσαλονίκης αφού δεν εντοπίζονταν μεταξύ τους κοινές αισθητικές ή τεχνοτροπικές αντιλήψεις¹⁵⁹. Εντούτοις, παρουσίαζαν μια αρκετά

¹⁵⁷ Ο Σπύρος Βασιλείου ήταν από τα ιδρυτικά μέλη του Ελληνοσοβιετικού συνδέσμου που δημιουργήθηκε το 1945

¹⁵⁸ Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Ο ρόλος της Μπιεννάλε της Βενετίας στην υποδοχή της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα κατά τα χρόνια 1958-1964» στο *ΧΡΩΜΑΤΑ: Μελέτες για την τέχνη - Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μιλτιάδη Παπανικολάου*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2018 σσ.634-637

¹⁵⁹ Ο Ανδρόνικος έγραφε πως :*Οι συμπολίτες μας ζωγράφοι αποτελούν μια αξιόλογη ομάδα, ίσως την πιο αξιόλογη ελληνική ομάδα. Με την λέξη ομάδα δεν εννοούμε τεχνοτροπική συγγένεια, γιατί τέτοια δεν*

αντιπροσωπευτική εικόνα για την εικαστική σκηνή της πόλης. Η παρουσία της αφηρημένης τέχνης ήταν πλέον αρκετά αισθητή μέσα από τα έργα των Χρήστου Λεφάκη και Νίκου Σαχίνη. Όπως επιβεβαιώνει και ο Μανόλης Ανδρόνικος στην κριτική του:

Ο Λεφάκης πέρασε πια στην αφαίρεση. Και πρέπει να πούμε πως στο δρόμο αυτό έκανε γρήγορα βήματα. Ξεπέρασε τουλάχιστον τον κίνδυνο που απειλεί κάθε στιγμή τον αφηρημένο ζωγράφο: τη διακοσμητική. Είτε συμφωνείς είτε όχι με το έργο του, δεν μπορείς να του αρνηθείς ότι είναι έργο ζωγραφικό και όχι απλή διακόσμηση επιφάνειας¹⁶⁰.

Δηλωτική επίσης της αποδοχής που απολάμβανε εκείνη τον καιρό η αφηρημένη τέχνη στη Θεσσαλονίκη ήταν και η βράβευση του έργου του Νίκου Σαχίνη *Πουλιά* στον διαγωνισμό που προκηρύχτηκε στα πλαίσια της έκθεσης¹⁶¹.

Τα αφηρημένα έργα αυτής της έκθεσης θα μπορούσαμε να πούμε πως προανήγγειλαν σε κάποιο βαθμό τα έργα που επρόκειτο να φιλοξενήσει η αίθουσα της «Τέχνης» στην αμέσως επόμενη. Και αυτή την φορά δεν υπήρχε καμία αμφιβολία σχετικά με την ποιότητα τους αφού θα παρουσιαζόταν ατομική έκθεση με καινούργια έργα του άρτι αφιχθέντα με το βραβείο της Biennale της Βενετίας Γιάννη Σπυρόπουλου. Και μόνο το γεγονός ότι επέλεξε να παρουσιάσει την καινούργια του δουλειά στη Θεσσαλονίκη και όχι σε κάποια από τις παραδοσιακές αίθουσες της Αθήνας, όταν η αμέσως προηγούμενη ατομική έκθεση του χρονολογούνταν πίσω στο 1950¹⁶², καθιστούσε την έκθεση εξόχως σημαντική και τοποθετούσε αυτόματα την «Τέχνη» στο κέντρο των ελληνικών εικαστικών εξελίξεων. Ποιος όμως μπορεί να ήταν ο λόγος αυτής της επιλογής του Σπυρόπουλου; Μία πιθανή εξήγηση θα μπορούσε να ήταν η αρνητική υποδοχή της βράβευσης από μερίδα των κριτικών και των συναδέλφων του εξαιτίας και του γεγονότος ότι ο Σπυρόπουλος απείχε συνειδητά

υπάρχει, ούτε όμως και περιοριζόμαστε στην εξωτερική και γεωγραφική κοινότητα των μελών της. Μέσα από τους διάφορους δρόμους του κάθε τεχνίτη, την προσωπική του ιδιοσυγκρασία, το ατομικό του ζωγραφικό βλέμμα μπορείς να διακρίνεις το κοινό υπόστρωμα της καταγωγής, να μαντέψεις τους ίδιους ερεθισμούς κι ακόμα να διαπιστώσεις ένα κοινό πνευματικό περιβάλλον που αναντίρρητα τους επηρεάζει, είτε το θέλουν και το ξέρουν είτε όχι»

¹⁶⁰ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Α' 34* (Αύγουστος-Δεκέμβριος 1960) σ.89

¹⁶¹ Το έργο του Σαχίνη απέσπασε χρηματικό έπαθλο δέκα χιλιάδων δραχμών που χορηγήθηκε από την Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος και την Ιονική και Λαϊκή Τράπεζα Ελλάδος. Την Επιτροπή αποτελούσαν οι καθηγητές Ανδρέας Ξυγγόπουλος, Δημήτρης Φατούρος, Μανόλης Ανδρόνικος και ο καλλιτέχνης Γιάννης Τσαρούχης που ήταν ο καλλιτεχνικός σύμβουλος των Τραπεζών

¹⁶² Στην αίθουσα του «Παρνασσού» στην Αθήνα

από κάθε εκθεσιακή δραστηριότητα στην Ελλάδα¹⁶³. Μια άλλη εξήγηση θα μπορούσε να ήταν η εκτίμηση που πιθανόν να έτρεφε ο καλλιτέχνης για τις προσπάθειες που κατέβαλλε η «Τέχνη» στη Θεσσαλονίκη για την ανάδειξη της σύγχρονης εικαστικής ποιότητας, σε μια περιοχή δηλαδή που όπως αναφέρει η Κιλεσοπούλου: «δεν είχε αποκτήσει ανάλογους με την Αθήνα *θλιβερούς μηχανισμούς* και διατηρούσε ακόμα μια αθωότητα ως προς την πρόσληψη και διαχείριση των πολιτιστικών θεμάτων»¹⁶⁴. Οποιοι πάντως και να ήταν οι λόγοι, η έκθεση της «Τέχνης» έδινε την ευκαιρία στους Θεσσαλονικείς φιλότεχνους να έρθουν πρώτοι σε επαφή με την πιο ώριμη και αναγνωρισμένη ελληνική εκδοχή της Αφαίρεσης εκείνη την περίοδο, γεγονός καθοριστικής σημασίας για την θετική υποδοχή της αφηρημένης τέχνης γενικότερα.

Στις προαναγγελίες των εφημερίδων της Θεσσαλονίκης, όπως ήταν φυσικό, η έκθεση παρουσιαζόταν ως το μεγαλύτερο καλλιτεχνικό γεγονός της χρονιάς κάνοντας αναφορά τόσο στο βραβείο της Biennale όσο και στο γεγονός της μακράς αποχής του καλλιτέχνη από τις ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα¹⁶⁵. Τα εγκαίνια της έκθεσης πραγματοποιήθηκαν στις 12 Νοεμβρίου και σε αυτά παρευρέθηκε το σύνολο της πολιτικής και πνευματικής ηγεσίας της πόλης και όχι μόνο, προκειμένου να δει από κοντά σε δυο αίθουσες 25 πίνακες και 5 λιθογραφίες από την νέα ενότητα με τίτλο *Θέματα και παραλλαγές*, την οποία είχε δουλέψει ο Σπυρόπουλος το καλοκαίρι εκείνης της χρονιάς. Στις 16 Νοεμβρίου στο χώρο της έκθεσης πραγματοποιήθηκε ομιλία του Δημήτρη Φατούρου με τίτλο *Εισαγωγή στο έργο του Γ.Σπυρόπουλου* στην οποία όπως μας πληροφορεί ο Μανόλης Ανδρόνικος σε άρθρο του στο *Βήμα*¹⁶⁶:

Σημείωσε τους κάθετους άξονες δομής που συγκροτούν συχνά τους πίνακες της Βενετίας. Μαζί με αυτούς υπήρχαν τότε -και αυτό ήταν σχεδόν αναπόφευκτο- οι οριζόντιες δυνάμεις που αδρανούσαν εκείνες τις κατακόρυφες τάσεις. Τελικά φτάναμε σε κλασική αντίληψη του κόσμου. Τώρα μόλις διασώζονται κάπου-κάπου οι αναμνήσεις εκείνων των στιγμών. Μια δυναμική διαγώνια ή μια σπειροειδής ή φυγόκεντρη δύναμη δονεί τα πάντα. Όμως η δύναμη αυτή δεν είναι καταστροφική, δεν

¹⁶³ Αικατερίνη Κιλεσοπούλου, *Οι Καλές Τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912- 1967*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011 σ.351

¹⁶⁴ Αικατερίνη Κιλεσοπούλου, ο.π

¹⁶⁵ Εφημερίδα *Δράση* 31 Οκτωβρίου 1960, εφημερίδα *Μακεδονία* 08 Νοεμβρίου 1960

¹⁶⁶ Το άρθρο του Ανδρόνικου αναδημοσιεύτηκε αυτούσιο, επώνυμα πλέον, στο περιοδικό *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* στο πρώτο τεύχος της Β' περιόδου του περιοδικού την άνοιξη του 1961

εκτινάσσεται έξω από τα όρια του έργου ώστε να το διαλύσει. Τιθασεύεται από αντίπαλες δυνάμεις για να περιοριστεί και να υποταχτεί στον καλλιτεχνικό λόγο¹⁶⁷.

Στο ίδιο άρθρο ο Ανδρόνικος υπογράμμισε πως η κρυμμένη αισιοδοξία που διέκρινε στα έργα του Σπυρόπουλου ήταν η κύρια αιτία που τον έκανε να τα αγαπήσει αφού «πουθενά το μαύρο χρώμα δεν κατορθώνει να αποκτήσει πυκνότητα ασφυκτική. Φτάνει το λίγο καθαρό - κάποτε πεντακάθαρο - άσπρο, το μπλε, το κόκκινο να αντιπαλέψουν, και οι σκοτεινές δυνάμεις χάνουν, θαρρείς, τη δύναμη τους»¹⁶⁸. Εγκωμιαστικά σχόλια η έκθεση απέσπασε και από την κριτική των εφημερίδων της πόλης και ιδιαίτερα από τεχνοκριτικούς μέχρι πρόσφατα εχθρικά διακείμενους απέναντι στην Αφαίρεση όπως ο Σταύρος Σπύρογλου στη αρκετά συντηρητική *Νέα Αλήθεια*¹⁶⁹. Η θερμή αυτή υποδοχή των έργων του Σπυρόπουλου αποτελούσε οπωσδήποτε την μία όψη του νομίσματος εκείνη την εποχή αναφορικά με την αφηρημένη τέχνη. Την άλλη όψη αντιπροσώπευαν απόψεις σαν και αυτή που εξέφρασε ο ζωγράφος Φώτης Κόντογλου στην φιλελεύθερη εφημερίδα *Ελευθερία* μία εβδομάδα μετά τα εγκαίνια της έκθεσης του Σπυρόπουλου στη Θεσσαλονίκη. Στο άρθρο του με τίτλο *Το «φρέαρ της αβύσσου». Σκέψεις για την αφηρημένη τέχνη* έγραφε με μελοδραματικό ύφος:

Ω! Η «αφηρημένη τέχνη»! Αληθινό φόβητρο, που έχει τρομοκρατήσει τον κόσμο. Σημείο αινιγματικό της Αποκαλύψεως. Γρίφος βουβός και αζεδιάλυτος που βασανίζει τη διάνοια και την ψυχή σε μυριάδες ανθρώπους. Κανένας δεν έχει το θάρρος να σε καταφρονήσει. Κανένας δεν τολμά να κόψει με το σπαθί του αυτόν τον γόρδιον δεσμό, όπως έκανε ο Μεγ'Αλέξανδρος και να δείξει πως το φοβερό θηρίο δεν ήταν άλλο από ένα λιονταροτόμαρο φουσκωμένο με αγέρα. Θανατερό φάρμακι φαρμάκωσε την ανθρωπότητα. Ποιός θα την γλιτώσει¹⁷⁰;

Τη γενικότερη σημασία της έκθεσης εξήρε ο Φατούρος σε άρθρο του στην εφημερίδα *Δράση*, τόσο για τη γνωριμία του κοινού με το έργο της σύγχρονης τέχνης (δηλ. της αφηρημένης) όσο και για το γεγονός της πραγματοποίησής της στη Θεσσαλονίκη. Με αφορμή το έργο του Σπυρόπουλου ανέπτυξε την άποψη του για τη

¹⁶⁷ Εφημερίδα *Το Βήμα* 27 Νοεμβρίου 1960

¹⁶⁸ Εφημερίδα *Το Βήμα* ο.π

¹⁶⁹ Κωνσταντίνος Ιωαννίδης, *Όψεις της κριτικής της Τέχνης στην Ελλάδα. Η υποδοχή της Αφαίρεσης από τον ημερήσιο Τύπο*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1997 σ.32

¹⁷⁰ *Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία*, κατ.εκθ., επιμέλεια: Άννα Καφέτση, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου 1992 σ.371

σύγχρονη τέχνη αναφέροντας ότι ήταν «μια μορφή μια καλλιτεχνική εκδήλωση, συνεπής και προς την παράδοση και προς την σημερινή πραγματικότητα. Είναι μια νέα όραση. Είναι μια μορφή της αιώνιας φύσεως, του γύρω κόσμου και των οπτικών και ψυχικών αναζητήσεων του σημερινού ανθρώπου. Για τούτο και μια προσωπική κατάκτηση της εποχής»¹⁷¹. Για το κοινό της Θεσσαλονίκης, το έργο του Σπυρόπουλου μπορούσε να συνεισφέρει στην εξοικείωση του με την τέχνη της εποχής επειδή, κατά τον Φατούρο, είχε την σωστή και αληθινή μορφή αυτής της τέχνης. Στη συνέχεια συμπλήρωνε πως εξαιτίας αυτής της έκθεσης,:

Που ήταν μια έκθεση έργων που πρωτοπαρουσιάζονταν στην Ελλάδα και συγχρόνως υψηλής ποιότητας, η Θεσσαλονίκη επιβεβαιώνει την μακρόχρονη καλλιτεχνική και πνευματική μας παράδοση. Γιατί η Θεσσαλονίκη είναι η μοναδική ελληνική πολιτεία με συνεχή παράδοση πολιτείας και μάλιστα πολιτείας που για πολλές ιστορικές περιόδους υπήρξε κέντρο καλλιτεχνικό και πνευματικό. Η έκθεση αυτή ακριβώς αυτό επιβεβαίωσε και ακόμη απέδειξε ότι μπορεί να γίνει¹⁷².

Οι σκέψεις αυτές του Φατούρου φανέρωναν το όραμα και τους υψηλούς στόχους που είχε θέσει το καλλιτεχνικό σωματείο σχετικά με τη Θεσσαλονίκη στη σύγχρονη ελληνική πολιτιστική πραγματικότητα στις αρχές της δεκαετίας του 1960.

Η έκθεση του Σπυρόπουλου δεν αποτέλεσε ένα μεμονωμένο γεγονός αλλά την πρώτη από μια σειρά εκθέσεων που είχε σχεδιάσει ο οργανωτικός πυρήνας της «Τέχνης» επικεντρωμένες στην Αφαίρεση. Την αμέσως επόμενη μέρα μετά την λήξη της έκθεσης του Σπυρόπουλου, στις 2 Δεκεμβρίου 1960 έγιναν τα εγκαίνια της ολιγοήμερης έκθεσης των Ελλήνων καλλιτεχνών της παρισινής πρωτοπορίας Χρίστου Καρά, Δημήτρη Κόντου και Κώστα Τσόκλη (Οι δυο τελευταίοι μέλη της εικαστικής ομάδας «Gruppo Sigma»¹⁷³). Η έκθεση αυτή είχε μεταφερθεί από την Αθήνα όπου είχε αποτελέσει την πρώτη εκδήλωση που παρουσίασε η νέα αίθουσα του Αθηναϊκού Τεχνολογικού Ινστιτούτου και η οποία σύμφωνα με τον ιστορικό Αλέξανδρο Ξύδη «φάνηκε σαν μεμονωμένη εκδήλωση που αντιμετώπισε αδιαφορία ή εχθρότητα, παρά την ποιότητα των έργων της, ίσως γιατί αντιπροσώπευε τις πιο

¹⁷¹ Εφημερίδα *Δράση* 5 Δεκεμβρίου 1960

¹⁷² Εφημερίδα *Δράση* ο.π

¹⁷³ Η «Ομάδα Σίγμα» ιδρύθηκε το 1959 στη Ρώμη από τους Βλάση Κανιάρη, Νίκο Κεσσανλή, Γιάννη Γαϊτή, Κώστα Τσόκλη και Δημήτρη Κοντό. Η ομάδα πήρε το όνομα της από το καταληκτικό γράμμα «Σ» του επωνύμου των πέντε καλλιτεχνών

πρόσφατες τάσεις της παρισινής αφαίρεσης»¹⁷⁴. Η δεύτερη αυτή συνεχόμενη έκθεση έργων αφηρημένης τέχνης στην πόλη αποκάλυπτε πλέον με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο την πρόθεση του σωματείου να προωθήσει ενεργά την Αφαίρεση, κάτι που έγινε γρήγορα αντιληπτό από την κριτική. Ο Σταύρος Σπύρογλου στην προαναγγελία της έκθεσης έγραφε:

*Η «Τέχνη» εις την προσπάθεια της για την μύησι του φιλότεχνου κοινού εις τα επιτεύγματα της αφηρημένης τέχνης, συνεχίζει με την οργάνωση νέας εκθέσεως έργων συγχρόνων τάσεων των τριών ζωγράφων Χρήστου Καρά, Δημ.Κόντου και Κων.Τσόκλη. Το κοινό γνώρισμα της εργασίας των είναι ότι και οι τρεις ακολουθούν τις σύγχρονες διεθνείς τάσεις και κινούνται γύρω από την αφηρημένη τέχνη*¹⁷⁵.

Η έκθεση που τη διαδέχτηκε είχε επίσης ιδιαίτερο ενδιαφέρον αφού ήταν η πρώτη έκθεση ντόπιου καλλιτέχνη που καταπιανόταν εδώ και καιρό ενεργά με την αφηρημένη τέχνη και δεν ήταν άλλος από τον Στάθη Λογοθέτη. Η κίνηση πιθανόν να ενείχε στρατηγικό χαρακτήρα προκειμένου το σωματείο να προλάβει τις όποιες αντιδράσεις σχετικά με τον πιθανό παραγκωνισμό των Θεσσαλονικιών καλλιτεχνών. Συμβόλιζε επίσης την δυναμική είσοδο της Αφαίρεσης στα εικαστικά πράγματα της πόλης αφού η έκθεση αυτή αφορούσε έναν γηγενή καλλιτέχνη που ήταν θεωρητικά αλλά και πρακτικά υπέρ των πρωτοποριακών εικαστικών λύσεων. Ο Ανδρόνικος δεν θα μπορούσε να ήταν πιο ξεκάθαρος όταν έγραφε πως ο Λογοθέτης: «αποτελεί μια δύναμη στην «ομάδα» των πρωτοποριακών ζωγράφων της Θεσσαλονίκης, που δουλεύουν με πίστη για να πλουτίσουν και να επιβάλλουν τις ιδέες της ανεικονικής ζωγραφικής»¹⁷⁶.

Αν οι τρεις αυτές εκθέσεις που διοργάνωσε η Μ.Κ.Ε μέχρι τον Ιανουάριο του 1961 υποδήλωναν μια σαφή προτίμηση στην παρουσίαση έργων αφηρημένης τέχνης, η επόμενη έκθεση αποδείκνυε την ευρύτητα πνεύματος και την ενημέρωση που είχαν οι άνθρωποι της σχετικά με το τι συνέβαινε την ίδια περίοδο στο ευρωπαϊκό εκθεσιακό τοπίο. Στις 11 Ιανουαρίου 1961 εγκαινιάστηκε στην αίθουσα της «Τέχνης» η έκθεση έργων λαϊκής Πηλιορείτικης τέχνης στην οποία συμπεριλαμβάνονταν ζωγραφικά έργα του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου Χατζημιχαήλ σε επιμέλεια του

¹⁷⁴ Αλέξανδρος Ξύδης, *Προτάσεις για την Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης - τομ. Β' φορείς και προβλήματα*, Ολκός, Αθήνα 1976 σ.245

¹⁷⁵ Εφημερίδα *Νέα Αλήθεια* 12 Δεκεμβρίου 1960

¹⁷⁶ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Β' 1* (Άνοιξη 1961) σσ.10-11

λαογράφου Κίτσου Μακρή¹⁷⁷. Η επιλογή της έκθεσης έργων του «ασπούδαχτου»¹⁷⁸ λαϊκού δημιουργού εκείνη την περίοδο μόνο τυχαία και συμπτωματική δεν μπορούσε να θεωρηθεί αφού αυτή εγγραφόταν μέσα στο κλίμα του έντονου ενδιαφέροντος ευρωπαϊκά σχετικά με την ναϊφ δημιουργία. Η έκθεση στη Θεσσαλονίκη ακολουθούσε χρονολογικά την μεγάλη ατομική έκθεση που είχε πραγματοποιηθεί στην Kunsthalle της Βέρνης με τίτλο *Der griechische Bauernmaler Theophilus* από τις 23 Ιουλίου έως τις 18 Σεπτεμβρίου 1960 σε επιμέλεια του Franz Meyer (1919-2007) ενώ προηγείτο κατά έξι μήνες της έκθεσης που πραγματοποιήθηκε στο Musée des Arts Decoratifs στο Παρίσι με τίτλο *Théophilus, peintre populaire grec* από τις 2 Ιουνίου έως τις 24 Σεπτεμβρίου 1960 σε επιμέλεια του François Mathey (1917-1993)¹⁷⁹.

Μετά την προέλαση της αφηρημένης τέχνης μέσα από τις εκθέσεις που διοργάνωσε η «Τέχνη» στο πρώτο μισό της εκθεσιακής χρονιάς, μέχρι το καλοκαίρι που παραδοσιακά σταματούσαν οι εκθεσιακές δραστηριότητες στην πόλη η Μ.Κ.Ε επέστρεψε στην παρουσίαση υψηλού επιπέδου παραστατικών καλλιτεχνών όπως ήταν η χαράκτρια Βάσω Κατράκη αλλά και ο ζωγράφος Γιώργος Σικελιώτης. Επρόκειτο δηλαδή και πάλι για πρώην μέλη της ομάδας *Στάθμη*, σκεπτικών απέναντι στην Αφαίρεση¹⁸⁰, αλλά και για δυο από τους πιο αγαπημένους καλλιτέχνες της Αριστεράς γενικότερα, γεγονός που πιστοποιούσε η συχνή φιλοτέχνηση εξωφύλλων της Επιθεώρησης Τέχνης από τους Κατράκη και Σικελιώτη¹⁸¹. Παρά όμως την φαινομενική επιστροφή στην τάξη για την «Τέχνη», το καυτό ζήτημα παρέμενε η αφηρημένη τέχνη. Η κουβέντα συνεπώς μετατοπίστηκε και πάλι μοιραία προς αυτή την κατεύθυνση και αφορμή για αυτό αποτέλεσε, παραδόξως, η πλήρως ανθρωπομορφική ζωγραφική του Γ.Σικελιώτη. Δυο ημέρες μετά τα εγκαίνια της

¹⁷⁷ Ο Κίτσος Α. Μακρής (1917-1988) είχε ασχοληθεί με το έργο του Θεόφιλου έπειτα από παραίνεση του καθηγητή ιστορίας της τέχνης Δημήτρη Ευαγγελίδη. Το 1939 εξέδωσε τη μελέτη *Ο Ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο* που θεωρείται μια από τις πρώτες στο είδος της

¹⁷⁸ Κώστας Ουράνης, «Ο Θεόφιλος ή η ζωγραφική ενός μέντιουμ», *Νέα Εστία*, τεύχος 479, 1947, σ.712

¹⁷⁹ Σχετικά με τις δυο αυτές εκθέσεις και τους ανθρώπους που εργάστηκαν για την πραγματοποίηση τους βλέπε Ελεονώρα Βρατσκίδου, «Ο Θεόφιλος στην Ευρώπη: ιστορία δύο εκθέσεων και μιας παρ'ολίγον», *Ιστορία της Τέχνης*, 6, καλοκαίρι 2017, σσ.57-91

¹⁸⁰ Χαρακτηριστικά η Βάσω Κατράκη, μετά την επίσκεψη της στην Biennale της Βενετίας, αναρωτιόταν σε άρθρο της στον *Ζυγό* αν βρισκόταν «σε τσίρκο ή σε έκθεση;» και με σατιρικό ύφος παραδεχόταν σχεδόν μοιρολατρικά την επικράτηση της αφηρημένης τέχνης. βλ. Β.Κατράκη, «Εντυπώσεις από την 30^η Biennale», *Ζυγός*, 56-57 (Ιούλιος-Αύγουστος 1960) σσ.5-9

¹⁸¹ Νίκος Χατζηνικολάου, «Υποδοχή και προβολή αισθητικών αξιών και καλλιτεχνικών τάσεων από την επιθεώρηση τέχνης» στο *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, Επιστημονικό συμπόσιο, οργανωμένο από την Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, (29 και 30 Μαρτίου 1996) Αθήνα 1997, σσ.185-187

έκθεσης του Σικελιώτη, δόθηκε ομιλία στη «Τέχνη» από τον νεοελληνιστή φιλόλογο Γ.Π.Σαββίδη, τακτικού συνεργάτη εκείνη την εποχή των εφημερίδων *Τα Νέα* και *Το Βήμα*, με τίτλο *Εισαγωγή στο έργο του Γιώργου Σικελιώτη* στην οποία όχι μόνο εξήρε την σημασία της παραστατικής ζωγραφικής αλλά εκτόξευσε μύδρους εναντίον της αφηρημένης τέχνης αφού θεωρούσε πως «και το πιο έντιμο και θαυμαστά μαστορεμένο έργο μη-παραστατικής τέχνης δεν μπορεί να έχει την πνευματική σημασία και την συναισθηματική αξία ενός υπολογίσιμου παραστατικού έργου»¹⁸². Η εκθεσιακή εκείνη χρονιά στην αίθουσα του πολιτιστικού σωματίου από πλευράς ατομικών εκθέσεων, θα έκλεινε με την έκθεση (12 Απριλίου-15 Μαΐου) ενός ακόμη πρώην μέλους της *Στάθμης*, του Γιώργου Βακαλό, έκθεση η οποία θα λέγαμε ότι συμπύκνωνε τις τάσεις που είχε παρουσιάσει η Μ.Κ.Ε εκείνη την χρονιά αφού η δουλειά που παρουσίασε ο καλλιτέχνης ήταν μοιρασμένη ανάμεσα σε παραστατικά και αφηρημένα έργα¹⁸³.

Οι εκθεσιακές επιλογές της «Τέχνης» όπως ήταν αναμενόμενο δεν είχαν περάσει απαρατήρητες από τους σκεπτικιστές απέναντι στην αφηρημένη τέχνη και οι αντιδράσεις δεν είχαν αργήσει να κάνουν την εμφάνισή τους. Στην εφημερίδα *Ο Ελληνικός Βοράς*, το άτυπο όργανο της συντηρητικής κυβερνητικής Ε.Ρ.Ε στη Θεσσαλονίκη, ο κριτικός Γιώργος Κιτσόπουλος επιτέθηκε στην Μ.Κ.Ε με αφορμή μια πρωτοβουλία που είχε ανακοινώσει τότε η «Τέχνη» σχετικά με την ίδρυση πινακοθήκης σύγχρονης τέχνης με μόνιμη παρουσία δέκα ζωγράφων της πόλης. Στο άρθρο του *Κριτήρια και Πρωτοπορία* αναρωτιόταν ποια ήταν τα κριτήρια επιλογής των συγκεκριμένων ζωγράφων και έγραφε σχετικά:

Υπάρχουν στην πόλη μας και άλλοι ζωγράφοι που δεν συμμετέχουν στην έκθεση. Και τυχαίνοι αυτοί ν' ανήκουν στο ρεύμα της φυσικής απεικόνισης του αντικειμένου, στο ρεύμα δηλαδή που ο περισσότερος κόσμος εξακολουθεί να πιστεύει πως εντοπίζεται η ζωγραφική. Ανάμεσα στους δέκα τέλος που προτιμήθηκαν σημειώνω την εξής αναλογία: Τέσσερις αποδίδουν το αντικείμενο και οι υπόλοιποι έξι ασχολούνται με την «αφηρημένη ζωγραφική». Είναι όλα αυτά συμπτωματικά; Θα είχα όλη τη διάθεση να το παραδεχθώ. Υπάρχει όμως το προηγούμενο, που με υποχρεώνει να είμαι διστακτικός. Το προηγούμενο είναι πως απ' τον περασμένο χειμώνα παρατηρήθηκε στην πόλη μας κάποια υπέρμετρη προβολή της «αφηρημένης» ζωγραφικής. Μήπως είναι και τούτο

¹⁸² Γ.Π.Σαββίδης, «Γιώργος Σικελιώτης ή η αγάπη για τον Άνθρωπο», *Διαγώνιος*, 2, 1961 σ.53

¹⁸³ Δημήτρης Φατούρος, «Γιώργος Βακαλό 1961», *Ζυγός*, 64, Μάρτιος 1961 σσ.5-6

συμπτωματικό; Πιστεύω πως όχι. Είμαι όμως αντίθετα βέβαιος πως ορισμένες σεβαστές, αλλά προσωπικές αντιλήψεις επιζητούν να επιβάλουν σε καθιέρωση την πρωτοποριακή θέση ενός καλλιτεχνικού κινήματος»¹⁸⁴.

Οι κατηγορίες περί μεροληψίας και προσπάθειας επιβολής της αφηρημένης τέχνης στην πόλη δεν έμειναν αναπάντητες από μεριάς του σωματείου. Στο καλοκαιρινό τεύχος του περιοδικού *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη*, ο Ανδρόνικος ανέλαβε να αποδομήσει την επιχειρηματολογία του Κιτσόπουλου και αναφερόμενος στις εκθέσεις που είχε διοργανώσει μέχρι εκείνη τη στιγμή το σωματείο τόνισε πως:

Απ' αυτούς οι Βασιλείου, Τάσσοι, Κατράκη, Σικελιώτης, είναι αδιάλλακτα παραστατικοί. Από τους επτά ζωγράφους της Θεσσαλονίκης οι πέντε παρουσίασαν έργα αναμφισβήτητα παραστατικά (Νάτση, Μοσχίδης, Παραλής, Πεντζίκης, Ρέγκος) (...) Απέναντι σ' αυτές τις εκθέσεις έδειξε η «Τέχνη» τρεις εκθέσεις αφηρημένης ζωγραφικής: Σπυρόπουλου, Λογοθέτη, Κόντου-Καρά-Τσόκλη, την τελευταία μάλιστα μόνο για μια εβδομάδα. Πώς λοιπόν έγινε η υπέρμετρη προβολή της αφηρημένης ζωγραφικής;»¹⁸⁵.

Ακόμη και οι ομιλίες στα πλαίσια των εκθέσεων, βεβαίως ο Ανδρόνικος τον Κιτσόπουλο, ήταν μοιρασμένες ανάλογα: «Ο κ. Φατούρος υπερασπίστηκε την αφηρημένη Τέχνη -αφού το έργο του Σπυρόπουλου παρουσίαζε-, ο κ. Σαββίδης την πολέμησε φανατικά και θέλησε να μας πείσει για τη σημασία όχι απλά της παράστασης, αλλά της ανθρώπινης μορφής ιδιαίτερα»¹⁸⁶.

Σε αντίθεση με τις τοπικές αντιδράσεις, την ίδια εποχή, άνθρωποι του χώρου της Τέχνης από το εξωτερικό όπως π.χ. ο τεχνοκριτικός Michel Ragon, αναφέρονταν με εγκωμιαστικά σχόλια σχετικά με τις εκθέσεις αφηρημένης τέχνης που είχε διοργανώσει η Μ.Κ.Ε και σημείωναν το προβάδισμα που φαινόταν να έχει η Θεσσαλονίκη όσον αφορά την προβολή των σύγχρονων τάσεων σε σχέση με την Αθήνα. Ο Ragon, ο οποίος, μεταξύ άλλων, είχε επιμεληθεί την πρώτη έκθεση του

¹⁸⁴ Εφημερίδα *Ο Ελληνικός Βοράς* 28 Μαΐου 1961. Την ίδια περίοδο στο τεύχος 66-67 του *Ζυγού* (Μάιος-Ιούνιος 1961) είχε δημοσιευτεί το κείμενο του Δημήτρη Φατούρου *Η αυτοτέλεια της Σύγχρονης Τέχνης* στο οποίο επιχειρούσε μια αναλυτική παρουσίαση των χαρακτηριστικών της αφηρημένης τέχνης η οποία για τον ίδιο «υπάρχει σαν ένα μεγάλο κι αληθινό γεγονός»

¹⁸⁵ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Β' 2* (Καλοκαίρι 1961), σ.70

¹⁸⁶ *Η Τέχνη ο.π*

¹⁷¹ *Νίκος Κεσσανλής*, κατ.εκθ., επιμέλεια: Γιώργος Τζιτζιλιάκης, Θεσσαλονίκη, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας Ευρώπης 1997 σ.84

κινήματος CoBrA στο Παρίσι το 1952¹⁸⁷, με αφορμή ένα ταξίδι που είχε πραγματοποιήσει στην Ελλάδα ανέφερε σε άρθρο του:

Η Αθήνα, παρ' όλα αυτά, συνθλίβεται από το βάρος του παρελθόντος της. Χωρίς ενεργές γκαλερί, χωρίς σημεία συνάντησης για τους καλλιτέχνες, χωρίς μουσείο μοντέρνας ή ακόμη και κλασικής ζωγραφικής. Η Θεσσαλονίκη είναι πιο ενημερωμένη, έχει οργανώσει έκθεση του Σπυρόπουλου την οποία ακολούθησε η έκθεση μιας ομάδας νέων καλλιτεχνών: Χρίστος Καράς και Κώστας Τσόκλης που ζουν στο Παρίσι και ο Δημήτρης Κοντός που ζει στην Ρώμη. Οι τρεις τους δείχνουν μια ενότητα σε ένα ύφος ταραγμένο και εκρηκτικό. Ο Δημήτρης Κοντός, με την παχιά ύλη του ζωγραφισμένη απευθείας από το σωληνάριο ή με το κοπίδι, με τη βία των μαύρων και λευκών του χρωματισμένη με λίγο μπλε ή όχρα, είναι αναμφίβολα ο πιο ισχυρός από τους τρεις¹⁸⁸. (μετάφραση δική μου)

Η δεύτερη χρονιά στην καινούργια αίθουσα της Μ.Κ.Ε ήρθε να επιβεβαιώσει με κατηγορηματικό τρόπο τον βαθμό στον οποίο κυριαρχούσε πλέον η αφηρημένη τέχνη στις εκθεσιακές επιλογές της «Τέχνης» αφού τα έργα, στις έξι τουλάχιστον από τις οκτώ εκθέσεις, κινούνταν είτε στον χώρο της απόλυτης Αφαίρεσης είτε παρουσίαζαν έντονη αφαιρετικότητα. Η εκθεσιακή χρονιά ξεκίνησε με την πρώτη ατομική έκθεση στη Θεσσαλονίκη του Νίκου Σαχίνη (11-31 Οκτωβρίου 1961)¹⁸⁹ και συνεχίστηκε με την έκθεση των αφαιρετικών τοπίων του Γιάννη Μηταράκη (4-25 Νοεμβρίου) ενώ η επόμενη έκθεση υπήρξε εξόχως σημαντική γιατί αποτελούσε την πρώτη ατομική έκθεση αφηρημένης γλυπτικής που διοργανωνόταν στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Επρόκειτο για την κατασκευαστική γλυπτική¹⁹⁰ (μεταλλικά και σιδερένια γλυπτά) του Αχιλλέα Απέργη, ο οποίος κατατασσόταν μεταξύ των πρωτοπόρων της Αφαίρεσης στην ελληνική γλυπτική και τα οποία ο Ανδρόνικος χαρακτήρισε ως «πρώτης τάξεως γλυπτική δημιουργία»¹⁹¹. Από τη άλλη, στην

¹⁸⁸ Michel Ragon, «Travel-Notes, Greece», *Cimaise*, 52,(Avril-Juin 1961) p.72

¹⁸⁹ Στις 21 Οκτωβρίου για το έργο του ζωγράφου μίλησε σε εκδήλωση ο Δημήτρης Φατούρος. Ο Νίκος Σαχίνης από το 1959 διατελούσε αμισθί βοηθός του Φατούρου στην έδρα ελεύθερου σχεδίου της Αρχιτεκτονικής

¹⁹⁰ Construction sculpture (κατασκευαστική γλυπτική) ή constructed sculpture (γλυπτική της κατασκευής) είναι οι όροι που χρησιμοποιούσε ο Clement Greenberg όταν αναφερόταν στα έργα του Αμερικανού γλύπτη David Smith (1906-1965)

¹⁹¹ *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Β'* 3-4 (Φθινόπωρο-Χειμώνας 1961) σ.138. Στο εξώφυλλο του περιοδικού απεικονιζόταν το έργο του Απέργη *Σύνθεση* (χαλκός, 1961)

κριτική του για την έκθεση ο ανώνυμος αρθρογράφος της εφημερίδας *Ελεύθερος Λαός* της Θεσσαλονίκης θεωρούσε ότι:

Από τα γλυπτά του ένα είναι αληθινό γλυπτό. Είναι το κεντρικό και ωραιότερο έργο της εκθέσεως -ένα έργο κατάλληλο για ανοικτούς χώρους ή για διακόσμηση Προπυλαίων μοντέρνου κτηρίου. Τα υπόλοιπα έργα αποτελούν μια ομοιόμορφη οικογένεια. Έχουν πάνω-κάτω το ίδιο μέγεθος και η κατασκευή τους βασίζεται σε συνδυασμούς σιδηρόβεργας.

Ο αρθρογράφος γενικότερα εξήρε την «αξιέπαινη προσπάθεια» που κατέβαλλε η Μ.Κ.Ε να φέρει σε επαφή το φιλότεχνο κοινό της πόλης με τα μεγαλύτερα ονόματα της ελληνικής τέχνης και διαπίστωνε πως:

Η έκθεση του Απέργη - όπως και οι προηγούμενες εκθέσεις της «Τέχνης» - ταραάζει την ηρεμία των φιλοτέχνων και τους αναγκάζει να σκεφτούν επί των συγχρόνων τάσεων των εικαστικών τεχνών, που συνενώνονται σε δυο βασικά ρεύματα, στους ακαδημαϊκούς «αφηρημένους» και στους «παραστατικούς» που με νέο αίμα συνεχίζουν τον δρόμο που δεν οδηγεί στην τρέλα, στη φρίκη, στο χαμό¹⁹².

Οι αλληπαλλήλες εκθέσεις αφηρημένης τέχνης που διοργάνωνε η «Τέχνη» είχαν γίνει πλέον θέμα συζήτησης σε ολόκληρο τον ελληνικό εικαστικό χώρο, γεγονός που ανάγκασε το περιοδικό *Ζυγός* στο τεύχος 72-75 να επιχειρήσει να ανακαλέσει στην τάξη και να νουθετήσει με ύφος δασκάλου το καλλιτεχνικό σωματείο:

Έχομε υπ'όψιν μας την συγκεκριμένη περίπτωση ενός πνευματικού σωματείου με λαμπρά δράσι, την οποίαν και εμείς έχομε επανειλημμένως χειροκροτήσει, που άγνωστον γιατί τείνει να μεταβληθή σε ορμητήριο εναντίον κάθε τέχνης μη αμιγώς αφηρημένης!...Όμως η αφηρημένη τέχνη δεν είναι το πάν. Ούτε γίνεται ποτέ κατανοητή σε όποιον δε γνωρίζει τις πολυποίκιλες άλλες απόψεις, θετικές ή αρνητικές, που ωδήγησαν σ'αυτήν. Και το κοινό της Θεσσαλονίκης στην οποία δρα το υποδειγματικό αυτό κατά τα άλλα σωματείο τις αγνοεί. Είναι δε η άγνοια αυτών των προγεγονότων που κάνει τους μισούς να στέκονται με εχθρότητα ή με αδιαφορία μπροστά στα έργα της αφηρημένης τέχνης και τους άλλους μισούς, τους όψιμα μνημένους, να φανατίζονται μέχρι σημείου που να απορρίπτουν ασυζητητί ό τι προϋπήρξε της αφηρημένης τέχνης!

¹⁹² Εφημερίδα *Ελεύθερος Λαός* 13 Δεκεμβρίου 1961

Αναφέρουμε το γεγονός όχι για άλλο λόγο αλλά για να δείξουμε τις συνέπειες στις οποίες συχνά οδηγεί η υπερβολική δεκτικότητα στα σύγχρονα ρεύματα και η απουσία βαθύτερου και επί στερεών βάσεων θεμελιωμένου ενδιαφέροντος για την τέχνη και το κοινόν¹⁹³.

Πάντως παρά τις όποιες αντιδράσεις, η Μ.Κ.Ε τήρησε πιστά το εκθεσιακό πρόγραμμα που είχε καταρτίσει συνεχίζοντας με τις παρουσιάσεις της αφηρημένης και πρωτοποριακής εργασίας των Χρήστου Λεφάκη (10-30 Ιανουαρίου 1962)¹⁹⁴ και Ηλία Δεκουλάκου¹⁹⁵ - Μπία Ντάβου - Παντελή Ξαγοράρη (07-27 Φεβρουαρίου) ενώ η χρονιά ολοκληρώθηκε με την έκθεση ζωγραφικής και γλυπτικής της Ελένης και του Γιώργου Ζογγολόπουλου (09-29 Μαΐου). Οι εκθέσεις των δυο αυτών πρώτων χρόνων που είχε διοργανώσει το πολιτιστικό σωματείο είχαν εδραιώσει οριστικά στην συνείδηση του φιλότεχνου κοινού την άποψη πως εκείνη την περίοδο η καρδιά της ελληνικής εικαστικής πρωτοπορίας χτυπούσε πρωτίστως στη Θεσσαλονίκη και όχι στην Αθήνα, γεγονός που αναγνωριζόταν πλέον και διεθνώς. Για τον πρωτοποριακό χαρακτήρα της «Τέχνης» στη Θεσσαλονίκη χαρακτηριστικά ήταν τα όσα έγραφε σε άρθρο του για τον Γιάννη Σπυρόπουλο στην παλιά γαλλική αντιστασιακή εφημερίδα *Combat* ο Pierre Bernard Marquet: «Το 1960 κέρδισε το βραβείο της Μπιενάλε της Βενετίας, το οποίο δόθηκε έτσι για πρώτη φορά σε Έλληνα καλλιτέχνη και μπόρεσε να εκθέσει τη δουλειά του στη Θεσσαλονίκη, χάρη σε μια ομάδα νέων καθηγητών, καλλιτεχνών και κριτικών, πρωτοποριακών και αρκετά ενεργών» (μετάφραση δική μου)¹⁹⁶.

Στην έναρξη των εκθέσεων της φθινοπωρινής περιόδου (08-28 Σεπτεμβρίου) του 1962, η Μ.Κ.Ε αποφάσισε να παρουσιάσει σε μια ομαδική έκθεση την δουλειά Ελλήνων ζωγράφων που διέμεναν στο Παρίσι, δηλαδή εκπροσώπους της πιο προωθημένης έκφρασης που είχε λάβει εκείνη την εποχή η ελληνική εκδοχή της Αφαίρεσης. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν ήταν οι Καράς, Χριστοφόρου, Γαϊτής, Μαλτέζος, Μολφέσης, Πιερράκος και Τούγιας οι οποίοι είχαν όλοι τους επίσης

¹⁹³ «ΣΧΟΛΙΑ», *Ζυγός*, 72-75, (Νοέμβριος-Φεβρουάριος 1962) σ.4

¹⁹⁴ Αυτή ήταν η πρώτη ατομική έκθεση του Λεφάκη στη Θεσσαλονίκη, ένα χρόνο μετά την πρώτη ατομική του έκθεση στην αίθουσα του *Ζυγού* στην Αθήνα

¹⁹⁵ Η περίπτωση του Δεκουλάκου (1929-1998) παρουσίαζε ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιατί αφορούσε την υιοθέτηση της Αφαίρεσης από έναν χαρακτηρισμένο αριστερό, κίνηση εξαιρετικά τολμηρή για εκείνη την εποχή στην Ελλάδα. Όπως ανέφερε ο ίδιος, η ενημέρωση του για την αφηρημένη τέχνη ήταν ελλιπής και μόνο έμμεση μέσω των περιοδικών αφού η έλλειψη διαβατηρίου εξαιτίας των πολιτικών φρονημάτων του στερούσε την δυνατότητα να ταξιδεύσει στο εξωτερικό όπως έκαναν άλλοι Έλληνες καλλιτέχνες

¹⁹⁶ P.B.Marquet, «Jannis Spyropoulos, peintre abstrait ou «nul n'est prophète en son pays» », *Combat*, 26 Septembre 1962 p.11

συμμετάσχει στην ομαδική έκθεση που είχε διοργανωθεί στο Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris με τίτλο *Peintres et sculpteurs grecs de Paris* (10 Ιανουαρίου- 04 Φεβρουαρίου 1962). Στο προλογικό σημείωμα του καταλόγου της έκθεσης στη Θεσσαλονίκη, ο αντιστασιακός ποιητής και συγγραφέας Jean François Chabrun εγκωμιάζε σε σημείο υπερβολής τους Έλληνες καλλιτέχνες όταν έγραφε πως:

*Κάθε ένας από αυτούς τους επτά ζωγράφους αντιπροσωπεύει την μία ή την άλλη των κυριότερων τάσεων της σημερινής τέχνης. Αλλά όλοι, το επαναλαμβάνω εκφράζονται με σύγχρονα μέσα, με μια πίστη, μια διανοητική αντίληψη και σοβαρότητα, που δεν θα μπορούσε να εξηγηθεί, εάν δεν ξέραμε ότι είναι Έλληνες, δηλαδή προορισμένοι από πάντοτε να σώζουν τον κόσμο από μια κάποια βαρβαρότητα*¹⁹⁷.

Η πρωτοποριακή μορφή της εκδήλωσης γινόταν αμέσως αντιληπτή από το κοινό αφού αυτή συνοδευόταν από μουσική σε ηχητική ταινία¹⁹⁸ ειδικά γραμμένη για την έκθεση από τον, επίσης ξενιτεμένο, πρωτοποριακό μουσικό Αργύρη Κουνάδη¹⁹⁹, κάτι που συνέβαινε τότε για πρώτη φορά στην Ελλάδα²⁰⁰. Σε κάπως χαμηλότερους τόνους ο Σπύρογλου σημείωνε στη *Νέα Αλήθεια* ότι: «Και οι οκτώ καλλιτέχναι ο καθένας με την ατομικότητα του μας χάρισαν διαφορετικές συγκινήσεις και μας ύψωσαν αισθητικώς στην διεθνή σφαίρα των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων»²⁰¹.

Η επόμενη διετία (1963-1964) θα αποδειχθεί εξίσου παραγωγική για την «Τέχνη» καθώς θα συνεχίσει με αμείωτο ρυθμό τόσο την διοργάνωση εκθέσεων για την ανάδειξη του καλλιτεχνικού δυναμικού της πόλης (Κώστας Λούστας, Κώστα Λάχας, Στέλιος Μαυρομάτης, Λουκάς Βενετούλιας, Μανόλης Πηλαδάκης, Νίκος Σαχίνης) όσο και την παρουσίαση της δουλειάς καλλιτεχνών που τοποθετούνταν εκείνη την εποχή στην αιχμή της εικαστικής πρωτοπορίας. Τον Μάιο του 1963 παρουσίασε μέσα σε ένα τεταμένο πολιτικά κλίμα²⁰² έκθεση έργων ζωγραφικής και πάλι ορισμένων εκ των μελών του «Gruppo Sigma» (Βλάση Κανιάρη, Δημήτρη

¹⁹⁷ *Καράς, Χριστοφόρου, Γαΐτης, Μαλτέζος, Μολφέσης, Πιερράκος, Τούγιας*, κατ.εκθ., Θεσσαλονίκη, «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία 1962

¹⁹⁸ 5 σκίτσα για solo flauto, Duo για flauto και πιάνο, τρία νυχτερινά σε στίχους Σαπφούς

¹⁹⁹ Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, *Από την ελληνική μουσική πρωτοπορία του 20ου αιώνα*, ΕΤΕΒΑ, σ.117

²⁰⁰ Αλέξανδρος Ξύδης, *Προτάσεις για την Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης - τομ. Β' φορείς και προβλήματα*, Ολκός, Αθήνα 1976 σ.131

²⁰¹ Εφημερίδα *Νέα Αλήθεια*, 17 Σεπτεμβρίου 1962

²⁰² Η έκθεση εγκαινιάστηκε στις 2 Μαΐου και διήρκεσε μέχρι τις 17 Μαΐου, δηλαδή πέντε ημέρες πριν από την δολοφονική απόπειρα παρακρατικών εναντίον του βουλευτή Πειραιά της Ε.Δ.Α Γρηγόρη Λαμπράκη (1912-1963) που του στοίχισε την ζωή και αποτέλεσε την θρυαλίδα των πολιτικών εξελίξεων (παραίτηση Κυβέρνησης Καραμανλή, εκλογική νίκη της Ένωσης Κέντρου)

Κόντου, Κώστα Τσόκλη) μαζί με έργα του Παύλου (Διονυσόπουλου)²⁰³ ενώ τον Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς έφερε το κοινό της Θεσσαλονίκης σε επαφή με τα έργα ενός σημαντικού Έλληνα καλλιτέχνη της διασποράς, του Δημήτρη Περδικίδη ο οποίος ζούσε και εργαζόταν στην υπό δικτατορικό καθεστώς Ισπανία από το 1953. Σύμφωνα με τον μελετητή του έργου του Miguel Fernández Belmonte, η αφαίρεση των έργων του Περδικίδη είχαν ένα μοναδικό χαρακτήρα «αφού αυτός ήταν ο μόνος Έλληνας ζωγράφος που είχε άμεση επαφή και συμμετοχή στην ισπανική πρωτοπορία»²⁰⁴. Η έκθεση του Περδικίδη στην «Τέχνη» ήταν μόλις η δεύτερη ατομική του στην Ελλάδα, αμέσως μετά την παρουσίαση των έργων του στην Αθήνα στην αίθουσα του Hilton τον Οκτώβριο.

Τον Ιανουάριο του 1964 θα διοργανωθεί από την Μ.Κ.Ε έκθεση ζωγραφικής του Στάθη Λογοθέτη μαζί με έργα «γραφικής» μουσικής²⁰⁵ του συνθέτη αδερφού του Ανέστη Λογοθέτη, ο οποίος εκείνη την εποχή συνεργαζόταν συχνά με τους Hermann Nitsch και Otto Muehl, μέλη της ακραία πρωτοποριακής ομάδας των Ακσιονιστών της Βιέννης²⁰⁶. Η εξαιρετικά πρωτοποριακή έκθεση στη Θεσσαλονίκη που και πάλι παρουσιαζόταν για πρώτη φορά στην Ελλάδα, αποτελούσε μία ακόμη απόδειξη του συγχρονισμού που επιδείκνυε το καλλιτεχνικό σωματείο με ότι πρωτοποριακό συνέβαινε εκείνη την εποχή στο εξωτερικό. Την ίδια περίοδο (Φεβρουάριος 1964) η αφηρημένη ζωγραφική των καλλιτεχνών της Θεσσαλονίκης Λεφάκη και Σαχίνη, που από την αρχή είχε στηρίξει και αναδειξει η «Τέχνη», παρουσιαζόταν στο Παρίσι στα πλαίσια ομαδικής έκθεσης στην Galerie Pierre Domec στην οποία συμμετείχαν επίσης ο Δημήτρης Φατούρος, η Λιλί Αρλιώτη και ο Σταμάτης Σταματόπουλος.

Από τις αρχές του 1965 μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1966 που ο Φατούρος θα σταματήσει την ζωγραφική και θα φύγει για τις Η.Π.Α προκειμένου να ασχοληθεί

²⁰³ Η έκθεση είχε παρουσιαστεί πρώτα στη *Στέγη Καλών Τεχνών και Γραμμάτων* στην Αθήνα τον Μάρτιο και τον Απρίλιο και μετά μεταφέρθηκε στη Θεσσαλονίκη

²⁰⁴ Miguel Fernández Belmonte, *Το έργο του καλλιτέχνη Δημήτρη Περδικίδη (1922-1989) και η υποδοχή του στην Ισπανία και στην Ελλάδα*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2016, σ.93

²⁰⁵ *Συνέργεια. Ένα εικαστικό project στο μουσικό έργο του συνθέτη Ανέστη Λογοθέτη (1921-1994)*, κατ.εκθ., επιμέλεια: Θούλη Μισιρλόγλου-Βασίλης Αμανατίδης-Ευγενία Αλεξάκη, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2006. Σύμφωνα με την Ευγενία Αλεξάκη ο Λογοθέτης «ήταν από τους πρώτους συνθέτες που εισήγαγαν στη δεκαετία του 1950 οπτικά σύμβολα σε μια νέα μουσική σημειογραφία, την οποία ονόμασε «γραφική» και «πολυμορφική». Το νέο αυτό σύστημα, εκτός των παραδοσιακών μουσικών φθόγγων, περιλαμβάνει γραφικά στοιχεία-σύμβολα που μπορούν να διαβαστούν με ποικίλους τρόπους, με αποτέλεσμα κάθε εκτέλεση του ίδιου μουσικού κειμένου να είναι διαφορετική».

²⁰⁶ Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της Τέχνης 1945-1975 Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη, Ζωγραφική-Γλυπτική-Αρχιτεκτονική*, futura, Αθήνα 2021, σ.543

αποκλειστικά με την Αρχιτεκτονική, η πλειοψηφία των εκδηλώσεων αφορούσαν είτε ομαδικές εκθέσεις²⁰⁷ είτε ατομικές εκθέσεις καλλιτεχνών που δεν κατατάσσονταν στους αφηρημένους όπως ο Παύλος Μοσχίδης, ο Παναγιώτης Τέτσης, ο Αλέκος Φασιανός και ο Σπύρος Βασιλείου ενώ οι εκθέσεις με πρωτοποριακές εικαστικές προτάσεις δεν αποτελούσαν πλέον τον κανόνα αλλά την εξαίρεση στο εκθεσιακό πρόγραμμα της Μ.Κ.Ε. Οι εκθέσεις αυτές ήταν του Άλκη Πιερράκου (05-17 Μαΐου 1965) και η ομαδική έκθεση που είχε επιμεληθεί ο Δημήτρης Φατούρος με τίτλο *Μεταμορφώσεις Παράλληλοι* (10-30 Ιανουαρίου 1966) και η οποία είχε παρουσιαστεί πρώτα στην Γκαλερί Άστορ στην Αθήνα μερικούς μήνες νωρίτερα. Στην έκθεση αυτή συμμετείχαν οι καλλιτέχνες Δανιήλ, Θόδωρος, Χρίστος Καράς, Δημήτρης Κοντός, Δημήτρης Μυταράς, Παύλος, Νίκος Σαχίνης, Θανάσης Στεφόπουλος, Κώστας Τσόκλης και Αλέκος Φασιανός. Αυτή η έκθεση μπορεί να θεωρηθεί ως το κύκνειο άσμα σχετικά με την διοργάνωση εκθέσεων αφηρημένης τέχνης στις οποίες εμπλεκόταν ενεργά ο Δημήτρης Φατούρος. Η έκθεση που διαδέχθηκε εκείνη την ομαδική έκθεση συμβόλιζε σε μεγάλο βαθμό τον παραμερισμό των αφηρημένων εικαστικών διατυπώσεων και την συντηρητική, για τα δεδομένα της «Τέχνης», επιστροφή στην παραστατικότητα. Επρόκειτο για την ομαδική έκθεση των Νίκου Εγγονόπουλου, Νίκου Νικολάου και Γιώργου Σικελιώτη, (12 Φεβρουαρίου - 6 Μαρτίου 1966) σημαντικών παραστατικών καλλιτεχνών με εικαστικό κύρος πανελληνίας εμβέλειας οι οποίοι είτε χρησιμοποιούσαν ευκαιριακά το αφαιρετικό ιδίωμα (Νικολάου) είτε ήταν εντελώς αρνητικοί απέναντι στην αφηρημένη τέχνη (Εγγονόπουλος)²⁰⁸.

Η σταδιακή αυτή απομάκρυνση της «Τέχνης» από την Αφαίρεση, δεν μπορεί να θεωρηθεί ανεξήγητη εάν λάβει κανείς υπόψη του τις ευρύτερες μετατοπίσεις που είχαν συμβεί διεθνώς στο πεδίο της εικαστικής παραγωγής εκείνη την εποχή και οι οποίες αναπόφευκτα επηρέαζαν τους Έλληνες καλλιτέχνες τόσο στο εξωτερικό όσο και στο εσωτερικό της χώρας. Ο θρίαμβος της Pop Art στην Biennale της Βενετίας το 1964, τον σημαντικότερο θεσμό αναγνώρισης και επικύρωσης των εκάστοτε

²⁰⁷ Εκθέσεις ζωγραφικής μελών του *Καλλιτεχνικού Σωματίου Ελληνίδων*, Έκθεση ζωγραφικής-γλυπτικής-χαρακτικής με την συνεργασία της *Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών* του Υπουργείου Παιδείας για την ενίσχυση των θυμάτων των τουρκικών βομβαρδισμών τον Αύγουστο του 1964

²⁰⁸ βλέπε Κώστας Χριστόπουλος, *Ο εθνοκεντρικός λόγος στην νεοελληνική τέχνη: το έθνος ως εργαλείο ανάλυσης της τέχνης στη μεταπολεμική Ελλάδα*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021 σ. 346

πρωτοποριακών τάσεων εκείνη την εποχή²⁰⁹, σηματοδότησε την τάση για επιστροφή σε μια νέου τύπου παραστατικότητα μετά τον κορεσμό που είχε προκαλέσει η κυριαρχία της αφηρημένης τέχνης τα προηγούμενα χρόνια. Παράλληλα την ίδια περίοδο, οι εικαστικοί πειραματισμοί των Ελλήνων καλλιτεχνών του εξωτερικού πέραν του χώρου του ζωγραφικού τελάρου ήταν δηλωτικοί της αλλαγής των ενδιαφερόντων τους ως προς την επίλυση των εικαστικών τους αναζητήσεων. Η αλλαγή αυτή συμπυκνωνόταν παραδειγματικά στην έκθεση των Βλάση Κανιάρη, Νίκου Κεσσανλή και Δανιήλ (Παναγόπουλου) στο φουαγιέ του θεάτρου *La Fenice* της Βενετίας με τίτλο *Τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική* που οργάνωσε ο Pierre Restany τον Ιούνιο - Ιούλιο του 1964, η οποία είχε προκαλέσει την οργισμένη αντίδραση παραδοσιακών παραστατικών ζωγράφων της «ελληνικότητας» όπως ο Σπύρος Βασιλείου²¹⁰, που την ίδια περίοδο εξέθετε τα έργα του μαζί με τους Νικολάου, Βεντούρα, Ζογγολόπουλο και Κουλεντιάνο στο ελληνικό περίπτερο στην Biennale της Βενετίας. Η Μ.Κ.Ε μέχρι το έτος 1967 που αποτελεί το χρονικό όριο εξέτασης για αυτή η εργασία, δεν θα διοργανώσει ποτέ έκθεση που περιελάμβανε αυτού του τύπου τους νεοπρωτοποριακούς πειραματισμούς αποδεικνύοντας πως η αφηρημένη τέχνη αποτελούσε για εκείνους που οργάνωναν τις εκθεσιακές δραστηριότητες της το ακραίο όριο αποδεκτής επαναστατικής μορφής τέχνης.

²⁰⁹ Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Ο ρόλος της Μπιεννάλε της Βενετίας στην υποδοχή της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα κατά τα χρόνια 1958-1964» στο *ΧΡΩΜΑΤΑ: Μελέτες για την τέχνη - Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μιλτιάδη Παπανικολάου*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2018 σ.630

²¹⁰ βλέπε τα κείμενα: Σπύρος Βασιλείου, «POP-ART - L'HOURLOUPE - σορολόπ! «ΤΡΕΙΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ» και οι αντιδράσεις ενός οργισμένου γέροντα», Δανιήλ (Παναγόπουλος), «ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΕΝΟΣ (ΕΚΠΑΤΡΙΣΜΕΝΟΥ) ΣΤΟ ΑΡΘΡΟ ΤΟΥ ΟΡΓΙΣΜΕΝΟΥ ΓΕΡΟΝΤΑ: ό,τι αφορά τις τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική», Βλάσης Κανιάρης, «ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΥΠΑΡΧΟΥΝ ΠΑΡ'ΟΛΕΣ ΤΙΣ «ΟΡΓΕΣ» ΓΕΡΟΝΤΙΚΕΣ Η ΜΗ. ΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΒΛΑΣΗ ΚΑΝΙΑΡΗ» στο *Ιστορία της Τέχνης*,10, Φθινόπωρο 2021, σσ.138-145

Συμπέρασμα

Η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» μέσω της ανάδειξης της σημασίας της αφηρημένης τέχνης κατά την περίοδο 1951-1967 σε μια πόλη όπως η Θεσσαλονίκη επιχείρησε να αναστατώσει τα βαλτωμένα νερά που επικρατούσαν στις εικαστικές τέχνες τόσο στο επίπεδο της δημιουργίας όσο και στο επίπεδο της πρόσληψης τους και να προωθήσει την συμπόρευση της εικαστικής έκφρασης των καλλιτεχνών της πόλης με τις σύγχρονες τάσεις της τέχνης. Για ανθρώπους ανοικτών αντιλήψεων όπως ο Μανόλης Ανδρόνικος και ο Δημήτρης Φατούρος, η αφηρημένη τέχνη διάνοιγε σημαντικές προοπτικές για την δημιουργία μιας νέας καλλιτεχνικής όρασης μακριά από τα συντηρητικά παραστατικά δεσμά του παρελθόντος και συντελούσε αφενός στη δημιουργία μίας αυτόχθονης εικαστικής σκηνης και αφετέρου στην απεμπόληση του επαρχιώτικου χαρακτήρα που είχε μοιραία αποκτήσει η Θεσσαλονίκη κατά το παρελθόν.

Στην αφηρημένη τέχνη οι άνθρωποι αυτοί είδαν το όχημα που θα τους οδηγούσε όχι μόνο στην αναζωογόνηση της καλλιτεχνικής ζωής της πόλης αλλά και στον συγχρονισμό της με ότι συνέβαινε στα μεγάλα ευρωπαϊκά μητροπολιτικά κέντρα, διεκδικώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ορατότητα της Θεσσαλονίκης ως μίας σύγχρονης περιφερειακής πόλης του ευρωπαϊκού Νότου με σημαντική πρωτοποριακή εικαστική παρουσία. Δεν ήταν συμπτωματικό το γεγονός ότι η σταδιακή κυριαρχία της αφηρημένης τέχνης στο εκθεσιακό πρόγραμμα της Μ.Κ.Ε από το 1960 και μετά συνέπεσε με τις συζητήσεις σχετικά με την συμμετοχή της Ελλάδας ως μέλος των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων. Η υπογραφή στις 9 Ιουνίου 1961 στην Αθήνα της Συμφωνίας Σύνδεσης²¹¹ πιστοποιούσε τον ξεκάθαρο ευρωπαϊκό προσανατολισμό της χώρας και έδινε την αίσθηση ότι αργά ή γρήγορα αυτή θα συμμετείχε ως ισότιμο μέλος στις πολιτικές και οικονομικές διεργασίες.

Τον Δεκέμβριο του 1962, σε άρθρο του στην *Νέα Εστία* ο Ανδρόνικος διαπίστωνε ότι: «Η Θεσσαλονίκη μπορεί να καυχηθεί πως δεν είναι πια πνευματική επαρχία. Δεν έχει την αλαζονεία να πιστεύει πως μπορεί να πάει μπρος από την Αθήνα. Όμως είναι βέβαιο πως σε ορισμένες εκδηλώσεις κρατά τη σημαία του

²¹¹ Κωνσταντίνος Σβολόπουλος, *Η Ελληνική εξωτερική πολιτική 1945-1981*, τόμος Β', Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2000 σσ.129-130

πρωτοπόρου και πολλοί εργάτες της του πνεύματος και της τέχνης δεν είναι ουδενός ύστερου»²¹². Στο ίδιο μήκος κύματος και ο Δημήτρης Φατούρος, σε κείμενο του την ίδια περίοδο σχετικά με την έντονη παρουσία της σύγχρονης τέχνης στο παραδοσιακό περιβάλλον της Θεσσαλονίκης έκανε λόγο για την ύπαρξη «ενός σοβαρού και ζωντανού καλλιτεχνικού κινήματος το οποίο αναμφίβολα βρίσκεται σε άνοδο»²¹³ (μετάφραση δική μου). Οι προσπάθειες της Μ.Κ.Ε εκείνη την περίοδο φαινόταν ότι απέδιδαν καρπούς σύμφωνα με την άποψη των βασικότερων ενορχηστρωτών των εικαστικών της εκδηλώσεων.

«Είναι ακατανόητος ο Νίκος Σαχίνης;»²¹⁴ αναρωτιόταν στον τίτλο του άρθρου της στην εφημερίδα *Δράση* η Ελένη Μαρίνου Λαζαρίδου τον Δεκέμβριο του 1964, εκφράζοντας τις απορίες και τα ερωτηματικά που ακόμη προκαλούσαν ως προς την ανάγνωση τους τα αφηρημένα έργα, τέσσερα χρόνια μετά την έκθεση του Γιάννη Σπυρόπουλου στην αίθουσα της «Τέχνης». Το άρθρο αυτό και η γενικότερη ατέρμονη συζήτηση σχετικά με την «ακατανόητη» αφηρημένη τέχνη στη Θεσσαλονίκη εκείνη την εποχή αποκάλυπταν τόσο την δυσκολία που παρουσίαζε η πρόσληψη της όσο και τον στενό ορίζοντα προσδοκιών που είχαν μεγάλο μέρος του κοινού και της κριτικής από τα εικαστικά έργα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της δυσκολίας παρείχε και η έρευνα που διεξήγαγε η ίδια εφημερίδα στα τέλη Σεπτεμβρίου 1966 με αφορμή την τοποθέτηση του, μνημειακής κλίμακας, κονστρουκτιβιστικού γλυπτού του Γιώργου Ζογγολόπουλου στη βόρεια πύλη της Δ.Ε.Θ. Οι απόψεις που διατυπώθηκαν από ανθρώπους που, όπως ανέφερε η εφημερίδα, «έχουν μια υπεύθυνη θέση απέναντι στους πολίτες, στα γράμματα, στη τέχνη και που θέλουν το καλό του τόπου τούτου»²¹⁵ ήταν ενδεικτικές των διαφορετικών αντιλήψεων που εξακολουθούσαν να υπάρχουν στην πόλη. Ο αντιδήμαρχος και σύμβουλος της Δ.Ε.Θ Πάσχος ανέφερε πως «Δεν έχω ειδικότητα στα αινίγματα (!) και δεν μπορώ να ερμηνεύσω το στημένο αυτό "γλυπτό". Το κρίνω ανεξήγητο από κάθε άποψη»²¹⁶. Η θέση επίσης του πολιτικού μηχανικού Ι.Γεωργιάδη δεν άφηνε πολλά περιθώρια: «Τι να πω γι' αυτό το σιδερένιο κατασκεύασμα; Μόνο σιδεράς θα μπορούσε να εκφράσει γνώμη σαν ειδικός. Είναι άσκοπο να θελήσω εγώ

²¹² Μανόλης Ανδρόνικος, « Η ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη», *Νέα Εστία*, τευχ. 850, Δεκέμβριος 1962 σ.1730

²¹³ D.A. Fatouros, *Thessaloniki current tendencies in painting. Contemporary art in an environment of tradition*, Balkan Studies, A special issue, Θεσσαλονίκη 1962 σ.11

²¹⁴ Εφημερίδα *Δράση* 7 Δεκεμβρίου 1964

²¹⁵ Εφημερίδα *Δράση* 26 Σεπτεμβρίου 1966

²¹⁶ Εφημερίδα *Δράση* ο.π

κοιτώντας το να ανακαλύψω "κάτι" γιατί αυτό το "σιδερικό" δεν έχει καμία αξία, ούτε καλλιτεχνική ούτε απλά διακοσμητική»²¹⁷.

Από την άλλη μεριά καλλιτέχνες και διανοούμενοι υψηλού επιπέδου όπως οι Πολύκλειτος Ρέγκος και Πάτροκλος Καραντινός έκριναν θετικά το γλυπτό του Ζογγολόπουλου. Ο Ρέγκος θεωρούσε ότι «αυτό που θέλει να εκφράσει - την πρόοδο του σύγχρονου ανθρώπου, την "βιομηχανικότητα"- αυτή δηλαδή την αόριστη αφηρημένη έννοια της ανόδου, ότι την εκφράζει. Και στέκεται πολύ σωστά εκεί που είναι» ενώ ο Καραντινός πίστευε πως «το έργο που στήθηκε προβάλλει μέσα στο χώρο σε σωστή κλίμακα και με δυναμική σύνθεση των στοιχείων του. Είναι μια αδρή σοβαρή μορφή που ζωντανεύει τον χωρίς χαρακτήρα αδιαμόρφωτο αυτό χώρο, ένα ορόσημο που σταματά τον θεατή στο πέρασμά του»²¹⁸. Την άποψη τους για το γλυπτό κατέθεσαν και άνθρωποι της «Τέχνης», αυτοί δηλαδή που ανέλαβαν το δύσκολο έργο της εξοικείωσης του κοινού της Θεσσαλονίκης με την αφηρημένη τέχνη. Ο Δημήτρης Φατούρος με ενθουσιασμό ανέφερε πως «Η Θεσσαλονίκη πρέπει να είναι υπερήφανη για το απόκτημα της και για το γλυπτικό έργο αυτό καθαυτό του Γ.Ζογγολόπουλου και για το ότι ένα Δημιούργημα τέχνης συμμετέχει ενεργητικά και θετικά στην αισθητική λειτουργία της πόλης (...) Όπως το Ρόττερνταμ έχει τον Πέβσνερ του²¹⁹, έτσι και η Θεσσαλονίκη έχει τον Ζογγολόπουλο της»²²⁰. Από την μεριά του ο Μανόλης Ανδρόνικος, με εμφανή πικρία για το έλλειμμα καλλιτεχνικής παιδείας που φανέρωναν οι αντιδράσεις εναντίον του γλυπτού παρά τις επίμονες προσπάθειες που είχε καταβάλλει όλα αυτά τα χρόνια η Μ.Κ.Ε, συμπέρανε ότι:

Η αναστάτωση και η αντίδραση προέρχεται από το απλό γεγονός πως το έργο του Ζογγολόπουλου δεν είναι εικονικό, με άλλα λόγια δεν παριστάνει κάτι που μπορούμε να το αναγνωρίσουμε και έτσι να ικανοποιηθούμε πως το καταλαβαίνουμε. Πως όμως να εξηγήσει κανείς, με δυο λόγια, πως υπάρχουν ανεικονικά έργα τέχνης το ίδιο αξιόλογα με τα παραστατικά και πως στα χρόνια μας τα πιο σημαντικά γλυπτικά μνημεία δεν είναι πια εικονικά; (...) Χρειάζεται μια θητεία και μια ανανέωση της καλλιτεχνικής μας παιδείας. Χρειάζεται συναναστροφή με τα έργα της Τέχνης και διάθεση να τα

²¹⁷ Εφημερίδα *Δράση* ο.π

²¹⁸ Εφημερίδα *Δράση* 3 Οκτωβρίου 1966

²¹⁹ Για το γλυπτό στο οποίο αναφέρεται ο Φατούρος βλέπε Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της Τέχνης 1945-1975 Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη, Ζωγραφική-Γλυπτική-Αρχιτεκτονική, futura*, Αθήνα 2021, σ.160-161

²²⁰ Εφημερίδα *Δράση* 3 Οκτωβρίου 1966

*καταλάβουμε. Η πρόκληση του νέου γλυπτού μπορεί να οδηγήσει, τους νέους τουλάχιστον, σε γόνιμες απορίες. Οι κραυγές θα σβήσουν, το έργο θα μείνει*²²¹.

Ποιος ήταν ο ρόλος που διαδραμάτισε τελικά η Μ.Κ.Ε ως προς την πρόσληψη της αφηρημένης τέχνης και σε ποιο βαθμό έγινε αυτή αποδεκτή από το κοινό της Θεσσαλονίκης; Με τις υψηλού επιπέδου εκθέσεις που διοργάνωσε αλλά και μέσω των παράλληλων πλούσιων δράσεων του (ομιλίες, κύκλους μαθημάτων κ.α), το πολιτιστικό σωματείο κατάφερε να φέρει σε επαφή και να γαλουχήσει ένα σημαντικό ποσοστό ανθρώπων με τις εικαστικές αξίες της Αφαίρεσης και με την πιο πρωτοποριακή έκφραση τέχνης που μπορούσε να δει κάποιος εκείνη την εποχή στην Ελλάδα, συμβάλλοντας αποφασιστικά στην διεύρυνση και τον εκσυγχρονισμό της καλλιτεχνικής παιδείας της πόλης. Εντούτοις, παρά την συστηματικότητα της δράσης που επέδειξε η «Τέχνη» σε όλη αυτή την περίοδο που εξετάσαμε, ένα μέρος του κοινού παρέμεινε πάντα επιφυλακτικό απέναντι στην αφηρημένη τέχνη και σε μεγάλο βαθμό αναγκάστηκε να συμβιβαστεί και να την αποδεχτεί αφού αυτή αποτελούσε την μόδα της εποχής η οποία αναγνωριζόταν τόσο στον ελληνικό χώρο όσο και διεθνώς. Παρ' όλα αυτά η Μ.Κ.Ε με τον σημαντικό κυρίαρχο επιμορφωτικό ρόλο που διαδραμάτισε παρείχε θεωρώ όλα εκείνα τα κατάλληλα εφόδια που βοήθησαν το κοινό αν όχι να κατανοήσει πλήρως και να αποδεχτεί τουλάχιστον να γίνει περισσότερο δεκτικό απέναντι στην αφηρημένη τέχνη συμβάλλοντας έτσι σε σημαντικό βαθμό στην θετική υποδοχή της στη Θεσσαλονίκη.

²²¹ Εφημερίδα *Δράση* 24 Οκτωβρίου 1966

Βιβλιογραφία

Αναστασιάδης Γιώργος, *Ανεξάντλητη πόλη-Θεσσαλονίκη 1917-1974*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996 σ.32

Αναστασιάδης Γιώργος, *Η Θεσσαλονίκη στις συμπληγάδες του 20^{ου} αιώνα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2005 σ.431

Αναστασιάδης Γιώργος, «Η Τσιμισκή της ζοφερής κατοχής και της μεταπολεμικής γοητείας», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος, τευχ.49, Θεσσαλονίκη 2014 σσ.18-20

Ανδρόνικος Μανόλης, *Ο Πλάτων και η Τέχνη. Οι Πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες*, Θεσσαλονίκη 1952, σσ. 09-10

Ανδρόνικος Μανόλης, «Ο Πλάτων και η αφηρημένη τέχνη», *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη Β' 3-4* (Φθινόπωρο-Χειμώνας 1961) σσ.158-159

Ανδρόνικος Μανόλης, «Η ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη», *Νέα Εστία*, τευχ. 850, Δεκέμβριος 1962 σ.1730

Ανώνυμος, «Η Τέχνη του κ. Μουρ», *Ηλιος* 17 Μαρτίου 1951

Βασιλείου Σπύρος, «POP-ART - L'HOURLOUPE - σορολόπ! «ΤΡΕΙΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ»», *Ιστορία της Τέχνης*,10, Φθινόπωρο 2021, σσ.138-141

Belmonte Miguel Fernández, *Το έργο του καλλιτέχνη Δημήτρη Περδικίδη (1922-1989) και η υποδοχή του στην Ισπανία και στην Ελλάδα*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2016, σ.93

Βουρνάς Τάσος, *Ιστορία της Νεώτερης και Σύγχρονης Ελλάδας Από τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια ως την ημέρα του στρατιωτικού πραξικοπήματος των συνταγματαρχών (21 Απριλίου 1967)*, τ. Ε' εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1997, σ.10

Βρατσκίδου Ελεονώρα, «Ο Θεόφιλος στην Ευρώπη: ιστορία δύο εκθέσεων και μιας παρ' ολίγον», *Ιστορία της Τέχνης*, 6, καλοκαίρι 2017, σσ.57-91

Γρηγοριάδης Σόλων Νεοκ., *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας 1941-1974. Εμφύλιος-Ανένδοτος* τ. Β', Polaris, Αθήνα 2010, σσ.454-461

Δανιήλ (Παναγόπουλος), «ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΕΝΟΣ (ΕΚΠΑΤΡΙΣΜΕΝΟΥ) ΣΤΟ ΑΡΘΡΟ ΤΟΥ ΟΡΓΙΣΜΕΝΟΥ ΓΕΡΟΝΤΑ: ό,τι αφορά τις τρεις προτάσεις για μια νέα ελληνική γλυπτική», *Ιστορία της Τέχνης*, 10, Φθινόπωρο 2021, σσ.142-144

Δασκαλοθανάσης Νίκος, «Η μοντερνιστική τέχνη και η θεωρία του Clement Greenberg», *Αριάδνη*, Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, 9, 2003 σσ.111-145

Δασκαλοθανάσης Νίκος, «Η χρήση των όρων «μοντέρνο» και «μοντερνισμός» στην ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα» στο Ευγένιος Μαθιόπουλος - Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003 σσ. 108-114

Δασκαλοθανάσης Νίκος, *Ιστορία της Τέχνης 1945-1975 Από τη μοντέρνα στη σύγχρονη τέχνη, Ζωγραφική-Γλυπτική-Αρχιτεκτονική*, futura, Αθήνα 2021, σσ.103, 160-161, 543

Δεμερτζής Νίκος, «Ο ελληνικός εμφύλιος ως πολιτισμικό τραύμα», *Επιστήμη και Κοινωνία Επιθεώρηση πολιτικής και ηθικής θεωρίας*, Σάκκουλα, τεύχος 28(2011) σ.86

Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη, περίοδος Α' τεύχη 1-34 (Απρίλιος 1956-1960), περίοδος Β' τεύχη 1-4 (Άνοιξη, καλοκαίρι, φθινόπωρο-χειμώνας 1961)

Hobsbawm Eric, *Η εποχή των Άκρων - ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, Θεμέλιο, Αθήνα 2006, σσ.289-328

Ιορδανόγλου Χρυσάφης, *Η Οικονομία 1949-1974 Ανάπτυξη και σταθερότητα* στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ) *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ.9, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003 σ.59

Ιωαννίδης Κωνσταντίνος, *Όψεις της κριτικής της Τέχνης στην Ελλάδα. Η υποδοχή της Αφαίρεσης από τον ημερήσιο Τύπο*, αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1997 σ.32

Ιωαννίδης Κωνσταντίνος, «Ο Πλατωνικός αισθητισμός του Μανόλη Ανδρόνικου», *Εγνατία*, 8, Επετηρίδα του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ, 2004 σσ. 359-387

Judt Tony, *Η Ευρώπη μετά τον πόλεμο*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012, σσ.90-91, 100-101, 127, 165-196

Καραδήμου-Γερόλυμπου Α., «Πόλεις και εθνικός χώρος σε κατάσταση πολιορκίας» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ, Γιάννα Κατσιάμπουρα (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ανασυγκρότηση, Εμφύλιος, Παλινόρθωση 1945-1952*, τ. Δ1, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009 σσ.163-165

Καβάλα Μαρία, *Η Καταστροφή των Εβραίων της Ελλάδας (1941-1944)*, ΣΕΑΒ, 2015 σσ.74-76

Κεχαγιόγλου Γ -Μ.Σαλτιέλ-Ν.Παπανδρέου (επιμ.) «Τέχνη» - *τριάντα χρόνια, 1952-1982*, Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 1985 σσ.9-12

Καζαμιά-Γκόλα Μ., «Η Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης-Η ιστορία της μέσα από το αρχείο της», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος, τευχ. 05, Θεσσαλονίκη 2001 σ.201

Κανιάρης Βλάσης, «ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΥΠΑΡΧΟΥΝ ΠΑΡ'ΟΛΕΣ ΤΙΣ «ΟΡΓΕΣ» ΓΕΡΟΝΤΙΚΕΣ Η ΜΗ. ΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΒΛΑΣΗ ΚΑΝΙΑΡΗ» στο *Ιστορία της Τέχνης*,10, Φθινόπωρο 2021, σσ.144-145

Κατράκη Βάσω, «Εντυπώσεις από την 30^η Biennale», *Ζυγός*, 56-57 (Ιούλιος-Αύγουστος 1960) σσ.5-9

Κιλεσοπούλου Αικατερίνη, *Οι Καλές Τέχνες στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1912- 1967*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011 σσ.268, 270-272, 278, 310, 351

Λιάκος Αντώνης, *Ο Ελληνικός Εικοστός Αιώνας*, Πόλις, Αθήνα 2019, σ.379

Μάλαμα Άννυ, «Ομάδα 'Στάθμη' - η περίπτωση μιας καλλιτεχνικής συλλογικότητας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα» στο Μάρθα Ιωαννίδου(επιμ.) *Η Τέχνη του 20ου αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία*, Πρακτικά Γ 'Συνεδρίου Ιστορίας της Τέχνης, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης Α.Π.Θ, Θεσσαλονίκη 2009 σσ.349-355

Μάντακας Γ., «Σύντομο χρονικό της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης», *Νέα Εστία*, τευχ.861, Μάιος 1963 σ.641

Μαργαρίτης Γιώργος, *Η Ιστορία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου 1946-1949*, τ. Β', Βιβλιόραμα, Αθήνα 2006, σσ.477-547

Ματθιόπουλος Ευγένιος, «Από τον "Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών" στους "Νέους Έλληνες Ρεαλιστές": Καλλιτεχνικές Ομάδες και Οργανώσεις στην Ελλάδα (1882-1974)», στο Μ. Λαμπράκη-Πλάκα (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, Αθήνα 1999, σσ. 165-166

Ματθιόπουλος Ευγένιος, «Ιδεολογία και Τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός» στο Ουρανία Καϊάφα (επιμ.) *1949-1967: η εκρηκτική εικοσαετία, πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002 σ.366-367, 385-388, 399

Ματθιόπουλος Ευγένιος, «Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1953», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ και Γιάννα Κατσιάμπουρα (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ανασυγκρότηση, Εμφύλιος, Παλινόρθωση 1945-1952*, τ. Δ2, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009, σσ. 208-210

Ματθιόπουλος Ευγένιος, «Ο ρόλος της Μπιεννάλε της Βενετίας στην υποδοχή της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα κατά τα χρόνια 1958-1964» στο *ΧΡΩΜΑΤΑ: Μελέτες για την τέχνη - Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μιλτιάδη Παπανικολάου*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2018 σσ.634-637

Mazower Mark, *Στην Ελλάδα του Χίτλερ Η εμπειρία της Κατοχής*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, σ.272

Ναρ Λέων, «Οδός Μόλχο, Ραγιά και Μπαρμπουνάκη γωνία», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος, τευχ.60, Θεσσαλονίκη 2017 σ.74

Νικολακόπουλος Ηλίας, *Η καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές 1946-1967*, Πατάκης, Αθήνα 2013

Ξύδης Αλέξανδρος, *Προτάσεις για την Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης - τομ. Β'φορείς και προβλήματα*, Ολκός, Αθήνα 1976 σ.131, 245

Ουράνης Κώστας, «Ο Θεόφιλος ή η ζωγραφική ενός μέντιουμ», *Νέα Εστία*, τεύχος 479, 1947, σ.712

Παπαϊωάννου Γιάννης, *Από την ελληνική μουσική πρωτοπορία του 20ου αιώνα*, ΕΤΕΒΑ, σ.117

Πετρήs Γιώργος, «Ο χαρακτήs Α. Τάσσοs μιλάει για την αφηρημένη τέχνη» *Επιθεώρηση Τέχνης*, 43, Ιούλιος 1958 σσ. 34-37

Προκοπίου Άγγελος, «Η θέση του Henry Moore στην Τέχνη της εποχής μας», *Άγγλοελληνική Επιθεώρηση*, 4 (τ.Ε'), Μάρτιος-Απρίλιος 1951 σσ.129-135

Ragon Michel, «Travel-Notes, Greece», *Cimaise*, 52,(Avril-Juin 1961) p.72

Ρίζας Σωτήρης - Στεφανίδης Ιωάννης, *ο «ξένος παράγοντας» οι ελληνοαμερικανικές σχέσεις 1949-1974* στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ) *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ.9, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003 σσ. 111-115

Σαββίδης Γ.Π., «Γιώργος Σικελιώτης ή η αγάπη για τον Άνθρωπο», *Διαγώνιος*, 2, 1961 σ.53

Σαχίνη Αγγελική (επιμ.), *Μανόλης Ανδρόνικος - Κείμενα για την Τέχνη*, AICA-HELLAS, Θεσσαλονίκη 2001, σ.9

Σβολόπουλος Κωνσταντίνος, *Η Ελληνική εξωτερική πολιτική 1945-1981*, τόμος Β', Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2000 σσ.129-130

Σκαρλάτου Χρυσούλα, *Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα: περιπτωσιολογική μελέτη: η Ισραηλίτικη κοινότητα Θεσσαλονίκης, η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία "Τέχνη", η χορωδία του Μουσικού Τμήματος τη Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του ΑΠΘ ("Γιάννης Μάντακας")*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2021 σ.140

Στεργιόπουλος Κώστας, «Η πεζογραφία του Στέλιου Ξεφλούδα κι' ο εσωτερικός μονόλογος», *ΕΠΟΧΕΣ*, 43, Νοέμβριος 1966 σσ.427-431

Στεργιόπουλος Κώστας, «Σχολή Θεσσαλονίκης. Ένα θέμα για συζήτηση», *Νέα Εστία*, 118, Χριστούγεννα 1985 σσ.330-333

Τόμπρος Μιχάλης, «Ο Χένρυ Μούρ», *Νέα Εστία*, τευχ.569, 1951 σσ.402-403

Συλλογικό, «Η έκθεση του Henry Moore στο Ζάππειο. (Από τις κρίσεις του Αθηναϊκού Τύπου)», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, 4 (τ.Ε'), Μάρτιος-Απρίλιος 1951 σσ.161-164

Συλλογικό, *μνήμη Λίνου Πολίτη Κείμενα και μαρτυρίες*, «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη, 1983 σ.25

Συλλογικό, *Μνήμη Λίνου Πολίτη*, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Α.Π.Θ, Γ. και Κ. Παπαγεωργίου, Θεσσαλονίκη 1988 σ.42

Συλλογικό, *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας - Πρόσωπα-έργα-ρεύματα-όροι*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007 σ.1467

Συλλογικό, *Ο Μωρίς της «Τέχνης» και της Τέχνης-Μνήμη Μωρίς Σαλπιέλ*, ΕΛΙΑ, Δεκέμβριος 2008

«**ΣΧΟΛΙΑ**», *Ζυγός*, 72-75, (Νοέμβριος-Φεβρουάριος 1962) σ.4

Φατούρος Δημήτρης, «Γιώργος Βακαλό 1961», *Ζυγός*, 64, Μάρτιος 1961 σσ.5-6

Φατούρος Δημήτρης, «Η συμβίωση με τον μύθο» *Θεσσαλονικέων Πόλις*, Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος, τευχ.34 Θεσσαλονίκη 2010 σσ.6-7

Fatouros D.A., *Thessaloniki current tendencies in painting. Contemporary art in an environment of tradition*, Balkan Studies, A special issue, Θεσσαλονίκη 1962 σ.11

Χατζηιωσήφ Χρήστος, «Δεκέμβρης 1944, τέλος και αρχή» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ, Προκόπης Παπαστρατής (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα: Β' Παγκόσμιος πόλεμος 1940-1945, Κατοχή-Αντίσταση*, τ.Γ2, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007, σσ.363-391

Χατζηνικολάου Νίκος, «Υποδοχή και προβολή αισθητικών αξιών και καλλιτεχνικών τάσεων από την επιθεώρηση τέχνης» στο *Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, Επιστημονικό συμπόσιο, οργανωμένο από την Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, (29 και 30 Μαρτίου 1996) Αθήνα 1997, σσ.185-187

Χατζησταύρου Ζωή, *Η Πνευματική και Καλλιτεχνική κίνηση της Θεσσαλονίκης στη δεκαετία 1950-1960*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009 σ.108

Χριστιανόπουλος Ντίνος, «Τα λογοτεχνικά περιοδικά της Θεσσαλονίκης. Σύντομη επισκόπηση», *Διαβάζω*, τεύχ.128, 1985 σ.49

Χριστιανόπουλος Ντίνος, «Αναμνήσεις από το Πανεπιστήμιο», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος, τευχ.36, Θεσσαλονίκη 2011 σσ.4-10

Χριστόπουλος Κώστας, *Ο εθνοκεντρικός λόγος στην νεοελληνική τέχνη: το έθνος ως εργαλείο ανάλυσης της τέχνης στη μεταπολεμική Ελλάδα*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021 σ.346

Κατάλογοι Εκθέσεων*

Καράς, Χριστοφόρου, Γαϊτης, Μαλτέζος, Μολφέσης, Πιερράκος, Τούγιας, κατ. εκθ., Θεσσαλονίκη, «Τέχνη» Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία 1962

Μεταμορφώσεις του Μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία, κατ. εκθ., επιμέλεια: Άννα Καφέτση, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου 1992 σ.371

Νίκος Κεσσανλής, κατ. εκθ., επιμέλεια: Γιώργος Τζιριτζιλάκης, Θεσσαλονίκη, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας Ευρώπης 1997 σ.84

Συνέργεια Ένα εικαστικό project στο μουσικό έργο του συνθέτη Ανέστη Λογοθέτη (1921-1994), κατ. εκθ., επιμέλεια: Θούλη Μισιρλόγλου-Βασίλης Αμανατίδης-Ευγενία Αλεξιάκη, Θεσσαλονίκη, Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 2006

Φατούρος, κατ. εκθ., επιμέλεια: Λόης Παπαδόπουλος - Σοφία Τσιτιρίδου, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, Δομές 2009 σ.21

Χωρίς τίτλο II Ελληνική Μεταπολεμική Αφαίρεση: τα ηρωικά χρόνια, κατ. εκθ., επιμέλεια: Θούλη Μισιρλόγλου, Γιάννης Μπόλης, Αθήνα, Momus-Μουσείο Αλεξ Μυλωνά 2019 σ.16

*Με χρονολογική σειρά

Εκτός από την βιβλιογραφία έγινε χρήση αρθρογραφίας των εξής εφημερίδων της περιόδου 1948-1967:

- *Combat*
- *Βραδυνή*
- *Δράση*
- *Ελευθερία*
- *Ελεύθερος Λαός*
- *Εμπρός*
- *Καθημερινή*
- *Μακεδονία*
- *Νέα Αλήθεια*
- *Ο Ελληνικός Βοράς*
- *Το Βήμα*

Διαδίκτυο

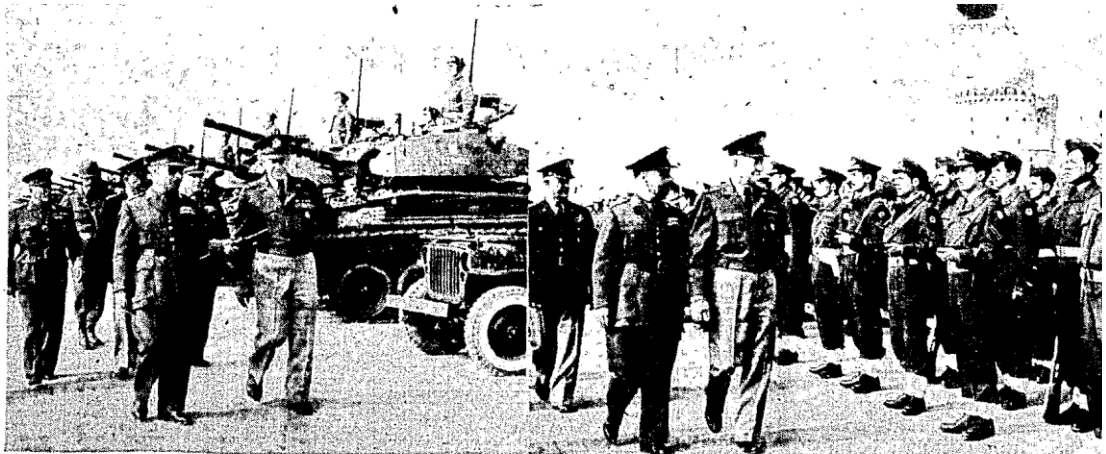
– Άννυ Μάλαμα, *Art Grec Contemporain. Η ομαδική έκθεση Ελλήνων καλλιτεχνών στο Παρίσι το 1959 και "το γούστο της εποχής μας"*, ανακοίνωση στα πλαίσια της ημερίδας που διοργάνωσε η Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών της Τέχνης στο Μουσείο Μπενάκη στις 10-10-2014 με θέμα «Έλληνες κριτικοί και ιστορικοί της τέχνης στο Παρίσι, 1945-1975» <https://www.blod.gr/lectures/art-grec-contemporain-i-omadi-ki-ekthesi-ellinon-kallitehnon-sto-parisi-to-1959-kai-to-gousto-tis-epohis-mas/> (πρόσβαση 26/12/2021)

– «Oral history interviews of the United States Holocaust Memorial Museum's Greek Witnesses Documentation Project» <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn629179> (πρόσβαση: 08/12/2021)

Εικόνες



Εικ.1 Κατασκευή υπόγειας στοάς για την αποκατάσταση της σιδηροδρομικής συγκοινωνίας Αθηνών-Θεσσαλονίκης



Εικ. 2 Ο στρατηγός Eisenhower επιθεωρεί τις ελληνικές ένοπλες δυνάμεις στη Θεσσαλονίκη



Εικ.3 Ο στρατηγός Eisenhower μεταξύ των ενόπλων δυνάμεων στη Θεσσαλονίκη



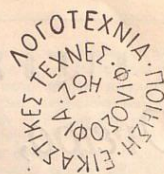
Εικ. 4 Εξώφυλλο του περιοδικού *Μακεδονικές Ημέρες* τον Φεβρουάριο του 1936



Εικ. 5 Οι συνεργάτες του περιοδικού *Μακεδονικές Ημέρες*, Από αριστερά, καθισμένοι: Γ.Θ.Βαφόπουλος, Β.Τατάκης, Π.Σπανδωνίδης, Αλκ.Γιαννόπουλος, Γ.Δέλιος. Όρθιοι: Τ.Βαρβιτσιώτης, Γ.Θέμελης, Σ.Δούκας, Ν.Γ.Πεντζίκης, Σ.Ξεφλούδας, Α.Λεβής.

Κοχλίας

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΤΕΧΝΗΣ



Δ ΕΚ Ε Μ Β Ρ Ι Ο Σ 1945 ■ Θ Ε Σ Σ Α Λ Ο Ν Ι Κ Η ■ Α Ρ Ι Θ Μ Ο Σ 1

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ: Νικόλαος Μπερντιάγεφ: Περί Συμβόλου. Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης: "Όνειρο, Αναμνήσεις και Σκέψεις. — Μωφές Φύλακες. Γ. Θέμελης: Υπερβυτικό Παρομύθι. Γιάννης Σβορώνος: Μυθικά παράλληλα, σχέδιο. Ζωή Καρέλλη: Οι Πρόδρομοι της πόλης—Το παιδί που άκουσε τη σιωπή να μιλά. Γιάννης Κιτσόπουλος: Οι Πεθαμένοι—Οι Κλέφτες—Οι Τυμβωρύχοι. Τζέμης Τζούς: Ο Όδυσσεύς, απόσπασμα. Φρανσουά Ραμπέλαι: Ένα κεφάλαιο απ' τον «Γαργαντούα». Παραοικίες.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΠΕΡΝΤΙΑΓΕΦ ΠΕΡΙ ΣΥΜΒΟΛΟΥ

Απ' τὸ βιβλίο «Πνεῦμα καὶ Ἐλευθερία»

Σύμφωνα με την ετυμολογία της ἡ λέξις σύμβολο ἔχει τὴν ἔννοια τοῦ ἐνδιάμεσου καὶ τοῦ σημείου, καὶ καθορίζει σύγχρονα μιὰ σχέση, ἕναν σύνδεσμο. Τὸ σύμβολο ὑποθέτει τὴν ὑπαρξὴ δύο κόσμων, ἀπὸ κανόνων ποὺ εἶναι, καὶ δὲν ἔχουσι θέσιν, ἀν ἔλλειπε τὸ ἕνας ἀπ' αὐτοῦς. Τὸ σύμβολο μᾶς διδάσκει πὼς ἡ ἔννοια τοῦ ἑνὸς κόσμου ἔγκειται σ' ἕναν ἄλλον, καὶ πὼς ἡ ἔννοια αὐτὴ μᾶς ὑποδεικνύεται ἀπ' αὐτὸν τὸν ἄλλον. Ὁ Πλωτίνος καταλάβαινε πὼς τὸ σύμβολο τὴν ἔνωση τῶν δύο σὲ ἕνα. Τὸ σύμβολο ἀποτελεῖ τὴν γέφυρα ποὺ συνδέει δύο κόσμους. Τὸ δὲν δὲν βρίσκεται ἀπομονωμένο. Τὸ σύμβολο μᾶς ἀνακαλύπτει ὅτι ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ δύο κόσμων μ' ἀκόμη καὶ τὴν δυνατότητα ἑνὸς κόσμου μεταξὺ τους, μᾶς ἀποδεικνύει πὼς δὲν εἶναι τελειωτικὰ διαχωρισμένοι. Τοῦς ἐξωορίζει καὶ σύγχρονα τοὺς ἐπανασυνδέει.

Ὁ φυσικὸς ἐμπειρικὸς μᾶς κόσμος δὲν κατέχει αὐτὸς καθ'αυτὸν οὐτὲ ἐρμητικὸν οὐτὲ προσανατολισμὸν. Ἀποκτὰ αὐτὲς τὶς ιδιότητες ὅταν τὸν λαμβάνουμε σὰν σύμβολο τοῦ πνεύματος. Δὲν κατέχει ἀπὸ μόνον τὸν τὴν πηγὴ τῆς ζωῆς ποὺ δίνει μιὰν ἔννοια στὴν ὑπαρξή, τὴν παίρνει συμβολικὰ ἀπ' τὸν πνευματικὸν κόσμον. Ὁ Λόγος ὑπάγοντας μέσα σ' αὐτὸν τὸν τελευταῖον δὲν κάνει παρὰ νὰ ἀνακαλύπτει, ἢ νὰ συμβολίζεται μέσα στὸν φυσικὸν κόσμον. Κάθε τί ποὺ κατέχει μιὰ σημασία καὶ ζωὴ μᾶς, δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἐνδειξὴ, τὸ σύμβολο ἑνὸς ἄλλου κόσμου, ποὺ μέσα του ἡ ἴδια ἡ ἔννοια βρίσκεται οὐκ ἠλεῖται. Κάθε τί ποὺ εἶναι ἐνδιαφέρον στὴν ζωὴ μᾶς, εἶναι «σημαντικὸ», συμβολικὸ. Ὁ συμβολικὸς εἰρημὸς τῶν πραγμάτων, μὲς τὴν ζωὴ μᾶς καὶ μέσα στὴν ζωὴ τοῦ κόσμου μᾶς, κορεσμένους ἀπὸ στέρηση ἔννοιας καὶ ματαιότητά, δὲν μᾶς δίνει παρὰ σὰν εἰρημὸς ἑνὸς ἄλλου κόσμου, ποὺ, αὐτὸς, κατέχει ἕναν προσανατολισμὸν, μιὰ σημασία, γιατί εἶναι ὁ πνευματικὸς κόσμος.

Μέσα στὸν κόσμον καὶ στὴν ζωὴ τῆς φύσης, ποὺ εἶναι ἕνας κόσμος κλειστὸς καὶ μιὰ ζωὴ κλειστὴ, τὸ κάθε τί εἶναι τυχαῖο, χωρὶς εἰρημὸν καὶ χωρὶς σημασία. Ὁ ἄνθρωπος, σὰν φυσικὸν ὄν στερεῖται ἔννοιας καὶ βάρους, καὶ ἡ φυσικὴ ζωὴ του δὲν ἔχει σημαντικὸν εἰρημὸν. Στὴν ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου, ὅταν τὸν θεωροῦμε σὰν μέρος τοῦ φυσικοῦ κόσμου, δὲν εἶναι δυνατόν νὰ βροῦμε τὸν Λόγον, κ' αὐτὴ ἀκόμη ἡ αἰτιότητα τῆς δὲν εἶναι παρὰ ἡ προσαρ-

μογή στὸ κεντροβαρὲς τούτου τοῦ κόσμου. Μιὰ συνείδηση προσανατολισμένη ἀποκλειστικὰ στὸν φυσικὸν κόσμον, ποὺ περιορίζεται στὸν ἑαυτὸν του, χτυπιέται ἀπ' τὸ ἀκατανόητο καὶ τὸν συμπτωματικὸν καὶ ἀσημο χαρακτηριστὸν τοῦ ὄντος. Εἶναι καταδικασμένη, ἀνίκανη νὰ διασκορπίσει τὰ σκοτάδια τοῦ φυσικοῦ κόσμου, ποὺ μέσα του δὲν μπορεῖ νὰ διακρίνει κανεὶς τὶς ἐνδείξεις ἑνὸς ἄλλου κόσμου.

Ὅμως ὁ ἄνθρωπος σὰν εἰκόνα τοῦ θεοῦ ὄντος, δηλαδὴ σὰν σύμβολο τῆς θεότητος, ἔχει μιὰν σημασία ἀκριβὴ καὶ μιὰν ἔννοια ἀπόλυτη. Ἡ συνείδηση ποὺ στρέφεται πρὸς τὸν θεῖον κόσμον ἀνακαλύπτει παντοῦ ἕναν ἐσωτερικὸν εἰρημὸν καὶ μιὰ σημασία. Τῆς δίνονται οἱ ἐνδείξεις ἑνὸς ἄλλου κόσμου. Ἡ συνείδηση αὐτὴ ἀπελευθερώνεται καὶ φέρνει μιὰν ἔννοια στὴν φαινομενικὴ ματαιότητα τοῦ φυσικοῦ κόσμου. Εἶναι ἀδύνατον ν' ἀποδειχθεῖ ἡ ὑπαρξὴ μιᾶς ἔννοιας μέσα στὴν ζωὴ τοῦ συμπαντος, δὲν μποροῦμε νὰ τὴν συμπεράνουμε λογικὰ ἀπ' τὴν ἐξέταση τοῦ φυσικοῦ κόσμου. Ἡ τελειολογία τῶν τρόπων ἐνεργείας τῆς φύσης μᾶς φαίνεται πολὺ ἀμφισβητήσιμη. Δὲν μπορεῖ κανεὶς ν' ἀνακαλύψει τὴν ἔννοια παρὰ μόνον ζώντας τὴν σὲ μιὰ ἐμπειρία πνευματικῆ, καὶ μὲ τὸ ν' ἀνευθύνεται στὸν πνευματικὸν κόσμον. Δὲν ἀποδεικνύεται παρὰ μὲ μιὰ ζωὴ γεμάτη ἔννοια, ἀπὸ μιὰ συμβολικὴ συνείδηση ποὺ δηλοποιεῖ, ποὺ ἔξασυνδέει, ποὺ ἐρμηνεύει.

Ἡ συμβολικὴ σύλληψη καὶ ἐνατένιση τοῦ κόσμου, εἶναι οἱ μόνες βαθεῖες, οἱ μόνες ποὺ μᾶς κάνουν νὰ συναίσθανθοῦμε καὶ νὰ διακρίνομε τὴν μυστηριώδη ἀβυσσὸν τοῦ ὄντος. Ὁλόκληρη ἡ φυσικὴ ζωὴ μᾶς ἐδῶ κάτω δὲν ἔχει ἔννοια παρὰ ὅταν εἶναι συμβολικὰ καταξωμένη. Ἀλλὰ μπορεῖ νὰ βρεῖται κανεὶς σὲ συνείδηση αὐτῆς τῆς καταξίωσης τῆς ζωῆς, ὅπως μπορεῖ καὶ ὄχι. Μπορεῖ νὰ ζεῖ κανεὶς ἐπιτόλεια τὴν συμβολικὴ ἔννοια τῆς φυσικῆς ζωῆς, μπορεῖ αὐτὴ ν' ἀντικειμενικοποιεῖται στὴν συνείδηση καὶ νὰ γίνετα ἀντίληπτη σὰν ἔννοια ἑνὸς ἀπλοικοῦ ρεαλισμοῦ. Οἱ ἄνθρωποι μποροῦν νὰ ζήσουν τὰ σύμβολα παίρνοντάς τα γιὰ πραγματικότητες καὶ ἡ συμβολικὴ φύση ἀπ' ὅτι εἶναι ἔννοιολογημὸν καὶ καθιερωμένον στὴν ζωὴ τους μπορεῖ νὰ

τοὺς διαφεύγει. Βρίσκονται τότε βυθισμένοι μέσα στὸν ἀντικειμενικὸν φυσικὸν κόσμον, ὅμως διακρίνουν ἐκεῖ τὴν ἄμεση ἐνσάρκωση ἐκείνου ποὺ εἶναι καθιερωμένον, καὶ μ' ἕναν ἀπλοικὸν ρεαλισμὸν συνδέουν τὸ πνεῦμα μὲ τὴν σάρκα αὐτοῦ τοῦ κόσμου. Στὸν ἀπλοικὸν ματεριαλισμὸν καὶ ρεαλισμὸν, ποὺ εἶναι συχνὰ συννεφεμένοι, ὅχι μόνον μὲ τὴν μὴ θερησκευτικὴ συνείδηση, μὰ ἐπίσης καὶ μὲ τὴν θερησκευτικὴν χρειάζεται ν' ἀντιτάξομε, ὅχι ἕναν σπαιτουλισμὸν ἢ ἕναν ιδεαλισμὸν, μὴν ἀφρημένην πνευματικότητα ἢ ἰδέες ἀφρημένες, ἀλλὰ καὶ σωστὰ ἕναν συμβολισμὸν. Ὁ σαρκιτοταλισμὸς καὶ ὁ ιδεαλισμὸς δὲν εἶναι θερησκευτικὸς καταστάσεις τῆς συνείδησης, οὐτὲ θερησκευτικοὶ προσανατολισμοὶ τοῦ πνεύματος, ἀλλὰ θεωρίες μεταφυσικῆς, ἐνῶ ὁ συμβολισμὸς εἶναι θερησκευτικὸς ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν οὐσία του. Ὅμως πρέπει νὰ διακρίνομε τὸν ρεαλιστικὸν συμβολισμὸν ἀπ' τὸν ιδεαλιστικὸν συμβολισμὸν. Αὐτὸς ὁ τελευταῖος, ποὺ τὸν ξαναβρίσκουμε συχνὰ στὰ καλλιτεχνήματα κέντρα τῆς σύγχρονης ἀνθρωπότητος, δὲν εἶναι ἕνας αὐθεντικὸς συμβολισμὸς, ποὺ ἐνῶναι καὶ ἔξασυνδέει δύο κόσμους, εἶναι ὁ συμβολισμὸς τοῦ ἀπεγνωσμένου ὀλισθήματος αὐτῶν τῶν δύο κόσμων, τῆς ἀπομόνωσης τοῦ ἐσωτερικοῦ μᾶς κόσμου. Ἡ φιλοσοφία τοῦ Κάντ, πάντοτε ἀπὸ κάθε ἄλλην, βραϊζεται σ' αὐτὸν τὸν συμβολισμὸν, εἶναι ἡ ἐκφραση αὐτῆς τῆς κατάστασης, ὅπου ὁ ἄνθρωπος βραϊσκειται ἀποχωρὶς ὁμιέρος ἀπ' τὴν βαθύτητα τοῦ ὄντος καὶ βυθισμένους μὲς τὸν ὑποκειμενικὸν τὸν κόσμον. Εἶναι ὁ συμβολισμὸς τῆς βαθεῖας πνευματικῆς μοναξιάς τοῦ μοντέρνου ἀνθρώπου, ὁ συμβολισμὸς τοῦ διχασμοῦ καὶ τῆς διάσπασης του. Βραϊσκεῖ τὴν καθαρήν του ἐκφραση στὴν σύγχρονη τέχνη. Συμβολικὴ σύλληψη τοῦ κόσμου γνωρίζομε στὸν Μεσαίωνα. Παράδειγμα χαρακτηριστικὸν μποροῦμε νὰ ἔχομε τὸν μυστικισμὸν τοῦ Χορκν καὶ τοῦ Ριχάρδου Σαιν Βικτόρ.

Ἡ ἐποχὴ μᾶς δὲν καταλαβαίνει τὴν ἔννοια τῶν φαινομένων. Ὁ ιδεαλιστικὸς συμβολισμὸς εἶναι ὑποκειμενικὸς καὶ συμβατικὸς, βλέπει σὲ κάθε τί τὴν ἀντανάκλαση τῆς ψυχικῆς ἐμπειρίας, τὶς καταστάσεις ἑνὸς ὑποκειμενικοῦ ἀποσπασμένου ἀπ' τὸν πνευματικὸν κόσμον κ' ἀπ' τὴν ἀρχικὴ πηγὴ τῆς ζωῆς. Στὸν Σλαβεράχη βρισκομε μάλιστα τὴν ἐκφραση αὐτοῦ τοῦ ιδεαλιστικοῦ ὑποκειμενικοῦ συμβολισμοῦ, ποὺ ἐξ ἴσου μᾶς τὴν προσφέρει καὶ ὁ συμβολοφειδισμὸς τοῦ Σαικπατιέ. Δὲν ὑπάρχει ὄντολογικὴ ἀναγκαιότητα σὲ τέτοια σύμβολα: στὴν πραγματικότητα, ἀντιφάσκει βαθεῖα μὲ τὴν ἴδια τὴν φύση τοῦ συμβόλου, ποὺ εἶναι ἕνας δεσμός, ἕνας ἰμάντας ἔνωσης, τὸ σημεῖον ἑνὸς ἄλλου κόσμου ὑπερκεντρικὸν αὐθεντικόν. Ὅταν ὁ ιδεαλιστικὸς συμβολισμὸς πείναι νὰ σχολιάσει τὶς ἀλήθειες τῆς θεηοικίας,



Εικ.6 Εξώφυλλο του πρώτου τεύχους του περιοδικού Κοχλίας τον Δεκέμβριο του 1945

ΜΟΡΦΕΣ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ - ΤΕΧΝΗ - ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Γ'

ΕΤΟΣ Δ'

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1950

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

1

ΒΑΣ. ΔΕΔΟΥΣΗΣ	Ὁ καλλιγράφος Ἰλαρίων.
ΛΕΩΝ. ΓΑΛΗΣ	Τὰ Χριστούγεννα ἀτὴ Νεοελληνικὴ ποίηση.
Ο ΣΥΝΑΞΑΡΙΣΤΗΣ	† Εὐγενία ἡ ὀσιοπαρθενομάρτυς.
ΝΙΚ. Γ. ΠΕΝΤΖΙΚΗΣ	Πραγματογνωσία.
ΔΗΜ. ΓΙΑΚΟΣ	Κάτω ἀπὸ τὸ βλέμμα τοῦ Θεοῦ.
ΒΑΣ. ΔΕΔΟΥΣΗΣ	Τὰ Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσβόνικης. Ἡ Ἁγία Αἰκατερίνη.
Κ. ΜΑΪΣΤΡΑΛΗΣ	Θά λήη.
FR. ΚΑΦΚΑ	Ἡ Μεταμόρφωση (Μετάφραση Δ. Δήμου).
ΑΛ. ΚΑΖΟΓΛΗΣ	Χριστούγεννα.
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΡΚΑΚΗΣ	Σταυρός.
Η ΖΩΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ	
ΒΑΣ. ΔΕΔ.: Νικήφ Βρεττάκου «Ὁ Ταῦγετος»—Ν. Στρατάκη «Ποιηταὶ τῆς Γαλλίας.	
ΜΠΑΜΠΗΣ ΝΙΝΤΑΣ: Γιάννη Σφακιανάκη «Οἱ σύγχρονες τάσεις καὶ ὁ συναισθηματισμός».—Λ. Τασολάμπρου «Ὁ Κάρολος Μάρξ ἐναντίον τῶν Σλαύων».—Χρ. Εὐελπίδη «Πλάτων καὶ Ἀριστοφάνης».	
ΜΟΥΣΙΚΗ	
ΕΥ. ΚΑΡΑΗΛΙΑΣ: Μουσικὴ κίνηση Ὀκτωβρίου—Νοεμβρίου καὶ Δεκεμβρίου '949.	
Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ	
ΦΙΛΟΤΕΧΝΟΣ: Ἡ Ἔκθεση τοῦ κ. Π. Παντελάκη.	
ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ	
Διαλέξεις. Τὸ παιδομάζωμα, Οἱ Ξένοι γιὰ μᾶς.	
ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ	
Τὸ μήνυμα τῆς Θεσσαλονίκης, Ἱστορία καὶ Ἀλήθεια, Κύμβαλον, Ἀλληλογραφία κ.λ.π.	

Εικ.7 Εξώφυλλο του περιοδικού *Μορφές* τον Ιανουάριο του 1950

- 1) Γιάννης/Ντίνος Γαράτζιος
- 2) Μιχαήλ Τσιτσικλής
- 3) Αϊνός Πολίτης
- 4) Αλέξιος Τσάβπουλος
- 5) Θανάσιος Κοντός
- 6) Ιωάννης Αράκος
- 7) Αλέξανδρος Ίνστασιιάδης
- 8) Γολύκλειτος Ρέγκιος
- 9) Αγαθητός Τσάπανάκης
- 10) Κεράλαμπος Παναρόνας
- 11) Αντώνιος Σαρδάκις
- 12) Ιωάννης Τριανταφυλλίδης
- 13) Θεόδωρος Παπαδόπουλος
- 14) Ρεβόγγιος Θυμής
- 15) Πέτρος Κλοκός Ζημεντάκος
- 16) Πόπη Στεφανοπούλου
- 17) Νόβη Ζαχαρή
- 18) Μωρίς Σαλτιέλ
- 19) Σοφία Σοφία Πίφορα
- 20) Γεωργία Χριστοφορίδης
- 21) Γεώργιος Πάκος
- 22) Κωνσταντίνος Ανδρονίκος
- 23) Παναγιώτης Ζαχαρίας
- 24) Γεώργιος Τόσιος
- 25) Γεωργίου Βούτορας

Εικ. 8 Οι υπογραφές των ιδρυτικών μελών στην συστατική πράξη στις 5 Ιουλίου 1951



Εικ. 9 Τα μέλη του διοικητικού συμβουλίου της περιόδου 1954-55. Από αριστερά καθισμένοι: Ι.Δράκος, Λ. Πολίτης, Π.Ρέγκος, Α.Κοντός . Όρθιοι: Θ.Πίψος, Ν.Αλαμάνη, Μ.Σαλτιέλ, Φ.Δεληγιάννη, Ι.Τριανταφυλλίδης.

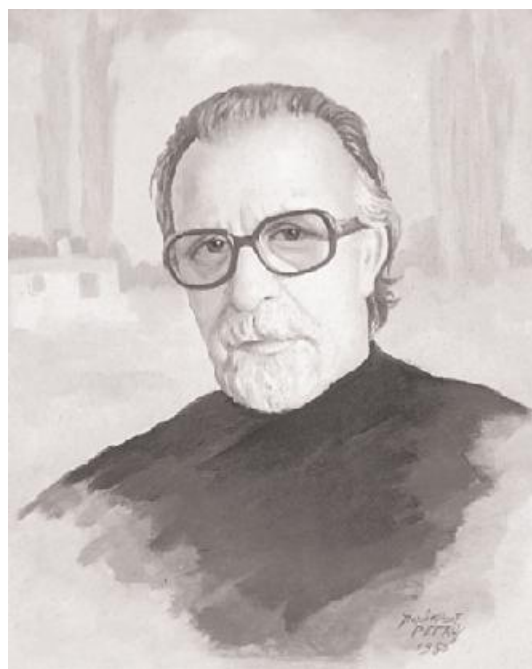
1



Εικ.10 Ιδρυτικά μέλη που τιμήθηκαν στον εορτασμό της δεκαετίας. Από αριστερά: Ι.Δράκος, Π.Ρέγκος, Α.Κοντός, Μ.Ανδρόνικος, Μ.Σαλτιέλ



Εικ.11 Τεύχη του περιοδικού *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη*



Εικ.12 Ο Μανόλης Ανδρόνικος σε προσωπογραφία του Πολύκλειτου Ρέγκου (1980, λάδι σε μουσαμά 70x50).

Η ΤΕΧΝΗ

στη Θεσσαλονίκη

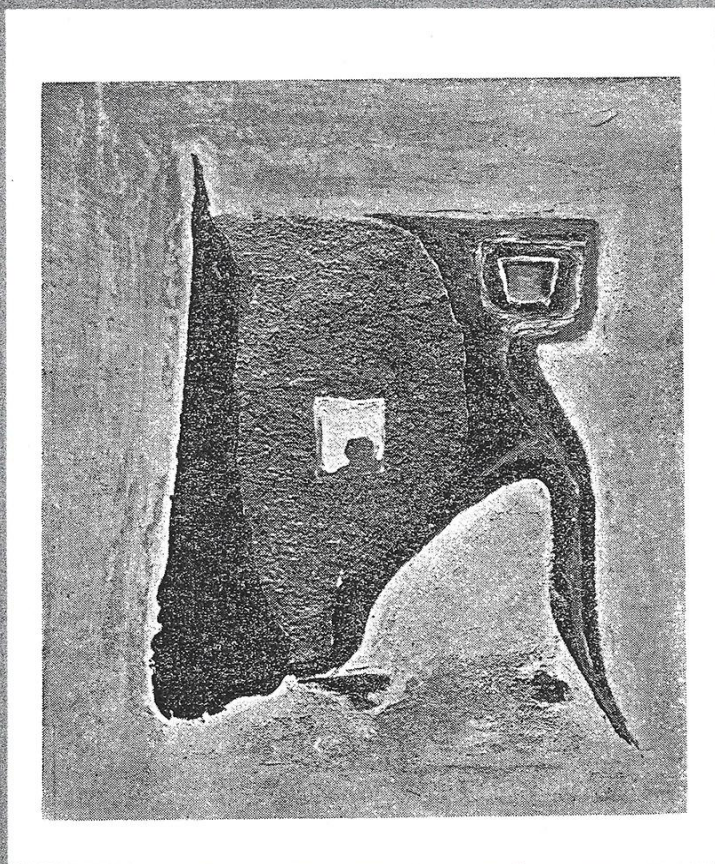


1

Εικ.13 Το πρώτο τεύχος του περιοδικού *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* τον Απρίλιο του 1956 με εξώφυλλο την ελαιογραφία του Νικηφόρου Λύτρα *Ναυτικός καπνίζων* (1894-95)

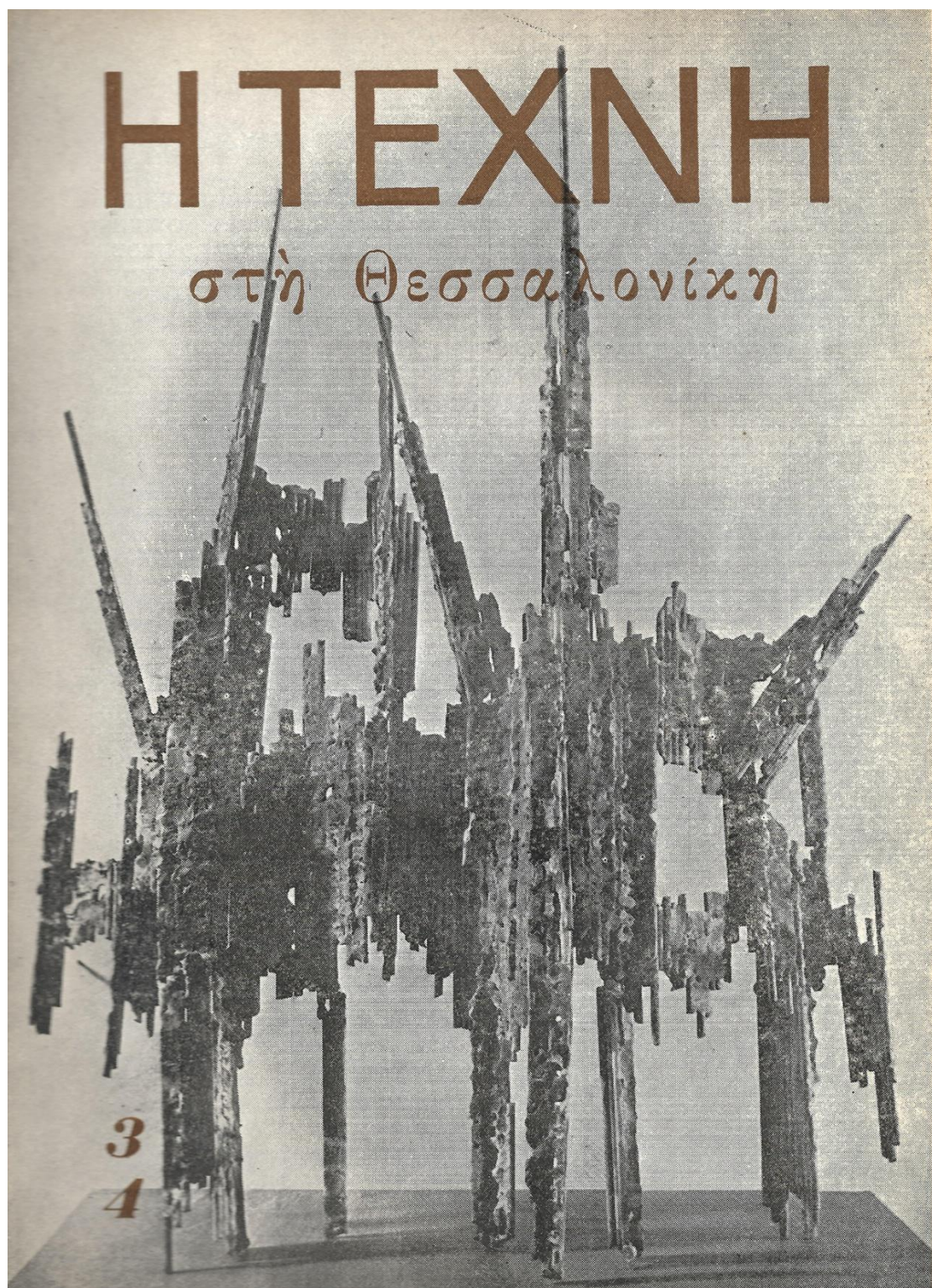
Η ΤΕΧΝΗ

στη Θεσσαλονίκη



30

Εικ.14 Το τεύχος 30 του περιοδικού *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* (Ιούλιος-Οκτώβριος 1959) με εξώφυλλο το έργο του Χρήστου Λεφάκη *Σύνθεση* από την έκθεση της ομάδας *Εργαστήρι* τον Σεπτέμβριο του 1959 στη Θεσσαλονίκη



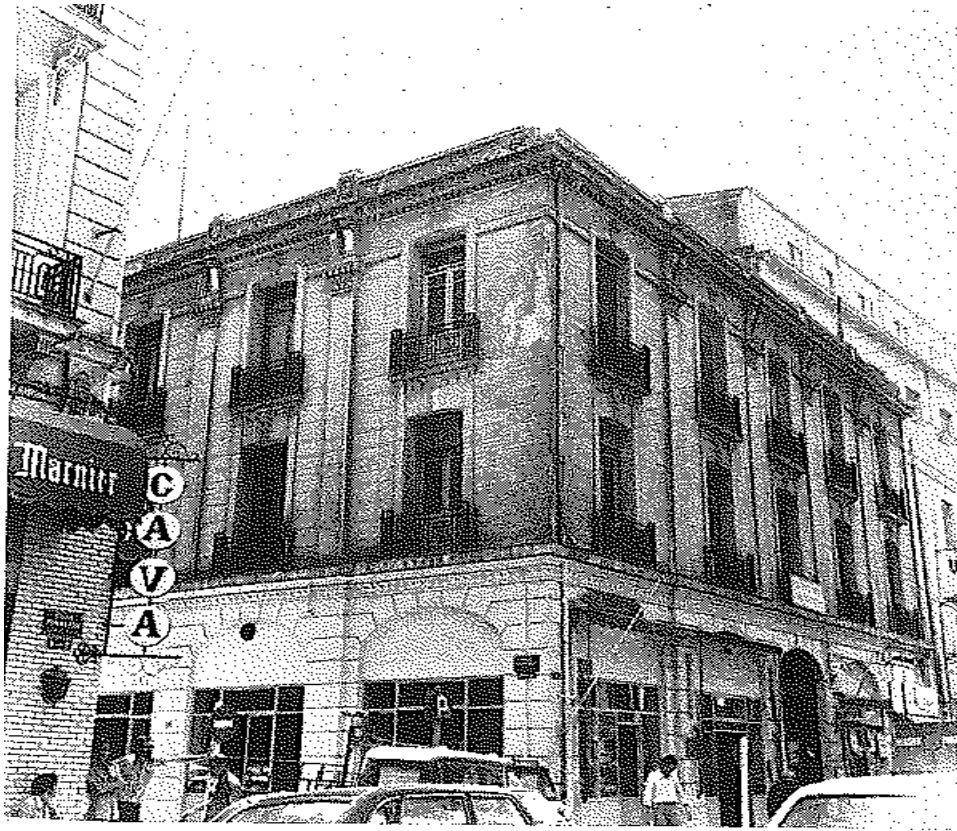
Εικ.15 Το τεύχος 3-4 του περιοδικού (β 'περίοδος) *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* (Φθινόπωρο-Χειμώνας 1961) με εξώφυλλο το έργο του Αχιλλέα Απέργη *Σύνθεση*



Εικ.16 Κατάλογος της έκθεσης *Art Grec Contemporain* που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι το 1959



Εικ.17 Κατάλογος της έκθεσης *Art Grec Contemporain* που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι το 1959



Εικ.18 Το κτίριο της οδού Κομνηνών 4 όπου στεγάστηκε η «Τέχνη» από το 1960 έως το 1978



Εικ.19 Άποψη του εκθεσιακού χώρου της Μ.Κ.Ε «Τέχνη»



Εικ. 20 Εγκαίνια της αίθουσας εκθέσεων της Μ.Κ.Ε με την έκθεση του Σπύρου Βασιλείου στις 29 Μαρτίου 1960



Εικ.21 Νόρα Αναγνωστάκη, Μωρίς Σαλτιέλ και Τάσος (Αλεβίζος) στα εγκαίνια της έκθεσης του χαρακτή στην «Τέχνη» στις 29 Απριλίου 1960



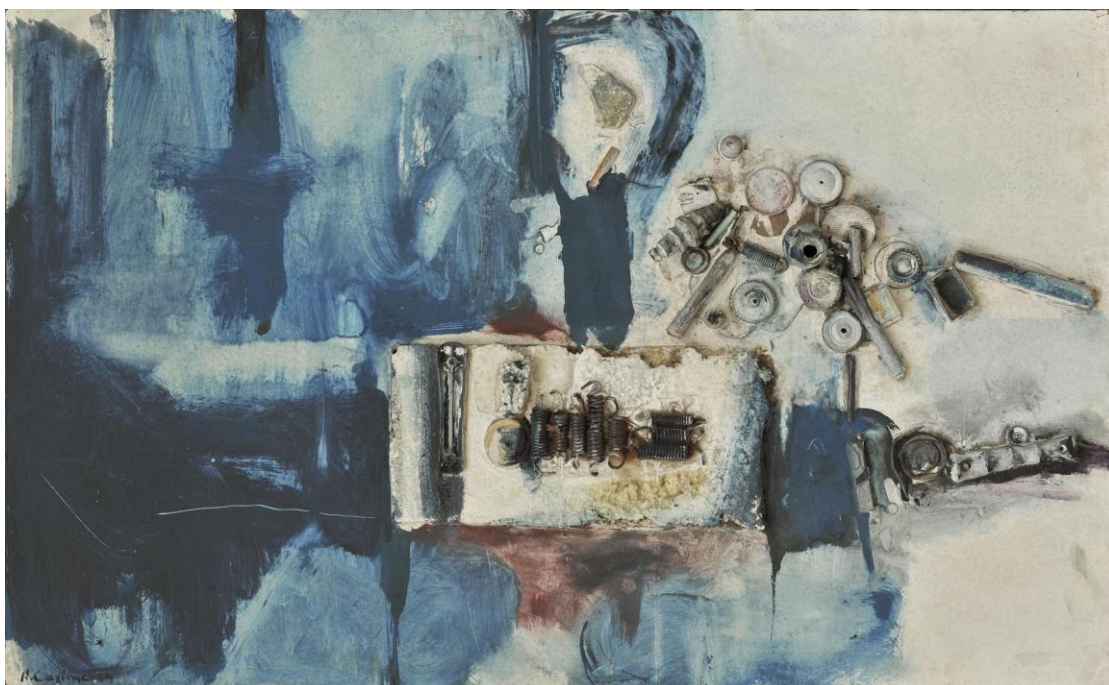
Εικ.22 Ο Pietro Nenni συγγαίρει τον ζωγράφο Γιάννη Σπυρόπουλο στη Biennale της Βενετίας τον Ιούνιο του 1960

ΕΦΤΑ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

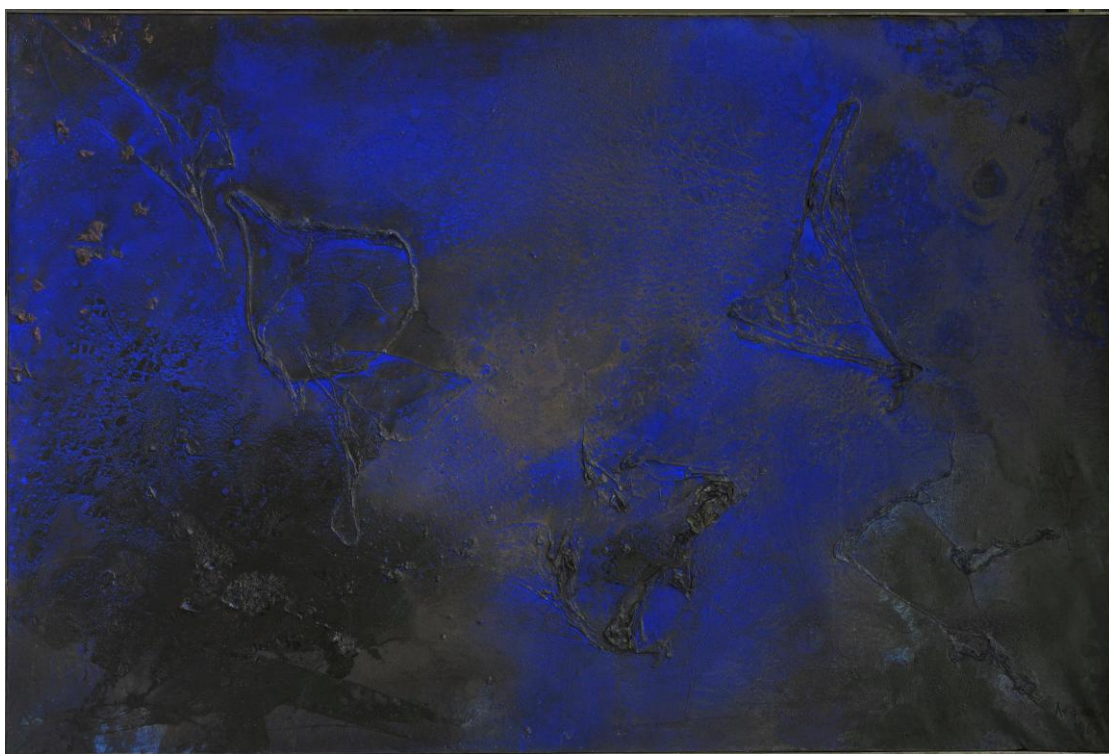
ΚΛΕΙΩ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗ-ΝΑΤΣΗ
ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΕΦΑΚΗΣ
ΠΑΥΛΟΣ ΜΟΣΧΙΑΔΗΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΡΑΛΗΣ
ΝΙΚΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ ΠΕΝΤΖΙΚΗΣ
ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΣ ΡΕΓΚΟΣ
ΝΙΚΟΣ ΣΑΧΙΝΗΣ

“ΤΕΧΝΗ,, ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ - 1960

Εικ.23 Εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης Εφτά ζωγράφοι της Θεσσαλονίκης που διοργάνωσε η «Τέχνη» τον Σεπτέμβριο του 1960



Εικ. 24 Νίκος Σαχίνης *Ζωγραφική* 1964, Μικτή τεχνική σε μουσαμά, λάδι, διάφορα αντικείμενα, 75x122, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου



Εικ.25 Χρήστος Λεφάκης *Ζωγραφική* 1963, Μικτή τεχνική σε καμβά, 131x195, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου



Εικ.26 Εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης του Γιάννη Σπυρόπουλου που διοργάνωσε η «Τέχνη» τον Νοέμβριο του 1960



Εικ.27 Γ.Σπυρόπουλος, *Παραλλαγή*, 1960, λάδι, 20x31



Εικ.28 Σ.Λογοθέτης, *Ραγισμένη Αίσθηση*, 1960, λάδι, 60x60



Εικ.29 Σ.Λογοθέτης, *Θετικό-Αρνητικό*, 1960, λάδι, 82x122



Εικ.30 Σ.Λογοθέτης, *Δυστυχώς*, 1960, λάδι, 82x52



Εικ.31 Εγκαίνια της έκθεσης του Γιάννη Μηταράκη στην «Τέχνη» τον Νοέμβριο του 1961. Από δεξιά προς τα αριστερά: Δημήτρης Φατούρος, Λίνος Πολίτης, Παύλος Ζάννας, Γιάννης Μηταράκης



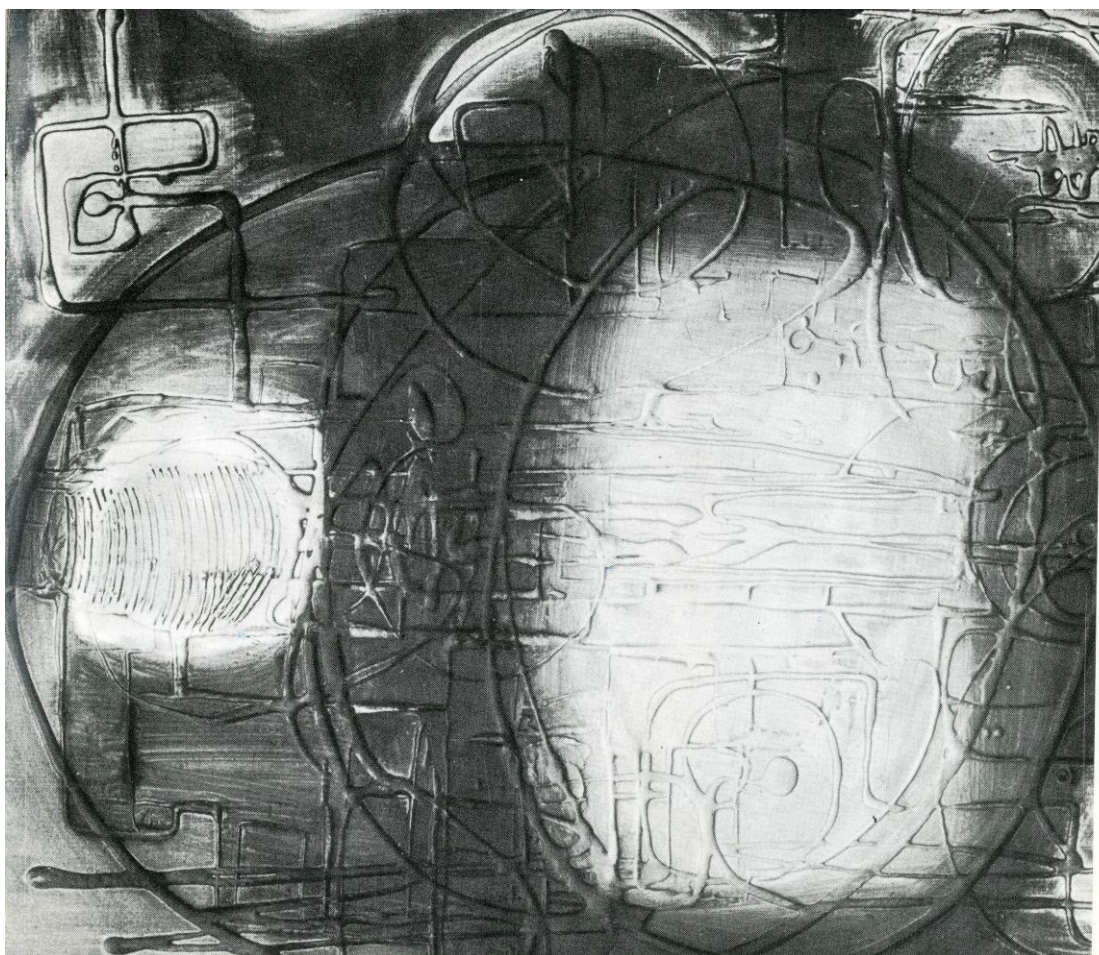
Εικ.32 Μωρίς Σαλτιέλ, Παύλος Ζάννας και Λίνος Πολίτης



Εικ.33 Ηλίας Δεκουλάκος, Μπία Ντάβου και Παντελής Ξαγοράρης στα εγκαίνια της ομαδικής έκθεσης τους στην αίθουσα της «Τέχνης» τον Φεβρουάριο του 1962



Εικ.34 Έργο του Γιώργου Τούγια στον κατάλογο της ομαδικής έκθεση που διοργάνωσε η «Τέχνη» τον Σεπτέμβριο του 1962



Εικ.35 Έργο του Γιάννη Μαλτέζου στον κατάλογο της ομαδικής έκθεση που διοργάνωσε η «Τέχνη» τον Σεπτέμβριο του 1962



Εικ.36 *Τρεις Προτάσεις για μια νέα ελληνική Γλυπτική*, Teatro La Fenice,

Βενετία 1964



Εικ.37 Το κονστρουκτιβιστικό γλυπτό του Γιώργου Ζογγολόπουλου στη Πλατεία
Συντριβανίου

«Η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία "Τέχνη" και η πρόσληψη της Αφαίρεσης στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1951 -1967»

Περίληψη

Η εργασία με τίτλο «Η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία και η πρόσληψη της Αφαίρεσης στη Θεσσαλονίκη κατά την περίοδο 1951-1967» επιχειρεί να εξετάσει το ρόλο που διαδραμάτισε το καλλιτεχνικό σωματείο της "Τέχνης" στο εικαστικό περιβάλλον της μεταπολεμικής Θεσσαλονίκης και να διερευνήσει αν και σε ποιο βαθμό συνέβαλλε με τις δραστηριότητες της στην πρόσληψη της αφηρημένης τέχνης στη Θεσσαλονίκη. Η έρευνα εστιάζει τόσο στον κριτικό λόγο που άρθρωσε το σωματείο μέσα από το δελτίο «Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη» όσο και στην εκθεσιακή πολιτική που ακολούθησε κατά την εξεταζόμενη περίοδο προκειμένου να ανιχνεύσει την θέση που πήρε απέναντι στο κυρίαρχο ζήτημα της Αφαίρεσης που σταδιακά διείσδυε στον ελληνικό χώρο και αμφισβητούσε την παραδοσιακή παραστατικότητα.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας επιχειρείται μια συνοπτική αναφορά στο ελληνικό και διεθνές μεταπολεμικό περιβάλλον των αρχών της δεκαετίας του 1950 προκειμένου να δοθεί το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο εντός του οποίου βρισκόταν η Ελλάδα και πιο συγκεκριμένα η Θεσσαλονίκη και να κατανοηθούν οι συνθήκες μέσα στις οποίες εκκολάφθηκε και υλοποιήθηκε η δημιουργία του πολιτιστικού σωματείου «Τέχνη». Το δεύτερο κεφάλαιο ιχνηλατεί την μετεμφυλιακή πολιτιστική φυσιογνωμία της πόλης της Θεσσαλονίκης και εξετάζει την πνευματική κίνηση που παρουσίαζε για να διαπιστώσει το διανοητικό και πνευματικό κλίμα που επικρατούσε την εποχή που πάρθηκε η απόφαση για την ίδρυση της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας. Στο τρίτο κεφάλαιο παρακολουθούμε την πορεία προς την δημιουργία του πολιτιστικού σωματείου «Τέχνη» από την εποχή της σύλληψης της ως ιδέας την περίοδο της Κατοχής μέχρι την ίδρυση της τον Ιούλιο του 1951 ενώ γίνεται μια αναφορά στην πρόιμη υποδοχή της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα την ίδια περίοδο μέσα από την συνοπτική εξέταση συγκεκριμένων εκθέσεων. Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζεται η συζήτηση που αναπτύχθηκε γύρω από την αφηρημένη τέχνη μέσα από το περιοδικό *Η Τέχνη στη Θεσσαλονίκη* η οποία σε μεγάλο βαθμό καθορίστηκε από τις θεωρητικές θέσεις και τις απόψεις που κατά καιρούς διατύπωνε στην κριτική που ασκούσε ο

Μανόλης Ανδρόνικος. Μέσα από τα κείμενα αυτά γίνεται φανερή η σταδιακή διείσδυση και επικράτηση της Αφαίρεσης στη Θεσσαλονίκη καθώς και οι διαφορετικές αντιλήψεις που επικρατούσαν γύρω από το πιο καθοριστικό εικαστικό ζήτημα εκείνη την περίοδο. Στο πέμπτο κεφάλαιο εξετάζεται η πλούσια εκθεσιακή δραστηριότητα της Μ.Κ.Ε από το 1960 και μετά και παρουσιάζονται οι σημαντικότερες εκθέσεις αφηρημένης τέχνης που διοργάνωσε καθώς και οι αντιδράσεις που αυτές προκάλεσαν σε όσους αντιλαμβάνονταν την συστηματική προβολή της Αφαίρεσης μέσω του πολιτιστικού σωματείου ως μία προσπάθεια επιβολής της εκ μέρους του. Τέλος, στο τελευταίο μέρος της εργασίας αναλύονται τα συμπεράσματα της συγκεκριμένης μελέτης.

Λέξεις-Κλειδιά

Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη, Αφαίρεση, Αφηρημένη Τέχνη, Μανόλης Ανδρόνικος, Δημήτρης Φατούρος

«The Macedonian Artistic Society «Techni» and the reception of Abstract art in Thessaloniki in 1951-1967»

Abstract

The thesis entitled «The Macedonian Artistic Society «Techni» and the reception of abstract art in Thessaloniki in 1951-1967», attempts to examine the role in which the artistic union «Techni» played in the visual environment of post-war Thessaloniki and to investigate whether and to what extent it contributed with its activities in the reception of abstract art in Thessaloniki. The research focuses both on the critical discourse articulated by the association through the bulletin «Art in Thessaloniki» and on the exhibition policy that followed during the considered period in order to detect its position regarding the dominant issue of Abstractionism which had gradually penetrated the Greek art scene and challenging traditional representation.

In the first chapter a brief reference is made to the Greek and international postwar environment of the early 1950s in order to give the historical and political context in which Greece was at the time and to understand the conditions in which the creation of the cultural association «Techni» was incubated and implemented. The second chapter traces the post-civilian cultural physiognomy of the city of Thessaloniki and examines the intellectual movement that was presented in order to ascertain the mental and spiritual climate prevailed at the time when the decision to establish the Macedonian Artistic Society was taken. In the third chapter we are following the course towards the creation of the cultural association «Techni» from the time of its conception as an idea during the German Occupation period until its founding in July 1951 whilst a reference is made to the early reception of abstract art in Greece during the same period through a brief review of selected exhibitions.

The fourth chapter examines the discussion that was developed regarding abstract art through the magazine «Art in Thessaloniki» which was largely determined from theoretical positions and views that were occasionally expressed by Manolis Andronikos in his critiques. Through these texts the gradual penetration and predominance of Abstractionism in Thessaloniki becomes apparent as well as the different perceptions that prevailed around the most decisive artistic issue at that time. The fifth chapter examines the abundant exhibition activity of the Macedonian Artistic Society since 1960 and highlights the most important abstract art exhibitions it organized as well as the reactions which they provoked to those who perceived this systematic promotion of abstract art through the cultural association as an attempt to enforce it on its part. Finally, the last part of the thesis analyses the conclusions of this study.

Keywords

Macedonian Artistic Society «Techni», Thessaloniki, Abstractionism, abstract art, Manolis Andronikos, Dimitris Fatouros

