



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια έκθεση:
Πολιτικά, ιδεολογικά και καλλιτεχνικά ζητήματα

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΠΟΛΥΞΕΝΗ Ε. ΜΑΡΛΙΤΣΗ

Αθήνα 2020

Τριμερής επιτροπή

Επιβλέπων

Κώστας Ιωαννίδης

Επίκουρος Καθηγητής Θεωρίας και Κριτικής της Τέχνης,
Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, ΑΣΚΤ

Μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής

Άντα Διάλλα

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ευρωπαϊκής Ιστορίας των Νεότερων και Μοντέρνων Χρόνων,
Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, ΑΣΚΤ

Σοφία Ντενίση

Καθηγήτρια Ιστορίας και Κριτικής της Λογοτεχνίας,
Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, ΑΣΚΤ

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	7
Κεφάλαιο I. Ο Θεσμός της πανελλήνιας έκθεσης στο μεταξικό καθεστώς.....	13
Κεφάλαιο II. Μετατοπίσεις και συνέχειες κατά την πρώτη μεταπολεμική αναβίωση του θεσμού.....	18
Κεφάλαιο III. Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο (ΚΕΕ). Ο ρόλος του στις εξελίξεις της πανελλήνιας έκθεσης του 1948.....	26
III α. Πριν την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων των βραβείων.....	31
III β. Μετά την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων των βραβείων.....	35
III γ. Στον απόηχο της ακύρωσης των βραβείων.....	45
Κεφάλαιο IV. Ο Τεχνοκριτικός λόγος της πανελλήνιας: Η υποδοχή της αφαίρεσης στην κατεύθυνση αναζήτησης εθνικής τέχνης.....	55
IV α. Υπερμοντέρνοι/Υπερσύγχρονοι/Πρωτοπόροι.....	58
IV β. Αναπαραστατική ιδιότητα των εικαστικών τεχνών και εθνική τέχνη.....	66
IV γ. Επιχειρώντας μια μορφοπλαστική «ανάγνωση» των έργων / Ζωγραφική versus γλυπτική;.....	70
Εν είδει συμπεράσματος.....	81
Παράρτημα	84
Βιβλιογραφία.....	93

Εισαγωγή

Αρχική φιλοδοξία της παρούσης μελέτης υπήρξε η συνολική εξέταση της περιοχής των εικαστικών τεχνών κατά την διάρκεια του ελληνικού εμφυλίου πολέμου, σε άμεσο συσχετισμό με την τρέχουσα πολιτική κατάσταση του ελληνικού κράτους.

Το αντικείμενο της έρευνας πυροδοτήθηκε από το προσωπικό ενδιαφέρον για την ιστορική αυτή περίοδο ενώ ακολούθως το εφαλτήριο ερευνητικό ερώτημα αφορούσε την προβολή των πολιτικοκοινωνικών γεγονότων της εποχής (καθόλα σφραγισμένης από την πρόιμη ψυχοπολεμική πραγματικότητα) στα όποια -περί εικαστικών τεχνών- στοιχεία επρόκειτο να εντοπισθούν.

Να αποσαφηνίσουμε πως το πολιτικό σκέλος του προβληματισμού της εργασίας δεν προσπάθησε να αναμετρηθεί με κάποια συγκεκριμένη πολιτική θεωρία, παρά θέλησε να διανθιστεί στη βάση εντοπισμού ενεργειών του κράτους απέναντι στην καλλιτεχνική κοινότητα, στην διερεύνηση πιθανών «καναλιών» σύνδεσης της τελευταίας με τους φορείς εξουσίας και τον δημόσιο λόγο που αυτοί παρήγαγαν, καθώς και στην πολιτική πλευρά του λόγου περί τέχνης.

Επιπλέον κεντρικό ζήτημα υπήρξε αυτό της διαπραγμάτευσης των ίδιων των παραγόμενων εικαστικών έργων στην κατεύθυνση συσχετισμού της εκάστοτε τεχνοτροπίας με την τρέχουσα πολιτική κατάσταση όπως και των «διαδρομών» που συνέδεσαν τις εικαστικές τεχνοτροπίες με την πολιτική, πάντα εντός του πλαισίου του εμφυλίου.

Τα παραπάνω συνιστούν σε γενικές γραμμές τον κορμό του προβληματισμού ο οποίος θα μπορούσε απλουστευτικά να χαρακτηριστεί και ως εγχείρημα να χαρτογραφηθούν οι εικαστικές τέχνες στην ιδιόμορφη αυτή ιστορική συγκυρία. Αυτή επαναλαμβάνουμε ήταν η αρχική πρόθεση.

Δεδομένων των παραπάνω, αυτό που κρίθηκε απαραίτητο να γίνει σε έναν πρώτο χρόνο ήταν να συγκεντρωθεί το υλικό που αφορούσε τα εικαστικά στην τριετία (ουσιαστικά) του ελληνικού εμφυλίου. Το υλικό αυτό ανοίχτηκε σε ποικίλες συνιστώσες. Στο μέτρο του δυνατού επιχειρήθηκαν τα εξής:

Η καταγραφή των εκθέσεων που πραγματοποιήθηκαν στην ελληνική επικράτεια καθώς και η συγκέντρωση σχετικών καταλόγων, η εξέταση του ομόχρονου περιοδικού και ημερήσιου τύπου στην κατεύθυνση εύρεσης τεχνοκριτικών κειμένων, ειδήσεων με θέμα τα εικαστικά, γενικότερα κείμενα τέχνης και πολιτισμού κ.α. Στο πλαίσιο αυτό εξετάστηκαν κορυφαίες εφημερίδες και περιοδικά της εποχής καθώς και μικρότερης εμβέλειας εκδόσεις περιοδικών.

Ακολούθως πέρα από τις πρωτογενείς πηγές υπήρξε προσπάθεια να συγκεντρωθεί η σχετική βιβλιογραφία η οποία με την σειρά της περιλάμβανε διάφορες κατηγορίες. Αναφέρουμε ορισμένες: Σχετικές διδακτορικές εργασίες, τόμοι πρακτικών συνεδρίων ιστορίας τέχνης, δοκίμια σε συλλογικούς τόμους, βιβλία ιστοριογραφίας της ελληνικής ιστορίας τέχνης.

Το παραπάνω υλικό συγκεντρώθηκε από διάφορους φορείς όπως το αρχείο του ΙΣΕΤ (Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης), το αρχείο της βιβλιοθήκης της Εθνικής Πινακοθήκης, την βιβλιοθήκη της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών, το ψηφιακό αρχείο της Εθνικής Βιβλιοθήκης, το ψηφιακό αρχείο της Βουλής, ενώ αρκετά καρποφόρο αποδείχθηκε το αρχείο του ΑΕΕΤΕ (Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας) που φιλοξενεί ξεχωριστή κατηγορία ευρημάτων (περιλαμβάνει πρακτικά συνεδριάσεων, αλληλογραφία, κ.α.).

Τέλος επιλέχθηκαν συγκεκριμένα, σχετικά ολιγάριθμα πονήματα για την γενικότερη ιστορία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου.

Συγκεντρώνοντας σταδιακά τις πηγές αναδύθηκαν πτυχές του αντικειμένου που σηματοδότησαν μια πρώτη (πολύ χρήσιμη) γενική εικόνα των εικαστικών στον εμφύλιο. Επιγραμματικά να αναφέρουμε: Το ζήτημα της παράδοσης, την μεταπολεμική «επιστροφή» του Θεόφιλου, τον συσχετισμό εικαστικών και λογοτεχνίας με άξονα την ελληνικότητα (στην κατεύθυνση μιας συνεκτικής εθνικής πνευματικής συμμαχίας), τον όγκο του τεχνοκριτικού λόγου καθώς και την ευρύτερη ορολογία για την τέχνη και την αισθητική, την δράση των ξένων ινστιτούτων, τον σημαντικό αριθμό ατομικών/ομαδικών εκθέσεων αλλά και τις ελληνικές εκθέσεις που διοργανώθηκαν στο εξωτερικό, την ισχνή ωστόσο υπαρκτή εικαστική ζωή της ελληνικής επαρχίας, την ίδρυση του καλλιτεχνικού επιμελητηρίου, την Πανελλήνια έκθεση του 1948.

Όπως ήταν φυσικό η θεματική της εργασίας ενόσω διευρυνόταν το μέγεθος των ευρημάτων επέτασσε τον περιορισμό σε συγκεκριμένη περιοχή και απέκλειε τη συγγραφή μιας συνολικής μελέτης των εικαστικών στον εμφύλιο. Υπό αυτήν την έννοια η πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια έκθεση επιλέχθηκε ως το κορυφαίο (πιθανότατα) καλλιτεχνικό γεγονός της περιόδου.

Από εδώ και έπειτα ξεκινά το καθαυτό κομμάτι της εργασίας που κατέληξε να αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια. Επικεντρώνοντας πλέον την προσοχή στην πανελλήνια αυτό που στην πορεία διαπιστώθηκε ήταν πως ο -προς αντίχνευση- πολιτικός χαρακτήρας της έκθεσης συνδεόταν άρρηκτα με τα κατηγορήματα του έθνους και της ελληνικότητας.

Τοιουτοτρόπως μπορούμε να πούμε πως το πρωταρχικό ερώτημα περί «πολιτικής» μεταφράστηκε στο πυρηνικό για τον ελληνικό εμφύλιο, ιδεολογικό διακύβευμα του έθνους. Η ρητορική περί έθνους, παράδοσης και ελληνικότητας, διαπέρνα την έκθεση και την καθορίζει.

Το πολυδαίδαλο δίκτυο της Πανελληνίας αποτελούμενο από ετερόκλητα πρόσωπα και θεσμούς συντίθεται από πληθώρα γεγονότων, ορισμένα από τα οποία (προκειμένου να μην πλατειάσει το κείμενο) παραβλέφθηκαν και αφέθηκαν. Αυτό που πρωταρχικά κρίθηκε απαραίτητο να γίνει ήταν να κατανοηθούν και να τοποθετηθούν με ορθότητα τα γεγονότα της πανελληνίας σε όσο τον δυνατόν πληρέστερο και ολοκληρωμένο βαθμό.

Αναλυτικότερα όσον αφορά την δομή και το περιεχόμενο:

Το πρώτο κεφάλαιο είναι ένας σύντομος σχολιασμός του θεσμού κατά το μεταξικό καθεστώς εφόσον η δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου αποτελεί ουσιαστικά την μήτρα του θεσμού της Πανελληνίας. Το δεύτερο κεφάλαιο λειτουργεί συμπληρωματικά με το πρώτο και αφορά τον συσχετισμό των προπολεμικών (μεταξικών) Πανελληνίων με την έκθεση του 1948 στο επίπεδο της ιδεολογικής φόρτισης του θεσμού, στην επιχείρηση ανάδειξης ορισμένων ομοιοτήτων αλλά και μετατοπίσεων μεταξύ των δύο αυτών πόλων καθώς επίσης περιέχει πληροφορίες που φωτίζουν σε μια πρώτη γενική ανάγνωση την μεταπολεμική Πανελλήνια επιχειρώντας να ερμηνευθεί η πρόθεση της διοργανώτριας αρχής αλλά και να παρουσιαστούν στοιχεία περί της διοργάνωσης και άρθρωσης της έκθεσης.

Εν συνεχεία το τρίτο κεφάλαιο υπεισέρχεται περισσότερο στις καθεαυτό εξελίξεις της έκθεσης και αναπτύσσεται γύρω από την συμβολή του καλλιτεχνικού επιμελητηρίου στην κατεύθυνση ακύρωσης των προβλεπόμενων βραβείων. Το σύνολο των γεγονότων περιστρέφεται γύρω από τις δύο κυρίαρχες εικαστικές παρατάξεις, «ακαδημαϊκοί» και «μοντέρνοι», δίχως όμως να εξαντλείται σε αυτές.

Το εν λόγω κεφάλαιο ξεκινά με μια συνοπτική αναφορά στην ιστορία του καλλιτεχνικού επιμελητηρίου. Το επιμελητήριο δημιουργείται ακριβώς στην εκπνοή του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου και συνενώνει στους κόλπους του το σύνολο των εικαστικών καλλιτεχνών. Η -πολύ κοντά χρονικά με την πανελλήνιο- ιστορία του δεν είναι καθόλου άμοιρη των γεγονότων που εξετάζουμε.

Η συγγραφή του εν λόγω κεφαλαίου κατέληξε να μοιάζει με ένα πολύπλοκο «παζλ» (αν μας επιτρέπεται η λέξη) με αρκετά μπερδεμένα και χαμένα κομμάτια ενώ κάποτε η αποσαφήνιση των διαφόρων επεισοδίων θύμιζε απόπειρα διαλεύκανσης αστυνομικής υπόθεσης. Το τελευταίο δεν συνιστά υπερβολή μιας και κυριολεκτικά τέθηκε από πρωταγωνιστές των γεγονότων τέτοιο ζήτημα.

Η ακύρωση ή το «σκάνδαλο» των βραβείων στο πλαίσιο της πρώτης μεταπολεμικής Πανελληνίας είναι γνωστό στην μετέπειτα ιστοριογραφία της νεοελληνικής τέχνης. Αυτό που επιχειρήσαμε από την πλευρά μας, δεδομένων των κενών που εντοπίσαμε, ήταν να αρθρωθεί και να διαλευκανθεί όσον το δυνατόν περισσότερο το «σκοτεινό» αυτό κομμάτι της Πανελληνίας.

Η σχετική υπάρχουσα βιβλιογραφία αν και οπωσδήποτε σημαντική αποδείχθηκε ελλιπής στην ροή των γεγονότων και κάποτε ανακριβής όταν διασταυρώνονταν με τις πρωτογενείς πηγές. Η Πανελλήνια του 1948 περιείχε αρκετά ασαφή ή ακόμη κατά την γνώμη μας διαστρεβλωμένα -από την μετέπειτα ερμηνεία- σημεία.

Χάριν μιας περισσότερο εύληπτης παρουσίασης των τεκταινόμενων το κεφάλαιο οργανώθηκε σε τρία επιμέρους υποκεφάλαια βάσει της χρονικής ροής των γεγονότων: αυτών που έλαβαν χώρα πριν την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων των βραβείων, αυτών που έπονται της ανακοίνωσης (και

αφορούν ουσιαστικά την ακύρωση) και τρίτον τα γεγονότα που σημειώθηκαν στον απόηχο της ακύρωσης.

Το δε τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο ερευνά την ομόχρονη τεχνοκριτική της Πανελλήνιας και είναι κτισμένο στο μεγαλύτερο μέρος από πρωτογενές υλικό. Είναι χωρισμένο σε τρία υποκεφάλαια προς διευκόλυνση της παρουσίασης του συλλογισμού που αναπτύσσεται. Εδώ έγινε προσπάθεια να συγκεντρωθεί και να μελετηθεί το σύνολο του όγκου της τεχνοκριτικής. Πληθώρα σχετικών κειμένων παρήχθησαν κατά την διάρκεια της έκθεσης μιας και η σπουδαιότητα της πρώτης μεταπολεμικής Πανελλήνιας ώθησε το σύνολο των τότε αρμοδίων, αλλά και λοιπών «ερασιτεχνών» στην τεχνοκριτική, να αρθρώσουν την άποψη τους περί αυτής.

Η Πανελλήνια του 1948 σηματοδοτεί την πρώτη (όπως φαίνεται) επίσημη εμφάνιση της αφαίρεσης και ο ακόλουθος τεχνοκριτικός λόγος που αναπτύχθηκε γύρω από τα εκτιθέμενα έργα θεωρούμε πως έχει ιδιαίτερο βάρος. Στο πλαίσιο της απόπειρας προσέγγισης της αρνητικής ή θετικής υποδοχής των έργων επιχειρήθηκε -μεταξύ άλλων- και μια μορφοπλαστική «ανάγνωση» της τεχνοτροπίας ορισμένων πρωταγωνιστικών έργων της έκθεσης.

Κεφάλαιο I. Ο Θεσμός της Πανελληνίας έκθεσης στο μεταξικό καθεστώς.

Η θεσμοθέτηση της ονομαζόμενης Πανελληνίας έκθεσης αποτελεί ενδεχομένως την σημαντικότερη παρέμβαση της πολιτιστικής πολιτικής του μεταξικού καθεστώτος¹, η οποία συμπλέοντας με την υπέρ των μοντέρνων καλλιτεχνικών τάσεων τοποθέτηση του Ιταλικού φασισμού και την αντίστοιχη διοργάνωση μεγάλων εθνικών εκθέσεων, χαρακτηρίζεται από υποστηρικτική και φιλελεύθερη διάθεση προς τα εικαστικά.

Η γενική αυτή διαπίστωση δεν πρέπει να παραβλέπει το γεγονός πως υπήρξαν κατά την διάρκεια του καθεστώτος διαφορετικές τοποθετήσεις επί της νεωτερικής τέχνης, γεγονός που συνάδει με την συνολικότερη ανεπάρκεια της 4^{ης} Αυγούστου να ορίσει με ακρίβεια τις ιδεολογικές συντεταγμένες του. Ως εκ τούτου συναντάμε καθεστωτικούς διανοούμενους να υιοθετούν αντίστοιχα το ναζιστικό καλλιτεχνικό μοντέλο. Οι τελευταίοι ορμώμενοι από τα ανάλογα προτάγματα του εθνικοσοσιαλισμού χρησιμοποιούν σκληρή αφοριστική γλώσσα προκειμένου να εξοβελίσουν την μοντέρνα τέχνη συνδέοντας την με επικίνδυνες ανθελληνικές ιδέες².

Πέρα από τις όποιες διχογνωμίες, η δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου υπήρξε εξαιρετικά γενναιόδωρη προς τα εικαστικά καθώς προέβη σε μία σειρά σημαντικών κινήσεων που μαζί με την θεσμοθέτηση της Πανελληνίας, περιλαμβάνει εκτεταμένες αγορές έργων τέχνης, νόμο για την

¹ Η πολιτιστική πολιτική του καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου έχει αναλυθεί εκτενώς στο πλαίσιο της διδακτορικής εργασίας του Ευγένιου Μαθιόπουλου, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας, 1934-1940*, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, 1997, και συγκεκριμένα κεφ. «Η παρέμβαση της 4^{ης} Αυγούστου στις εικαστικές τέχνες», σσ. 671 - 773. Όσον αφορά τα κοινά σημεία της πολιτιστικής πολιτικής του Μεταξά με τον ιταλικό φασισμό, ο ιστορικός εντοπίζει την οικονομική υποστήριξη προς τους καλλιτέχνες (υποστήριξη που επέφερε εξάρτηση των τελευταίων από τους κρατικούς φορείς) καθώς και τον φιλελευθερισμό στα αισθητικά πρότυπα.

² Έλενα Χαμαλίδη, *Η υποδοχή του Μοντερνισμού 1930-1940 στον ελληνικό περιοδικό τύπο λόγου και τέχνης*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, 2002, και ειδικότερα κεφ. «1936 - 1940: Η υποδοχή του μοντερνισμού κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Η νεωτεριστική τέχνη ως φορέας της συνέχειας της παράδοσης», σσ. 368 - 371, όπου η ιστορικός αναφέρεται στο κείμενο «Ελλάς και Τέχνη» του καθεστωτικού διανοούμενου Αχιλλέα Κύρου ως ενδεικτικό παράδειγμα κατακεραυνώσης της μοντέρνας τέχνης. Ο Κύρου προσάπτει στα «γελοία» δημιουργήματα του φουτουρισμού, του ντανταϊσμού και του σουρεαλισμού την άρνηση κάθε συνδέσμου με την Ελλάδα. Η μοντέρνα τέχνη προάγει την παραμόρφωση και την απομάκρυνση από το «ωραίο» που αποτελεί ακολούθως κριτήριο της εθνικής τέχνης.

σύσταση μόνιμης επιτροπής για την ελληνική συμμετοχή στην Μπιενάλε Βενετίας, ίδρυση της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών, καθώς και αρκετές άλλες ενέργειες.

Σημαντικό θα ήταν να υπογραμμίσουμε πως το σύνολο των καλλιτεχνών επωφελήθηκε, συνεργάστηκε ή επιθύμησε να συμμετάσχει στην πλουσιοπάροχη αυτή δραστηριότητα η οποία μαζί με την όποια προσωπική φιλότεχνη διάθεση του ίδιου του Ιωάννη Μεταξά δεν στερείτο πολιτικών προθέσεων. Η τέχνη και γενικότερα ο πολιτισμός αποτέλεσε πολύτιμο πεδίο πάνω στο οποίο βασίστηκε ο εθνικιστικός λόγος της δικτατορίας και κατ' επέκταση η ίδια η ύπαρξη της³.

Επόμενο ήταν η αμέριστη υποστήριξη των καλλιτεχνών να οδηγήσει στην άνθιση πολυάριθμων καλλιτεχνικών σωματείων που σε αντίθεση με την μονοδιάστατη πολιτική πραγματικότητα άπτονταν ποικίλων αποχρώσεων. Ένα από αυτά υπήρξε η «Ομάς» των Ακαδημαϊκών Ζωγράφων⁴ γύρω από την οποία αναπτύσσεται το χαρακτηριστικότερο (με τραγική κατάληξη για το σωματείο) καλλιτεχνικό επεισόδιο του καθεστώτος.

Κοντολογίς οι εν λόγω καλλιτέχνες κατέθεσαν επίσημα κείμενο στον διευθυντή Καλών Τεχνών του υπουργείου παιδείας, Παντελή Πρεβελάκη, με το οποίο φιλοδοξούσαν να συνδέσουν την ακαδημαϊκή τέχνη με τον εθνικισμό και το μεταξικό καθεστώς. Τελική πρόθεση υπήρξε η διασφάλιση της γενικής εύνοιας του καθεστώτος μιας και ο διορισμός «νεωτεριστών» συνεργατών (εκτός του προαναφερθέντα και ο Κωστής Μπαστιάς ως γενικός διευθυντής Γραμμάτων και Τεχνών του υπουργείου παιδείας) σε κρατικές θέσεις που ήλεγχαν απόλυτα τα καλλιτεχνικά τεκταινόμενα δημιούργησε επισφαλές έδαφος για τους συντηρητικούς οι οποίοι ήδη αισθάνονταν

³ Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας...*, σ. 689. Σύμφωνα με τον ιστορικό οι δύο κεντρικοί πυλώνες του καθεστώτος, ο αντικομμουνισμός και ο αντικοινοβουλευτισμός, συμπληρώνονται με τον εθνικισμό ο οποίος όντας η μοναδική -με θετικό πρόσημο- πρόταση της δικτατορίας βρίσκει την ουσιαστικότερη περιοχή εφαρμογής του στον πολιτισμό και την τέχνη.

⁴ Ευγένιος Ματθιόπουλος, «Από τον “σύλλογο των Ωραίων Τεχνών” στους “Νέους Έλληνας Ρεαλιστάς”. Καλλιτεχνικές ομάδες και οργανώσεις στην Ελλάδα (1882 - 1974)», στο Μαρίνα Λαμπράκη - Πλάκα (επιμ.), *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια, τέσσερις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 1999, σσ. 154 - 175. Η δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου θεσμοθέτησε την λεγόμενη ΕΣΕΤ (Ενωση Σωματείων Εικαστικών Τεχνών) εντός της οποίας υποχρεώθηκαν να ενταχθούν όλες οι υπάρχουσες καλλιτεχνικές ομάδες από τις σημαντικότερες των οποίων ήταν ο ΣΕΚ (Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών) με ίδρυση το 1910 και η Ομάς Τέχνη 1930 (επανασύσταση της Ομάδος Τέχνης του 1917). Σχηματικά ο ΣΕΚ αντιπροσώπευε τις συντηρητικές - τεχνοτροπικά- τάσεις σε αντίθεση με την Ομάς Τέχνη 1930 που συσπείρωνε φιλελεύθερους νεωτεριστές καλλιτέχνες. Από τους κόλπους του ΣΕΚ προέρχονται τα μέλη των Ακαδημαϊκών Ζωγράφων που εμφανίζονται δημόσια τον Νοέμβριο του 1937.

παραγκωνισμένοι εξ αιτίας του Πρεβελάκη (παράδειγμα, μόλις δύο μήνες νωρίτερα των γεγονότων που σχολιάζουμε, είχαν επιλεγθεί με πρωτοβουλία του τελευταίου, καλλιτέχνες της «Ομάδος Τέχνης» για την εκπροσώπηση της Ελλάδας στην Μπιενάλε Βενετίας του 1938).

Οι «Ακαδημαϊκοί» εν συνεχεία απευθύνθηκαν στον ίδιο τον δικτάτορα (μέσω συνάντησης μαζί του) προκειμένου να εκφράσουν την δυσαρέσκεια τους για τον Πρεβελάκη αλλά και τους νεωτεριστές καλλιτέχνες. Το εν λόγω διάβημα χαρακτηριζόταν από αισιοδοξία για την τελική αποδοχή των απόψεων τους και δεν προέβλεπε ότι ο δικτάτορας κατεχόταν ομοίως από τα καλλιτεχνικά πρότυπα των συνεργατών του.

Την επόμενη μέρα της συνάντησης, ο Μεταξάς δίνει στην δημοσιότητα τα στενογραφημένα πρακτικά της συζήτησης, προκαλώντας ποικίλες αρνητικές αντιδράσεις τόσο από την επίσημη πλευρά του Πρεβελάκη όσο και από τους «νεωτεριστές» (πράγμα που εκφράστηκε μέσα από «σκληρά» δημοσιεύματα στον τύπο της εποχής). Κατά αυτόν τον τρόπο η «ομάς» -εφόσον επιχείρησε να καρπωθεί προνόμια εις βάρος των υπολοίπων καλλιτεχνών- οδηγήθηκε τελικά στην «υποτιμητική δημόσια απολογία» όπως και στην απολογία προς τους ομότεχνους τους (το τελευταίο συνέβη στο πλαίσιο της υποτιθέμενης συμφιλιοτικής καλλιτεχνικής συνάντησης που διοργανώθηκε από τον Μπασιτά).

Η δηλωμένη πρόθεση της δικτατορίας της 4^{ης} Αυγούστου για ίση μεταχείριση των υφιστάμενων καλλιτεχνικών τάσεων, πάνω στην οποία άλλωστε επικυρώθηκε ο διασυρμός της «ομάδος» καθιστούσε τον Μεταξά εννοηστροπή της ομόνοιας των αντιτιθέμενων παρατάξεων⁵.

Το εν λόγω συμβάν είναι δηλωτικό της εκμετάλλευσης της αντιπαράθεσης μεταξύ των δύο μεσοπολεμικών εικαστικών πόλων: συντηρητικού/ακαδημαϊκού και μοντέρνοι/νεωτεριστές, αντιπαράθεση που το ίδιο το καθεστώς -υποτίθεται- φιλοδοξούσε να εξαλείψει. Στην

⁵ Ευγένιος Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας...*, σ. 727. Σύμφωνα με τον ιστορικό, με την πραγματοποίηση της πρώτης Πανελληνίας έκθεσης «κλείνει» -επιφανειακά βέβαια- η διαμάχη νεωτεριστών και συντηρητικών η οποία εκτείνεται χρονικά από την ίδρυση της Ομάδος Τέχνης το 1917. Η εικαστική αυτή διαμάχη αντανακλούσε τον γενικότερο πολιτικό και ιδεολογικό διχασμό του μεσοπολέμου, οπότε η ενέργεια να συνενωθούν όλες οι καλλιτεχνικές παρατάξεις κάτω από την μέριμνα του δικτάτορα ενείχε ευρύτερο πολιτικό νόημα.

πραγματικότητα πρόκειται για περίπτωση παραπλανητικής διαλλακτικότητας από την πλευρά του δικτάτορα η οποία υπέκρυπτε την όλο και μεγαλύτερη συγκέντρωση εξουσιών στο πρόσωπο του.

Επιχειρώντας ένα συνοπτικό σχόλιο των Πανελληνίων (μεταξικών) εκθέσεων να σημειώσουμε πως χαρακτηρίζονται από μεγάλη κρατική υποστήριξη και χρηματοδότηση καθώς και την δηλωμένη πρόθεση εναγκαλισμού του συνόλου των καλλιτεχνικών τάσεων που ακριβώς μόνο στο πλαίσιο μιας τέτοιου βεληνεκούς έκθεσης θα δύναται να μορφοποιηθεί χαρίζοντας στο καθεστώς τον πολυπόθητο τίτλο του μαικήνα των τεχνών.

Έπειτα από την πρώτη έκθεση του 1938 -η οποία σημείωσε και την μεγαλύτερη επιτυχία- πανελλήνιες πραγματοποιήθηκαν ακολούθως το 1939 και 1940. Οι οργανωτικές και κριτικές επιτροπές στο σύνολο των Πανελληνίων αποτελούνταν από κρατικούς υπαλλήλους (απόλυτα ελεγχόμενους από τους Μπαστιά και Πρεβελάκη) σε σύμπραξη με καλλιτέχνες που υποδεικνύονταν από τα καλλιτεχνικά σωματεία.

Η απονομή των βραβείων υπήρξε φειδωλή⁶ έχοντας ως γνώμονα το συνολικό έργο του καλλιτέχνη και δίχως ποτέ να δοθεί χρυσό μετάλλιο, υπό την αγωνία να μην διαταραχθεί η πολυδιαφημιζόμενη μορφοπλαστική ισονομία της δικτατορίας, πράγμα που σε αντίθετη περίπτωση θα συμπαρέσυρε την γενικότερη εξαγγελία περί ισότητας των παρατάξεων.

⁶ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Φιλολογίας, Φιλοσοφική σχολή του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου, Αθήνα, 2010, κεφ. «Η Ομάς Ακαδημαϊκών Ζωγράφων (1937) και η προσπάθεια παρέμβασής τους στην μεταξική καλλιτεχνική πολιτική», συγκεκριμένα σ. 462. Ο ιστορικός τονίζει την διάθεση του Μεταξά να μην υποστηρίξει καθαρά μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική παράταξη έναντι κάποιας άλλης, όπως επίσης και την άρνηση να ακολουθήσει το καλλιτεχνικό μοντέλο του Χίτλερ. Αντίθετα ο Μεταξάς διατήρησε μια πολιτική ισορροπιών γεγονός που φάνηκε και στις βραβεύσεις των πανελληνίων εκθέσεων του καθεστώτος.

Κεφάλαιο II. Μετατοπίσεις και συνέχειες κατά την πρώτη μεταπολεμική αναβίωση του θεσμού.

Το καταστατικό της Πανελλήνιας όριζε την ετήσια πραγματοποίηση της έκθεσης υπό την διοργάνωση του υπουργείου παιδείας. Το υπουργείο όμως ακόμη και μετά την λήξη του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου φαίνεται να αδιαφορεί για την πραγματοποίηση της⁷. Η Πανελλήνια του 1948 υλοποιείται με πρωτοβουλία του Εθνικού Ιδρύματος⁸, ενός νεοσύστατου κρατικού φορέα που ευαγγελίζετο ευρείες πολιτιστικές και λοιπές δράσεις υπό την προεδρία του Βασιλέα Παύλου. Το Ίδρυμα θα αναλάμβανε την χρηματοδότηση και την κυρίως ευθύνη στο εγχείρημα.

Εκ των προτέρων να σημειώσουμε πως το Εθνικό Ίδρυμα επιδιώκοντας να συστεγάσει όλες τις τάσεις, αποτυγχάνει, χωρίς το ίδιο να έχει επιθυμήσει την σχισματική κατάληξη της έκθεσης. Συνεπώς δεν καταφέρνει να εμφανιστεί ως η ενοποιητική δύναμη, τουναντίον παραδίδεται σε διχαστικές πρακτικές εγκαταλείποντας τη μεγάλοπνη αρχική φιλοδοξία. Επί Μεταξά η παρόμοια στρατηγική περί συνένωσης και καλλιτεχνικού πλουραλισμού -δεδομένων πάντα των συνθηκών- δεν οδήγησε σε αμφισβήτηση της νομιμότητας των πράξεων του δικτάτορα αλλά ενίσχυσε το κύρος του, κατάληξη που δεν επαναλαμβάνεται με το Εθνικό Ίδρυμα.

Σε κάθε περίπτωση το φορτισμένο πολιτικοκοινωνικό περιβάλλον εμπλέκεται με αισθητικές και μορφοπλαστικές κατηγορίες δημιουργώντας ένα ιδιότυπο μόρφωμα εντός του οποίου καλλιτεχνικά και στενά επαγγελματικά/συντεχνιακά ζητήματα διασταυρώνονται με περιοχές του πολιτικού βίου της χώρας.

Στην παραπάνω κατεύθυνση η αδιάσπαστη πορεία του έθνους απειλούμενη από τον εξωτερικό εχθρό αποτελεί κομβικό σημείο αναφοράς στην ρητορική του εμφυλίου ενώ η

⁷ Όσον αφορά την ανασύσταση της Πανελλήνιας βλ. Σπύρο Μοσχονά, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σ. 551 (κεφ. «Η Πανελλήνια του 1948 ως παράγοντας δρομολόγησης εξελίξεων στο εσωτερικό της καλλιτεχνικής κοινότητας»), όπου υπογραμμίζεται το -κεντρικής σημασίας- αίτημα του συνόλου των καλλιτεχνών για την ανασύσταση της Πανελλήνιας έπειτα από την διάλυση που επέφερε ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος στην μεταξική καλλιτεχνική υποστήριξη (χωρίς να παραβλέπεται ότι η κατοχική κυβέρνηση το 1942 διοργάνωσε δύο μεγάλες καλλιτεχνικές εκθέσεις).

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

τοποθέτηση του αντιπάλου εκτός των ορίων της «φυλής» καθίσταται απαραίτητη συνθήκη για το πράσινο φως της εξόντωσης του. Κατά τον εμφύλιο δημιουργείται η έννοια της εθνικοφροσύνης⁹, παράγωγο της έννοιας του έθνους, η οποία μαζί με τον αντικομμουνισμό θα αποτελέσουν τον ιδεολογικό πυρήνα των επίσημων κειμένων του εμφυλίου. Στο παραπάνω πλαίσιο άλλωστε το ελληνικό κράτος θα αρνηθεί με σθένος ότι διεξάγεται εμφύλιος πόλεμος ενώ συνάμα θα επιχειρηθεί να παρουσιασθεί ο πόλεμος ως άμυνα της χώρας εναντίον της επιβουλής «βορείων γειτόνων».

Στο μέτρο που μας αφορά καθ' όλη την εμφύλια περίοδο συναντάμε στην αρθρογραφία του τύπου την επιχείρηση σύνδεσης της πνευματικής/καλλιτεχνικής παραγωγής με την αντίστοιχη πάλη έναντι της «ανταρσίας»¹⁰. Στην πράξη αυτό μεταφράζεται με την προτροπή για δημιουργία ανάλογης μορφής τέχνης, ικανής να σταθεί αρωγός στο υψηλό ιδανικό της υπεράσπισης του βαλλόμενου κράτους από το πνευματικό μετερίζι.

Υπό αυτό το πρίσμα η τέχνη αναλαμβάνει ρόλο πνευματικού προμαχώνα, διόλου μακριά από την σημαίνουσα θέση του πολιτιστικού πεδίου κατά την δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου. Ακολουθώντας ο δημόσιος λόγος γύρω από την Πανελλήνια του 1948 κτίζεται πάνω στις έννοιες του έθνους και της ελληνικότητας.

Ήδη από την πρώτη επίσημη ανακοίνωση¹¹ της οργανωτικής επιτροπής του Εθνικού Ιδρύματος η σύνδεση του αφηγήματος περί συνέχειας του έθνους με το αντίστοιχο περί συνέχειας της τέχνης¹² είναι εμφανής και προβεβλημένη, επικυρώνοντας την υποστήριξη των καλλιτεχνών ως

⁹ Στρατής Μπουρνάζος, «Το κράτος των Εθνικοφρόνων, Αντικομμουνιστικός λόγος και Πρακτικές», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα*, δίτομο συλλογικό έργο, Αθήνα, εκδ. Βιβλιόραμα, 1999, σσ. 9 - 47. Να προσθέσουμε πως σύμφωνα πάντα με τον ιστορικό, η αντίθεση μεταξύ κομμουνισμού και ελληνισμού καλλιεργήθηκε στην βάση αντίθεσης Ιδέας και Ύλης, όπου την θέση της πρώτης καταλαμβάνει η Ελλάδα, ενώ γενικά το εν λόγω σχήμα θεμελιώνεται πάνω στην έννοια της φυλής.

¹⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε τα άρθρα: Σ. Θωμόπουλος, «Η πνευματική μας ηγεσία και το χρέος της στο σημερινό αγώνα του έθνους», *Ελληνική Δημιουργία*, 17 Ιουλίου 1949, τ. 35, σσ. 166 - 7 · Σπύρος Μελάς, «Επιβίωση και Παράδοση», *Ελληνική Δημιουργία*, 15 Νοεμβρίου 1948, τ. 19, σσ. 389 - 391 · Πέτρος Χάρης, «Ιστορική Ευθύνη», *Νέα Εστία*, 01 Μαΐου 1947, τ. 41, τχ. 476, , σσ. 516 - 7 · Ανδρέας Καραντώνης, «Νέα Πνευματική Εποχή», *Ο Αιώνας μας*, Νοέμβριος 1949, φύλλο 2, περίοδος Γ, σσ. 341 - 2.

¹¹ Ανυπόγραφο, «Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις - Ανακοίνωσις της οργανωτικής επιτροπής», *Εμπρός*, 31 Ιουλίου 1948.

¹² Ευγένιος Ματθιόπουλος/Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Πρακτικά Α' Συνεδρίου ιστορίας της τέχνης, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 6 - 8 Οκτωβρίου 2000, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2003, «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», σσ. 419 - 475. Σύμφωνα με τον ιστορικό εντοπίζεται κατά

αναπόσπαστο κομμάτι της εθνικής ευρωστίας. Παραθέτουμε: «*Το Εθνικόν Ίδρυμα πιστεύον ότι η εθνική υπόστασις της Ελλάδος ήτο πάντοτε διά μέσου των αιώνων της Ιστορίας της στενώτατα συνδεδεμένη με την πνευματικήν ζωήν [...] αποτελούσης οργανικήν συνέχειαν της μακράς του παραδόσεως.[...]Επιθυμία του Ίδρυματος είναι όπως παράσχη εις τους Έλληνας καλλιτέχνας διά τους οποίους πιστεύει, ότι έχουν όλα τα προσόντα της καλλιτεχνικής κληρονομικότητος της φυλής, [...] θερμήν υποστήριξιν*».

Συνεπώς σύμφωνα με την έρευνα μας, η απόφαση δεν πάρθηκε καθώς σημειώνει ο Σπύρος Μοσχονάς¹³ το φθινόπωρο του 1948 όταν ο Εθνικός Στρατός κατόρθωσε και απώθησε τον Δημοκρατικό Στρατό στο Βίτσι και τον Γράμμο, αλλά το καλοκαίρι του 1948 εν μέσω στρατιωτικών αποτυχιών του εθνικού στρατού (όπως ευθύς θα αναφερθούμε αναλυτικότερα).

Η ιστορική συγκυρία της Πανελλήνιας του 1948 εντάσσεται στην γενικότερη προσπάθεια της κυβέρνησης της Αθήνας να υπερισχύσει καθολικά έναντι του αντιπάλου καθώς ο εμφύλιος βρίσκεται πλέον στην κορύφωση του¹⁴. Η πρωτοβουλία του παλατιού για την πραγματοποίηση της έκθεσης θεωρούμε πως αντικατοπτρίζει τον ιδιαίτερο πολιτικό ρόλο που το ίδιο αναλαμβάνει την δεδομένη ιστορική συγκυρία. Το καλοκαίρι του 1948 ο εθνικός στρατός δεν κατάφερε να τερματίσει τον πόλεμο όπως αναμενόταν, γεγονός που προκάλεσε τεράστια ανησυχία και αλλαγές στους κυβερνητικούς συσχετισμούς της χώρας. Η θέση του παλατιού -όπως και αυτής της στρατιωτικής ηγεσίας- αναβαθμίστηκε, ενώ η πολιτική ηγεσία έλαβε τον ρόλο του

την δεκαετία του 1940 η αμφισβήτηση της έννοιας της «συνέχειας» της τέχνης τόσο από αριστερών όσο και από δεξιών πεποιθήσεων πολιτικούς. Ωστόσο -επισημαίνει ο Μαθιόπουλος- πως η μεγάλη έκθεση «Greek Art, 3.000 B.C. - A.D. 1945» στην Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου που διοργανώθηκε από την ελληνική κυβέρνηση το 1946 αποτελεί την οριστική απάντηση στο ζήτημα, με την έκθεση να σχεδιάζεται στο πνεύμα της αδιάσπαστης ελληνικής «συνέχειας». Άρα συμπεραίνουμε πως το σημείο εγκαθίδρυσης της «συνέχειας» της τέχνης εντοπίζεται ακριβώς στην αρχή του εμφυλίου πολέμου.

¹³ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...* σ. 552.

¹⁴ Γιώργος Μαργαρίτης, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος*, Αθήνα, εκδ. Βιβλιόραμα, 2005, κεφ. 28, σ. 607. Ο ιστορικός επισημαίνει το έτος 1948 ως το σημείο που παγιώνονται και οριοθετούνται με αυστηρότητα τα δύο αντίπαλα στρατόπεδα. Πολύ δε περισσότερο στην «αυγή» του συγκεκριμένου έτους η χώρα είχε πλέον δύο κυβερνήσεις, δύο στρατούς, δύο τύπους οικονομίας και δύο (τελείως άνισα) κανάλια ανεφοδιασμού από το εξωτερικό.

αποδιοπομπαίου τράγου. Ειδικά παλάτι και στρατός εμφανίστηκαν ως οι σωτήριες, ενοποιητικές δυνάμεις του κράτους¹⁵.

Η ανακοίνωση της οργανωτικής επιτροπής¹⁶ που όριζε ως ημερομηνία εγκαινίων την 30η Οκτωβρίου 1948, δημοσιεύεται την 1η Σεπτεμβρίου 1948, παρά την πίεση από πλευράς του καλλιτεχνικού κόσμου να πραγματοποιηθεί η έκθεση το επόμενο έτος, δεδομένου του ελλιπούς χρόνου προετοιμασίας.

Ο πρόεδρος του Εθνικού Ιδρύματος είναι ταυτόχρονα και ο ανώτατος στρατιωτικός ηγέτης της χώρας στον οποίον και απευθύνεται προσωπικά, εκ μέρους του αντιπροσώπου του Εθνικού Ιδρύματος, ο εναρκτήριο λόγος των εγκαινίων της έκθεσης. Ο απλοϊκός παραλληλισμός των στρατιωτών του έθνους με αυτών των στρατιωτών της τέχνης σχηματοποιεί με τον πλέον εύγλωττο τρόπο τις απώτερες ιδεολογικές προθέσεις της διοργάνωσης¹⁷, καθώς εμφανώς η καλλιτεχνική δημιουργία συνδέεται με τον (στρατιωτικό) αγώνα που διενεργείται. Παραθέτουμε: *«Μεγαλειότητα, [...] Σεις που ευρίσκεσθε πάντοτε τόσο κοντά εις τα παιδιά του Έθνους, τα αγωνιζόμενα δια την Ελευθερίαν και την υπόστασιν της Ελλάδος, έρχεσθε και αυτήν την στιγμήν [...]*

¹⁵ Τάσος Σακελαρόπουλος, «Οι δύο στρατοί 1945 - 1949», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα*, δίτομο συλλογικό έργο, Αθήνα, εκδ. Βιβλιόραμα, 1999, κεφ.7, σσ. 277 - 324. Παραθέτουμε πληροφορίες από τον συγγραφέα: Επιχείρηση Χαραυγή, Ρούμελη (προβλεπόμενος χρόνος: 15 Απριλίου έως 3 Μαΐου 1948). Θεωρείται η πρώτη συγκροτημένη επιχείρηση του εθνικού στρατού που αν και διήρκησε 30 ημέρες, χωρίς διακοπή, υπήρξε αποτυχία. Η αμέσως επόμενη επιχείρηση Κορωνίς, βόρεια Πίνδος, (20 Ιουνίου έως 20 Αυγούστου 1948) είχε αμφίβολα αποτελέσματα για τον εθνικό στρατό. Τέλος οι επιχειρήσεις στο Βίτσι (έναρξη το τρίτο δεκαήμερο του Αυγούστου 1948) σημείωσαν ομοίως αποτυχίες εκ μέρους του Εθνικού στρατού. Παραδόξως σε σχέση με τις στρατιωτικές αποτυχίες, ως αποτέλεσμα και σύμφωνα με τον Γιώργο Μαργαρίτη (*Ο ελληνικός εμφύλιος...*, κεφ. 33, σσ. 136 - 143), ενισχύθηκε το κύρος του στρατού όπως και ο πολιτικός ρόλος του παλατιού. Παλάτι και στρατός ανέλαβαν από κοινού, έναν ενοποιητικό ρόλο προς το κοινωνικό σύνολο ενώ από την άλλη πλευρά, υποβιβάστηκαν και ενοχοποιήθηκαν οι πολιτικοί ηγέτες.

¹⁶ Ανυπόγραφο, «Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση 1948. Ανακοίνωσις της Επιτροπής», *Έθνος*, 1 Σεπτεμβρίου 1948. Πληροφορούμαστε μεταξύ άλλων πως η επιτροπή κατάρτισε τον πλήρη κανονισμό της, ο οποίος ήδη εκτυπωμένος επρόκειτο να διανεμηθεί στους καλλιτέχνες. Ο εν λόγω κανονισμός ο οποίος θα μας απασχολήσει στην συνέχεια του κειμένου, δεν εντοπίστηκε στο πλαίσιο της έρευνας μας. Την οργανωτική επιτροπή απάρτιζαν οι: πρόεδρος ο Κων/νος Πεζόπουλος (γ.γ. υπουργείου Παιδείας), αντιπρόεδρος ο Κων/νος Πάγκαλος (ζωγράφος/διευθυντής Καλών Τεχνών υπουργείου Παιδείας), γενικός γραμματέας ο Νικόλαος Νέρης (αστυνομικός διευθυντής/εκπρόσωπος του Ιδρύματος), έφορος ο Ανδρέας Γεωργιάδης (καθηγητής Καλών Τεχνών) και μέλη οι Θάνος Καψάλης (πολιτικός), Αχιλλέας Κύρου (διευθυντής περιοδικού Εστίας/εκπρόσωπος του Ιδρύματος), Γιάννης Μόραλης (καθηγητής Καλών Τεχνών), Χαράλαμπος Ποταμιάνος (υποπτέραρχος βασιλικής αεροπορίας/εκπρόσωπος του Ιδρύματος), Αντώνης Σώχος (ζωγράφος, καθηγητής ΕΜΠ), Βρασίδης Τσούχλος (πρόεδρος του καλλιτεχνικού επιμελητηρίου). Να προσθέσουμε πως τον Αύγουστο του 1948 είχαν δημοσιευθεί δύο ακόμη σχετικές ανακοινώσεις: Η πρώτη (ανυπόγραφο), «Η υποβολή των έργων», *Έθνος*, 11 Αυγούστου 1948, και η δεύτερη (ανυπόγραφο), «Η Οργάνωσις της καλλιτεχνικής εκθέσεως», *Ελευθερία*, 14 Αυγούστου 1948.

¹⁷ Μ.Κ., «Γα χθεσινά εγκαινία της πρώτης Πανελληνίου καλλιτεχνικής εκθέσεως - οι εκφωνηθέντες λόγοι», *Ακρόπολις*, 31 Οκτωβρίου 1948.

κοντά εις τους στρατιώτας της Ελληνικής τέχνης. [...] Και εις τον τομέα αυτόν η πατρίς μας δύναται να σεμνύται διά τα τέκνα της».

Στο δε συνοδευτικό κείμενο του καταλόγου η ελληνική τέχνη εμφανίζεται ν' αποτελεί πολύτιμο στοιχείο του εθνικού πνευματικού κληροδοτήματος όπως και αδιαμφισβήτητος παράγοντας της προόδου και της προκοπής του ελληνικού λαού ενώ ο καλλιτέχνης προτρέπεται να φανεί αντάξιος των μεγάλων παραδόσεων της «φυλής»¹⁸. Παραθέτουμε ενδεικτικό απόσπασμα: «*Το Εθνικόν Ίδρυμα [...] εμπνεόμενον από την βαθείαν πεποίθησιν ότι η Ελληνική Τέχνη αποτελεί στοιχείον πολύτιμον του εθνικού πνευματικού κληροδοτήματος και παράγοντα αναμφισβήτητον της προόδου και της προκοπής του ελληνικού λαού [...] ωργάνωσε [...] την πρώτην μεταπολεμικήν Καλλιτεχνικήν Έκθεσιν του 1948. [...] Παρέχει (ενν. η έκθεση) την καλύτεραν δυνατήν υπόσχεσιν ότι εάν το Ελληνικόν Κοινόν παράσχη την στοργικήν του υποστήριξιν και ενίσχυσιν εις τον Έλληνα καλλιτέχνη, ούτος θα δυνηθή διά μίαν ακόμη φοράν να φανή αντάξιος των μεγάλων παραδόσεων της φυλής μας και να προσφέρη πολύτιμον συμβολήν εις την ποθουμένην Ελληνικήν αναγέννησιν*».

Οι εν λόγω παραδόσεις αν και στερήθηκαν προσδιορισμού στο κείμενο, έλαβαν συγκεκριμένη μορφή στην έκθεση. Μία ιδιαιτερότητα της Πανελληνίας του 1948 υπήρξε η οργάνωση παράλληλης έκθεσης ελλήνων καλλιτεχνών του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Οι πίνακες εκτίθεντο πρώτη φορά σε κοινή θέα ενώ συγκεντρώθηκαν από προσφορές ιδιωτικών συλλογών και δημοσίων ιδρυμάτων¹⁹. Η ταυτόχρονη παράθεση των κλασσικών καλλιτεχνών του

¹⁸ Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις 1948, κατάλογος των εκτιθέμενων έργων, αρχείο ΙΣΕΤ.

¹⁹ Οι πληροφορίες σχετικά με την προέλευση των έργων καθώς και πόσα ή ποιά έργα εκτέθηκαν δίστανται ή αλληλοσυμπληρώνονται. Στην αρθρογραφία της εποχής αναφέρονται οι εξής καλλιτέχνες: Γύζης, Λύτρας, Ιακωβίδης, Οικονόμου, Λεμπέσης, Βολωνάκης (με αυτή την ορθογραφία), Χατζής, Χαλεπάς, Δούκας, Ροϊλός Αλταμούρας, Κουνελάκης, Πανταζής, Ράλλης, Πανώρης (με αυτήν την ορθογραφία) και Ξυδιάς. Όσον αφορά την προέλευση των έργων αναφέρονται: Εθνική Πινακοθήκη, Αρσάκειο, Ωδείο Αθηνών, Παπαστράτου, Πινακοθήκη των Ανακτόρων. Ενδεικτικά άρθρα: Ανυπόγραφο, «Έγιναν χθες τα εγκαίνια της Πανελληνίου καλλιτεχνικής εκθέσεως», *Καιροί*, 31 Οκτωβρίου 1948 · Μ. Κων-ς, «Ένας απολογισμός της πανελληνίου εκθέσεως», *Ακρόπολις*, 12 Ιανουαρίου 1949 · Ευθ. Παπαδημητρίου, «Η πανελληνίους έκθεσις του Ζαπτείου» *Καιροί*, 14 Νοεμβρίου 1948 · Ι. Μανωλικάκης, «Ανοίγει σήμερα η καλλιτεχνική έκθεσις», *Τα Νέα*, 30 Οκτωβρίου 1948 · Ανυπόγραφο, «Η Πανελληνίους έκθεσις», *Βραδυνή*, 30 Οκτωβρίου 1948 · Μ. Καραγάτση, «Πανελληνίους έκθεσις», *Βραδυνή*, 4 Νοεμβρίου 1948 · Δαμασκηνός, «Σφάλματα και Ελπίδες», *Μάχη*, 21 Νοεμβρίου 1948.

παρελθόντος με αυτή των συγχρόνων ενέτεινε το ιδεολογικό σχήμα της αδιάσπαστης εθνικής πορείας υπό το πρίσμα της τέχνης. Η συνύπαρξη αυτή δεν χαιρετίστηκε πάντα θετικά²⁰.

Στο σύνολο της άλλωστε η έκθεση (και στο σημείο αυτό αναφερόμαστε στο κυρίως τμήμα των συγχρόνων καλλιτεχνών) έλαβε επί το πλείστον αρνητικές κριτικές, είτε λόγω της πληθώρας και της ποιότητας των έργων είτε εξαιτίας της χαοτικής, μεροληπτικής για κάποιους, τοποθέτησης των καλλιτεχνημάτων στις αίθουσες του Ζαπείου.

Η πλατιά αποδοχή έργων δεν εμπόδισε την περιχαράκωση σε ένα (μάλλον) ασφαλές περιβάλλον τέχνης. Κατά τον Ευγένιο Μαθιόπουλο²¹ κανένα από τα έργα της Πανελληνίας δεν αναφέρεται στην αντίσταση ενώ ελάχιστα έχουν ως θέμα την κατοχή. Αντιθέτως υπάρχουν έργα με εθνικόφρονα θέματα όπως και έργα δεξιάς προπαγάνδας. Επίσης ο ιστορικός αναφερόμενος στον κατάλογο των συμμετεχόντων συμπεραίνει ότι οι περισσότεροι εαμικοί καλλιτέχνες απείχαν από την Πανελλήνια. Το τελευταίο δεν το σχολιάζει περαιτέρω, οπότε δεν είναι σαφές αν εννοεί ότι αποκλείστηκαν λόγω της συμμετοχής τους στο ΕΑΜ.

Να σημειώσουμε εδώ πως θεωρούμε ότι ο όποιος αποκλεισμός αφορούσε αποκλειστικά την θεματολογία και όχι το ίδιο το πρόσωπο του καλλιτέχνη. Παράδειγμα ο Βάλιας Σεμερτζίδης που έγραψε κριτική για την Πανελλήνια, πράγμα που σημαίνει πως δυνητικά δεν ήταν αποκλεισμένος, αλλά και ο χαρακτήρας Τάσος που τροποποίησε αυτοβούλως (για λόγους που θα δούμε στην συνέχεια του κειμένου) την αρχική πρόθεση να συμμετάσχει.

Η μεγάλη συμμετοχή καλλιτεχνών δεν απέτρεψε ορισμένους ομότεχνους που θεώρησαν πως για κάποιο λόγο αδικήθηκαν, να διοργανώσουν έκτακτα και υπό μορφή διαμαρτυρίας, έκθεση απορριφθέντων στον φιλολογικό σύλλογο Παρνασσό σε άμεση αντιπαράθεση με την Πανελλήνια και στα πρότυπα των αντίστοιχων ευρωπαϊκών κινήσεων²². Η απόρριψη των συγκεκριμένων

²⁰ Παράδειγμα ο Μανόλης Χατζηδάκης ο οποίος στο άρθρο «Η Πανελληνίος Έκθεση», *Ελευθερία*, 7 Νοεμβρίου 1948, σχολιάζει μεταξύ άλλων την προχειρότητα του εγχειρήματος καθώς και την απουσία σημαντικών περιόδων της ελληνικής τέχνης όπως αυτής της εποχής του Όθωνος.

²¹ Ευγένιος Μαθιόπουλος, *Οι εικαστικές τέχνες...* σ. 224.

²² Ενδεικτικά άρθρα: Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ/Ανακοίνωση οργανωτικής επιτροπής των απορριφθέντων», *Έθνος*, 24 Νοεμβρίου 1948. Παραθέτουμε: «Είμεθα περίπου 30 καλλιτέχναι των οποίων τα έργα

καλλιτεχνών θεωρούμε ότι συνέβη μέσα στα λογικά πλαίσια της δικαιοδοσίας της κριτικής επιτροπής, δίχως να άπτεται κάποιας άλλης «σκοτεινής» αιτιολογίας.

Στο σημείο αυτό να αναφέρουμε ορισμένα πραγματολογικά στοιχεία: Στο τμήμα των συγχρόνων οι καλλιτέχνες (έγιναν δεκτοί και αυτοδίδακτοι) ανέρχονται στους τριακόσιους δώδεκα (312) με σύνολο οκτακόσια εβδομήντα οκτώ (878) έργα, οργανωμένοι σε πέντε (5) τμήματα: ζωγραφική, γλυπτική, χαρακτική, διακοσμητική/χιουμοριστικό σχέδιο/σκηνογραφία/εφαρμοσμένες τέχνες και τέλος εκκλησιαστική τέχνη. Ενώ ο αρχικός προγραμματισμός για την έκθεση ήταν να διαρκέσει επίσημα από την 31η Οκτωβρίου έως τις 15 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους, τελικά λόγω της μεγάλης προσέλευσης διήρκησε έως τις 9 Ιανουαρίου 1949. Σύμφωνα με τον ημερήσιο τύπο²³ ενδεικτικό είναι η διπλή παράταση προκειμένου να την δούνε και άνθρωποι της επαρχίας κατά την διάρκεια των Χριστουγέννων. Επίσης κατόπιν εντολής του υπουργείου παιδείας επισκέφθηκαν την έκθεση, γυμνάσια της Αθήνας και του Πειραιά, αλλά και στρατιωτικές και αστυνομικές σχολές²⁴.

Όσον αφορά τα βραβεία η απονομή αφορούσε «συγκεκριμένα»²⁵ έργα που βρίσκονταν στην έκθεση. Αυτό συνέβη προκειμένου να αποφευχθεί (όπως και στις προπολεμικές Πανελλήνιες) η κρίση βάσει «προσώπου» η οποία με τη σειρά της ενδεχομένως να προκαλούσε αντιδράσεις μεταξύ των καλλιτεχνών.

Είναι σαφές πως επιχειρήθηκε εκ των προτέρων να απαλυνθούν οι υφιστάμενοι ανταγωνισμοί και να αποτελέσει η Πανελλήνια έκθεση την ιδανική πλατφόρμα καλλιτεχνικής συνένωσης. Η

απεκλείσθησαν της Πανελληνίου [...] και επειδή πιστεύομεν ότι ηδικήθημεν κατά τας κρίσεις, γι' αυτό πήραμε την απόφασι [...] να αφήσουμε τους κ.κ. αισθητικούς και το Κοινόν να κρίνουν περί αυτών». Σημειώνεται επίσης η διάρκεια της έκθεσης: 28 Νοεμβρίου 1948 έως 15 Δεκεμβρίου 1948· Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Εθνος*, 1 Δεκεμβρίου 1948. Ο δημοσιογράφος αναφέρει τα «Σαλόν ντε Ρεφρζέ» και «Σαλόν ντε Ιντεπανιάν» προκειμένου να χαρακτηρίσει την ιδιότυπη εκδήλωση που -με έκπληξη- αποφαίνεται πως δεν είναι πρωτότυπη· Μ.Χ. Κων-ς, «Έκθεσις καλλιτεχνών αποκλεισθέντων της Πανελληνίου», *Ακρόπολις*, 07 Φεβρουαρίου 1948, όπου και αναφέρονται τα ονόματα των καλλιτεχνών. Παρατίθεται επίσης ενδεικτικό σχόλιο ενός αποκλεισθέντος ζωγράφου: «Η έκθεσις μας είναι μια ταπεινή και σιωπηλή διαμαρτυρία εναντίον των δικτατόρων της κριτικής επιτροπής»· Σπύρος Μελάς, «Εκθέσεις Νικολάου, Βυζαντίου και απορριφθέντων από την έκθεση Βυζαντίου», *Ελληνική Δημιουργία*, 20 Δεκεμβρίου 1948, τεύχος 21, σσ. 595 - 6, παραθέτουμε: «Η έκθεσι των απορριφθέντων έχει δύο πλευρές: τη μία που δικαιώνει τη στάση της επιτροπής, και την άλλη, που την αφήνει ακάλυπτη»· Α. Θεοφιλοπούλου, «Οι Αδικημένοι», *Εμπρός*, 1 Δεκεμβρίου 1948.

²³ Ανυπόγραφο κείμενο, «Ίσως σας ενδιαφέρει», *Ακρόπολις*, 18 Δεκεμβρίου 1948.

²⁴ Ανυπόγραφο και άτιτλο κείμενο, *Οι Καιροί*, 25 Νοεμβρίου 1948.

²⁵ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Εθνος*, 8 Δεκεμβρίου 1948. Στο εν λόγω άρθρο σημειώνεται η απόφαση να μην τιμηθούν «πρόσωπα» όπως και να μην βραβευτεί το «συνολικό έργο» των καλλιτεχνών αλλά η κρίση να εντοπιστεί αποκλειστικά στα εκτιθέμενα έργα.

φιλοδοξία για μια ομαλή καλλιτεχνική συνύπαρξη -την οποία επιχείρησαν ομοίως τα δύο καθεστώτα- δεν μπορεί να ερμηνευθεί δίχως να συνυπολογιστεί το πλαίσιο της ευρύτερης πολιτικής σκοπιμότητας.

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

Στο επίσημο κείμενο του καταλόγου²⁶ η αναγκαιότητα της πρώτης μεταπολεμικής έκθεσης αναπτύσσεται με επίκεντρο την κρίσιμη τρέχουσα πολιτική και κοινωνική κατάσταση της χώρας, με τις προθέσεις και τους σκοπούς της διοργάνωσης να αντιπαραβάλλονται στην «μακρά πολεμική διαδικασία» καθώς και στην «θεομηνία» που πέρασε (περνά;) το κράτος.

Το κείμενο μοιάζει να μετεωρίζεται ανάμεσα στον αποκλεισμό των δεινών σε έναν παρελθόντα χρόνο και στην επισήμανση των δυσκολιών του παρόντος. Θεωρούμε πως αντανακλά το λεπτό όριο μεταξύ μιας προπαγανδιστικής ρητορείας που απαλείφει την ζοφερή πραγματικότητα και στην αναγκαία υπενθύμιση ενός πολέμου που ακόμη διεξάγεται.

Ο Παύλος είναι αυτός που θα κόψει την κυανόλευκη ταινία της εισόδου της έκθεσης και θα περιεργασθεί (συνοδευόμενος από την Φρειδερίκη και την ακολουθία τους) τα έργα, ενώ σχετικές φωτογραφίες θα δημοσιευθούν στον τύπο της εποχής ως αδιάψευστα ντοκουμέντα της ενεργής παρουσίας του.

Αυτό που θέλουμε να υπογραμμίσουμε είναι ότι η κορυφαία θεσμική υπόσταση του κράτους αναλαμβάνει την πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια αντιμετωπίζοντας την ως συμβολική μικρογραφία του παράλληλου «εθνικού» αγώνα που συντελείται και ως ένα εφικτό (αν όχι ήδη

²⁶ Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση 1948, κατάλογος των εκτιθέμενων έργων.

συντελεσμένο) «πείραμα» επιτυχημένης κοινωνικής συνοχής. Ενέχει ιδιαίτερη πολιτική βαρύτητα η απόφαση να συμπεριληφθούν στην έκθεση όλες οι υφιστάμενες καλλιτεχνικές τάσεις, ακριβώς στην προοπτική προβολής ενός ενωμένου κοινωνικού σώματος.

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

Κεφάλαιο III. Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο (ΚΕΕ). Ο ρόλος του στις εξελίξεις της Πανελλήνιας έκθεσης του 1948.

Η Πανελλήνια του 1948 πραγματοποιείται από το Εθνικό Ίδρυμα σε συνδιοργάνωση με το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο και το υπουργείο παιδείας. Η πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια δομείται πάνω στο δυικό, προπολεμικό σχήμα: συντηρητικοί/μοντέρνοι, το οποίο κληροδοτείται στην μεταπολεμική εικαστική σκηνή και λαμβάνει -διαμέσου της έκθεσης- δημόσια μορφή.

Το ζήτημα της ακύρωσης των βραβείων, που αποτελεί και τον άξονα γύρω από τον οποίο διανθίζεται η πλέον οξεία εκδήλωση αντιπαράθεσης μεταξύ των προαναφερθέντων παρατάξεων, δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί δίχως την συμπαράσταση του επιμελητηρίου προς το Εθνικό Ίδρυμα και για να ακριβολογούμε δίχως την ανάμειξη ορισμένων επιφανών μελών του. Να υπογραμμίσουμε εκ των προτέρων πως πρόκειται για μια μερίδα των συντηρητικών, η ενέργεια της οποίας δεν επιμερίζεται ομοίως στα μέλη που μετέχουν της παράταξης. Η κορύφωση της αναμέτρησης δεν φαίνεται να ωφελεί το σύνολο παρά ελάχιστα μέλη, ζημιώνοντας την ίδια στιγμή τα υπόλοιπα.

Το Καλλιτεχνικό Επαγγελματικό Επιμελητήριο (ΚΕΕ)²⁷, σήμερα Επιμελητήριο Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας (ΕΕΤΕ), ιδρύεται με κρατικό νόμο το 1944 και συνενώνει στους κόλπους του όλα τα προϋπάρχοντα σωματεία, εννέα (9) τον αριθμό.

Το ΚΕΕ στεγάζεται στην Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών (οδός Πατησίων 47). Πρόκειται για το κτήριο Casa d' Italia (το σημερινό Ιταλικό Ινστιτούτο) το οποίο όπως πληροφορούμαστε σε φυλλάδιο του ΚΕΕ (7 Οκτωβρίου 1944) προτείνεται στους επίσημους κρατικούς φορείς από

²⁷ Νόμος υπ. 1863, Περί ιδρύσεως του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου, 25 Σεπτεμβρίου 1944, Εφημερίδα της Κυβερνήσεως, τχ. πρώτο, αρ. φύλλου 218. Το σύνολο των στοιχείων προέρχονται από το αρχείο του ΕΕΤΕ (σε αντίθετη περίπτωση σημειώνεται η πηγή).

πρόσωπα των γραμμάτων και των τεχνών (μεταξύ των οποίων ο Μιχάλης Τόμπρος και ο Άγγελος Σικελιανός) να συστεγάσει το ΚΕΕ, την Εθνική πινακοθήκη καθώς και την Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών. Η διεύθυνση αυτή (Πατησίων 47) φαίνεται να παραμένει η ίδια κατά την περίοδο που μελετάμε. Κάποτε αναφέρετε και ως μουσείο ή αρχαιολογικό μουσείο (δεν γνωρίζουμε τον λόγο).

Όπως προβλέπει ο ιδρυτικός νόμος, το ΚΕΕ λειτουργεί βάσει μιας αρκετά πολύπλοκης δομής και ιεραρχίας. Συνοπτικά (σύμφωνα με τον προαναφερθέντα ιδρυτικό νόμο του ΚΕΕ) να αναφέρουμε πως υφίστανται τέσσερα τμήματα (Ζωγραφική, Γλυπτική, Χαρακτική, Διακόσμηση) όπου έκαστο έχει την δική του ονομαζόμενη «εφορία» (συμβούλιο) με δικό της πρόεδρο (στα πρακτικά δηλώνεται απλά ως έφορος), γραμματέα, ταμιά και δύο συμβούλους. Το γενικό συμβούλιο αποτελείται σε γενικές γραμμές από τις εφορίες των τμημάτων και εκλέγει τον πρόεδρο του επιμελητηρίου, δύο αντιπροέδρους, γενικό και ειδικό γραμματέα καθώς και ταμιά. Ο πρόεδρος είναι αυτός που μεταξύ άλλων διευθύνει τις γενικές συνελεύσεις. Οι πόροι του επιμελητηρίου προέρχονται πέρα από τις εισφορές των μελών, από ποσοστά επί πάντων - κυριολεκτικά- των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων, ενώ τα έσοδα προβλέπεται να κατανέμονται κατά το ήμισυ στον δημόσιο προϋπολογισμό και το έτερο ήμισυ να κατανέμεται από το ίδιο το επιμελητήριο στα ταμεία Αλληλοβοήθειας και Συντάξεως καθώς και στην κάλυψη των ποικίλων αναγκών του. Όσον αφορά τα προσόντα των μελών προβλέπεται και η μη κατοχή πτυχίου ενώ υφίσταται τριμερής διαχωρισμός (σύνεδρα, πρόσεδρα και δόκιμα μέλη) με μόνο τα σύνεδρα μέλη να έχουν δικαίωμα ψήφου και εκλογής. Τέλος ο νόμος επιτρέπει μόνο στα μέλη του ΚΕΕ να αναλαμβάνουν παραγγελίες που αφορούν τις εικαστικές τέχνες καθώς και τις ποικίλες εφαρμογές τους.

Επιχειρώντας μια συνοπτική σκιαγράφιση στην διαδοχή προέδρων από την ίδρυση του ΚΕΕ έως την περίοδο που ερευνούμε, έχουμε τις εξής αλλαγές: Τον πρώτο πρόεδρο Δήμο Μπραέσσα διαδέχεται ο Νικόλαος Γεωργαντής (πρακτικό, 29 Απριλίου 1947). Έπειτα μετά τον θάνατο του Γεωργαντή εκλέγεται ο Χριστόφορος Νάτσιος. Στην κατεύθυνση εκλογής του τελευταίου, πραγματοποιείται έκτακτη συνεδρίαση γενικού συμβουλίου προς εκλογή προέδρου στις 23

Δεκεμβρίου 1947 (πράγμα που το πληροφορούμαστε από επίσημη πρόσκληση σε μέλος του γενικού συμβουλίου, 19 Δεκεμβρίου 1947), συνεδρίαση για την οποία δεν έχουμε εντοπίσει στοιχεία.

Επίσης (σύμφωνα με κείμενο πρακτικών) πραγματοποιήθηκε στις 30 Δεκεμβρίου 1947, έκτακτο συμβούλιο με το ίδιο θέμα, δηλαδή την εκλογή προέδρου. Άρα μιλάμε ενδεχομένως για δύο συνεχόμενες συνεδριάσεις. Στην συνεδρίαση λοιπόν της 30^{ης} Δεκεμβρίου 1948 γίνεται ανάγνωση επίσημου εγγράφου του υπουργείου παιδείας μέσω του οποίου ζητείται να δοθούν πληροφορίες σε σχέση με υπόμνημα που κατέθεσε μέλος του ΚΕΕ καταγγέλλοντας παραβάσεις του ιδρυτικού νόμου, και κυρίως την εκλογή συμβούλου της εφορίας ζωγραφικής, δίχως την νόμιμη απαρτία. Το συγκεκριμένο ζήτημα άπτεται της εκλογής της Άννας Φαραντάτου ως εφόρου (πρόεδρος δηλαδή) στο τμήμα Ζωγραφικής.

Ακολούθως σε πρακτικό με ημερομηνία 10 Φεβρουαρίου 1948, μέσω μιας ακόμη φορτισμένης συνεδρίασης του διοικητικού συμβουλίου προκειμένου (για μία ακόμη φορά, τρίτη ενδεχομένως στην σειρά) να εκλέξουν πρόεδρο, οι Βρασίδης Τσούγλος, Τάσσος (Αλεβιζάτος), Γιάννης Στεφανέλλης και Φωκίων Δημητριάδης, αποχωρούν. Είχε μεσολαβήσει η δήλωση του Τάσσου πως θεωρεί παράνομη την εκλογή της Φαραντάτου. Η συνεδρίαση για εκλογή προέδρου παρ' όλα αυτά ολοκληρώνεται (με τον Γεωργιάδη και την Φαραντάτου ως «ψηφολέκτες») και τον Νάτσιο να προκρίνεται πρόεδρος.

Σύμφωνα με τον Μοσχονά²⁸ και όσον αφορά την διαδοχή του Γεωργαντή ακριβώς μετά τον θάνατο του Γεωργαντή οι δύο παρατάξεις έριζαν για το πρόσωπο του νέου προέδρου. Ο Μοσχονάς αναφέρεται ακολούθως (αν και δεν σημειώνει ακριβή ημερομηνία) στην συνεδρίαση της 10^{ης} Φεβρουαρίου 1948. Η εκλογή της Φαραντάτου από τους «συντηρητικούς» μεταφράζεται (το πιθανότερο) ως προσπάθεια να υπερισχύσουν οι τελευταίοι στο διοικητικό συμβούλιο έναντι των «προοδευτικών». Άρα ο Νάτσιος εκλέχθηκε στις 10 Φεβρουαρίου 1948; Δεν μπορούμε με

²⁸ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σσ. 535 - 6.

βεβαιότητα να αποφανθούμε εφόσον (υπενθυμίζουμε) ότι στις 30 Δεκεμβρίου 1947 είχε επίσης πραγματοποιηθεί συγκέντρωση προς εκλογή προέδρου καθώς και ότι ο Νάτσιος υπογράφει ως πρόεδρος τουλάχιστον σε δύο περιπτώσεις πριν τις 10 Φεβρουαρίου 1948: η μία είναι η υποστηρικτική -υπέρ του εθνικού στρατού- επιστολή (13 Ιανουαρίου 1948) προς την βασίλισσα Φρειδερίκη, ενώ η δεύτερη είναι επιστολή προς τους Δημητριάδη, Στεφανέλλη, Γιαννουκάκη και Τάσσο (2 Φεβρουαρίου 1948) προκειμένου οι τελευταίοι να δώσουν εξηγήσεις για την τρίμηνη αποχή τους από τις συνεδριάσεις του γενικού συμβουλίου.

Όσον αφορά την μετέπειτα μετάβαση της προεδρίας στον Τσούγλο, σύμφωνα με τον Μοσχονά²⁹, αυτή προκλήθηκε από επέμβαση των «μοντέρνων» που κινούμενοι παρασκηνιακά πιθανώς με την συνδρομή του Κων/νου Πάγκαλου (διευθυντής Καλών Τεχνών στο υπουργείο παιδείας), καταφέρνουν και ακυρώνουν την θέση του Νάτσιου, δίνοντας έτσι την σκυτάλη στον Τσούγλο.

Για τον τελευταίο δεν έχουμε εντοπίσει ακριβή ημερομηνία που ανέλαβε την προεδρεία, ωστόσο από πρακτικό του ΚΕΕ γνωρίζουμε πως στις 29 Ιουλίου 1948 προεδρεύει ο ίδιος (ο Τσούγλος), που με την σειρά του εγκαταλείπει την προεδρεία στο πλαίσιο της προπαρασκευής της Πανελλήνιας του 1948. Στις 2 Νοεμβρίου 1948 περνά επίσημα η προεδρία στον Δημήτρη Δήμα.

Να σημειώσουμε ότι θεωρούμε πως ο Μοσχονάς³⁰ σφάλει γράφοντας σε σχέση με τους Τσούγλο και Δήμα, πως ο Τσούγλος παρέμεινε στη θέση του προέδρου έως και τον Δεκέμβριο του 1948, οπότε αντικαταστάθηκε από τον Δήμα, στον απόηχο των επιλογών της επιτροπής των βραβείων της Πανελλήνιας του 1948, ενώ θεωρούμε ακόμη πως ο ιστορικός αντιφατικά με το προαναφερθέν στοιχείο, σημειώνει σε άλλο σημείο³¹, ότι μερικές μέρες πριν από την ανακοίνωση της τελικής σύνθεσης της επιτροπής απονομής των βραβείων και εν μέσω ταραχών του επιμελητηρίου, ο Τσούγλος οδηγήθηκε σε παραίτηση και νέος πρόεδρος εξελέγη ο Δήμας.

²⁹ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σσ. 535 - 6.

³⁰ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σ. 537.

³¹ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σσ. 558 - 9.

Στην πραγματικότητα (όπως θα δούμε στην συνέχεια αναλυτικότερα, και σύμφωνα πάντα με την έρευνα μας) η αλλαγή προεδρίας από τον Τσούγλο στον Δήμα αλλάζει λόγω γεγονότων που σχετίζονται με την προπαρασκευή της Πανελλήνιας και πραγματοποιείται ελάχιστες μέρες από την έναρξη της έκθεσης.

Τέλος λανθασμένη θεωρούμε την απόφαση του Ματθιόπουλου³², ότι η διαδοχή των προέδρων στο ΚΕΕ έχει ως εξής: «*Τον Μπραέσσα διαδέχθηκαν μια σειρά συντηρητικών καλλιτεχνών, ο Τσούγλος (1947- 8), ο Νάτσιος (1948 - 1950), ο Δήμας (1950 - 2)*».

Σε κάθε περίπτωση συμπεραίνουμε πως για τον Ματθιόπουλο, ο Τσούγλος κατατάσσεται στην σειρά των συντηρητικών καλλιτεχνών που διαδέχθηκε τον Μπραέσσα, ενώ για τον Μοσχονά, τοποθετείται στον αντίποδα των συντηρητικών Δήμα και Γεωργιάδη.

Στο σημείο αυτό, σε σχέση με τα πρώτα βήματα του επιμελητηρίου, να σημειώσουμε τις παρακάτω σημαντικές διαπιστώσεις: Ο πρώτος πρόεδρος του ΚΕΕ εκλέγεται στις 19 Οκτωβρίου 1945 έπειτα από πρόσκληση της διεύθυνσης Καλών Τεχνών του υπουργείου παιδείας. Είχαν προηγηθεί οι εργασίες της επιτροπής κατάταξης του επιμελητηρίου. Σύμφωνα με τα πρακτικά της εν λόγω επιτροπής³³ (η οποία συγκλήθηκε για να ελέγξει και να κατατάξει τα υποψήφια μέλη) το ζήτημα για την εγγραφή εκτός από τα τυπικά προσόντα ενέχει το κριτήριο κατά πόσο ο καλλιτέχνης υπήρξε «πατριώτης» κατά την περίοδο της γερμανικής και ιταλικής κατοχής, οπότε προκύπτει η περίπτωση κωλύματος ένταξης ενός «καλού» καλλιτέχνη που την ίδια στιγμή κρίνεται ως «κακός» έλληνας.

Η επιτροπή ξεκίνησε τις εργασίες στις 12 Ιουλίου 1945 και ολοκλήρωσε στις 22 Αυγούστου 1945, έχοντας πραγματοποιήσει συνολικά δεκατρείς (13) συνεδριάσεις. Τα μέλη της επιτροπής εικοσιέξι (26) σε αριθμό, προέρχονταν από τα προϋπάρχοντα σωματεία που ενώθηκαν στο επιμελητήριο. Για λόγο που δεν γνωρίζουμε στο «Βιβλίων ψηφοφορίας επιτροπής κατατάξεως»³⁴

³² Ευγένιος Ματθιόπουλος, *Οι εικαστικές τέχνες...*, σ. 215.

³³ Πρακτικά της Επιτροπής Κατατάξεως του ΚΕΕ, αρχείο ΕΕΤΕ, Αθήνα.

³⁴ Βιβλίων ψηφοφορίας επιτροπής κατατάξεως του ΚΕΕ, αρχείο ΕΕΤΕ, Αθήνα.

τα πρόσωπα που (φαίνεται) να ψηφίζουν είναι δεκατέσσερα (14), οι: Αργυρός, Γερμενής, Μπραέσσας, Περβολαράκης, Δήμας, Γεωργιάδης, Αστεριάδης, Βασιλείου, Κοντόπουλος, Θεταλός, Θεοδωρόπουλος Γουναρόπουλος, Πλακωτάρης, Παπαλουκάς (τα αναφερόμενα ονόματα σημειώνονται όπως εμφανίζονται στην γραπτή πηγή).

Ο Μοσχονάς³⁵ αναφέρεται στην επιτροπή κατάταξης αλλά δεν την συνδέει με το αίτημα για τιμωρία των «δοσίλογων» καλλιτεχνών. Αντιθέτως, το εν λόγω αίτημα συνδέεται κατά τον ιστορικό³⁶, με την ονομαζόμενη «πρώτη ρήξη» ανάμεσα στις δύο βασικές ομάδες που συγκρούστηκαν για τον έλεγχο του ΚΕΕ (από την μια πλευρά η λεγόμενη προοδευτική με κυρίως μέλη από την άλλοτε Ομάδα Τέχνης και μορφές όπως οι Βασιλείου, Σώχο, Ζογγολόπουλο, Τσούγλο κ.α. και από την άλλη πλευρά η συντηρητική ομάδα με κυρίως τους Δήμα και Γεωργιάδη από τον άλλοτε Σύνδεσμο Ελλήνων Καλλιτεχνών).

Η ρήξη λοιπόν κατά τον Μοσχονά συνέβη όταν επιτροπή από αριστερούς καλλιτέχνες, οργανωμένους στο ΕΑΜ Καλλιτεχνών, επεδίωξε τον αποκλεισμό από το επιμελητήριο εκείνων των καλλιτεχνών που είχαν συνεργαστεί με τις δυνάμεις Κατοχής.

Στην πραγματικότητα (σύμφωνα πάντα με την έρευνα μας) δεν υπήρξε μεμονωμένη επιτροπή από αριστερούς καλλιτέχνες. Η ίδια η επιτροπή κατάταξης (έτσι όπως πληροφορούμαστε από τα χειρόγραφα πρακτικά της) κίνησε τις διαδικασίες για τιμωρία των δοσίλογων καλλιτεχνών. Η επιτροπή αυτή δεν αποτελείτο μόνο από καλλιτέχνες του ΕΑΜ (αλλά από αντιπρόσωπους όλων των σωματείων, όπως άλλωστε αναφέρει και ο Μοσχονάς³⁷).

Θεωρούμε πως την ίδια ανακρίβεια συναντάμε και στον Ματθιόπουλο³⁸ όταν σημειώνει πως λόγω της δυναμικής του ΕΑΜ καλλιτεχνών, δημιουργήθηκε η «ψευδαίσθηση» ότι μπορούσαν να ηγεμονεύσουν στο ΚΕΕ του οποίου οι ίδιοι πρωτοστάτησαν για την ίδρυση. Υπό αυτήν την έννοια,

³⁵ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, κεφ. «Η σύσταση του ΚΕΕ και η ανάδειξή του σε βασικό συνδικαλιστικό φορέα της καλλιτεχνικής κοινότητας», σσ. 532- 533.

³⁶ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, κεφ. «Ο αγώνας των παρατάξεων για επικράτηση στο εσωτερικό του ΚΕΕ», σσ. 534 -535.

³⁷ Σπύρος Μοσχονάς, κεφ. «Η σύσταση του ΚΕΕ...», σσ. 532 -533.

³⁸ Ευγένιος Ματθιόπουλος, *Οι εικαστικές τέχνες...*, σ. 213.

σύμφωνα με τον ιστορικό, επιζήτησαν την τιμωρία των αμφιλεγόμενων «πατριωτών» καλλιτεχνών και συγκεκριμένα τον Ιούλιο του 1945 επιχείρησαν να τους αποκλείσουν.

Ενδεικτικά όσον αφορά τα υποψήφια μέλη που κατηγορήθηκαν για «προδοσία» αναφέρουμε τα εξής³⁹ : Στην τρίτη συνεδρίαση της επιτροπής (17 Ιουλίου 1945) σημειώνεται η άρνηση πολλών μελών να δεχθούν την αίτηση εγγραφής του Νικόλα Παυλόπουλου, διότι -μεταξύ άλλων- έδειξε «αναξιοπρεπή» στάση ως καλλιτέχνης στην επαγγελματική έκθεση του 1942 με το έκθεμα «Η προτομή του Χίτλερ». Η πλειοψηφία συμφωνεί να μην γίνει μέλος του ΚΕΕ, ωστόσο ο πρόεδρος και μερικοί ακόμη θεωρούν ότι βάσει του νόμου η επιτροπή υποχρεούται να τον κατατάξει. Ο δε Καστανάκης σχολιάζει με συναισθηματική φόρτιση (την οποία συναντάμε και σε άλλα σημεία των συνεδριών) ότι άνθρωποι σαν τον Παυλόπουλο έγιναν αιτία «να σκοτωθούν τα παιδιά μας». Στην πέμπτη συνεδρίαση (19 Ιουλίου 1945) κατόπιν παρέμβασης του διευθυντή Καλών Τεχνών κρίνεται απαραίτητο να καταταχθούν ανεξαιρέτως όλοι οι καλλιτέχνες, ενώ το πειθαρχικό συμβούλιο (δικαστικό όργανο του επιμελητηρίου) επρόκειτο μελλοντικά να διευθετήσει το θέμα. Στην ένατη συνεδρίαση (26 Μαΐου 1945) η αίτηση του Γ. Πέσκα απορρίπτεται παμψηφεί διότι υπήρξε λοχαγός του γερμανικού στρατού κατά την κατοχή. Ο Δήμας μάλιστα προτείνει να γίνουν «διαβήματα» για την απέλαση ατόμων σαν τον Πέσκα. Σε άλλο σημείο ο Δήμας τονίζει πως καλλιτεχνική δράση δεν είναι (μόνο) το να κάνει κανείς έργα, αλλά και η εν γένει ζωή και επιρροή του καλλιτέχνη μέσα στην καλλιτεχνική οικογένεια καθώς και την κοινωνία. Καταλήγει δε ότι οι «κατηγορούμενοι» υποψήφιοι πρέπει να γίνουν πρόεδρα μέλη (και όχι σύνεδρα), διότι η δράση τους δεν ήταν καλλιτεχνικά επωφελής. Στην ενδέκατη συνεδρίαση (30 Ιουλίου 1945) ο Τάσσος εν μέσω χειροκροτημάτων τονίζει πως η τιμωρία θα είναι παράδειγμα για τις επόμενες γενιές καλλιτεχνών στο να σέβονται την καλλιτεχνική και εθνική τους αξιοπρέπεια. Ο Παπαδημητρίου αναφέρει πως η επιτροπή κατάταξης δεν έχει το δικαίωμα να τιμωρήσει. Το ελάχιστο που μπορούν να κάνουν είναι

³⁹ Όλα τα στοιχεία που ακολουθούν έχουν αντληθεί από το «Βιβλίο επιτροπής κατάταξης», αρχείο ΕΕΤΕ. Τα αναφερόμενα δε ονόματα σημειώνονται όπως εμφανίζονται στην γραπτή πηγή.

να τους στερήσουν το δικαίωμα να «βουλεύονται». Καταλήγει ότι πρέπει να καταταγούν ως μέλη, απλά έως ότου παραπεμφθούν στο Πειθαρχικό να μην έχουν γνώμη στα καλλιτεχνικά πράγματα.

Μεταξύ των μελών που συμμετείχαν στις συζητήσεις επικρατεί σύμπνοια απόψεων και συνεργατικό κλίμα, γεγονός που εκφράζεται με ενθουσιασμό στο τέλος των εργασιών. Στο πλαίσιο μιας συνολικής αποτίμησης των συναντήσεων της επιτροπής κατάταξης (κατά την τελευταία συνεδρίαση) ο πρόεδρος δηλώνει ότι θα καταταχθούν ανεξαιρέτως και οι αμφιλεγόμενοι καλλιτέχνες (όχι όμως ως σύνεδρα, αλλά ως πρόσεδρα ή δόκιμα μέλη) τους οποίους έπειτα το πειθαρχικό συμβούλιο θα κληθεί να δικάσει.

Να σημειώσουμε πάντως ότι στο βιβλίο ψηφοφορίας, μόνο ο Παυλόπουλος σημειώνεται ότι δεν έγινε δεκτός (ακριβώς για συνεργασία με τον γερμανό κατακτητή), γεγονός όμως που έρχεται σε αντίφαση με την απόφαση να καταταγούν όλοι ανεξαιρέτως οι καλλιτέχνες. Βεβαίως πέρα από τις προαναφερθέντες αρνητικές τοποθετήσεις, ο «πατριωτισμός» μπορεί αντίστοιχα να πριμοδοτήσει στην κατεύθυνση ένταξης στο ΚΕΕ. Παράδειγμα, στην δέκατη συνεδρίαση (27 Ιουλίου 1945) το γεγονός ότι ο Προκοπίου πολέμησε στο αλβανικό μέτωπο, όπως και κινδύνευσε να τουφεκισθεί από τους Ιταλούς, αποτελεί προσόν προς σύνεδρο μέλος.

Το ακανθώδες ζήτημα της λογοδοσίας των καλλιτεχνών που θεωρήθηκαν συνεργάτες με τον κατακτητή δεν ευοδώθηκε.

Στην παραπάνω κατεύθυνση, το πρόσωπο που θα απασχολήσει περισσότερο (σε βάθος χρόνου) από οποιοδήποτε άλλο το ΚΕΕ, είναι ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος. Στην ενδέκατη συνεδρίαση (30 Ιουλίου 1945) με παρέμβαση του χαρακτή Τάσσου προτείνεται μεταξύ άλλων καλλιτεχνών και ο Τόμπρος (ένας από τους λόγους ήταν η συνεργασία με την δωσίλογη κυβέρνηση Ράλλη) για αποπομπή στο πειθαρχικό συμβούλιο.

Η περίπτωση του Τόμπρου, όπως προαναφέρθηκε, απασχόλησε επί μακρό χρονικό διάστημα το επιμελητήριο. Στην συνεδρίαση του γενικού διοικητικού συμβουλίου του ΚΕΕ στις 2 Νοεμβρίου 1948 αμφισβητείτε το δικαίωμα του γλύπτη να ψηφίσει, εφόσον θεωρείται πρόεδρος μέλος. Εδώ πληροφορούμαστε πως το πειθαρχικό συμβούλιο δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Η προβλεπόμενη

ποινή εκτός της διαγραφής, επρόκειτο να ήταν το ανώτερο η «αργία» τριών μηνών. Ωστόσο έχουν περάσει τρία ολόκληρα χρόνια. Τότε ο Παπαδημητρίου πληροφορεί πως αν και δεν βγήκε σχετική ανακοίνωση, ο Τόμπρος ήδη έχει δικαιωθεί από προηγούμενο γενικό διοικητικό συμβούλιο. Στην συνέχεια του κειμένου πληροφορούμαστε ότι το γεγονός αυτό συνέβη επί της προεδρίας του Νάτσιου. Εν κατακλείδι, ζητείται από τον ίδιο τον γλύπτη να δηλώσει αν είναι σύνεδρο ή πρόεδρος μέλος, με τον ίδιο να δηλώνει πως είναι σύνεδρο. Έπειτα από την «υπεύθυνη» αυτή δήλωση, το ζήτημα θεωρείται λήξαν, με τον γλύπτη να αναφέρεται στην δράση του στην κατοχή, δηλώνοντας ταυτόχρονα άγνοια για τους λόγους που τον κατηγορούν.

Η πρώτη χρονική περίοδος του ΚΕΕ, ακριβώς στο μεταίχμιο προς την ελεύθερη Ελλάδα, σφραγίζεται από τον κυριολεκτικό αγώνα επιβίωσης των καλλιτεχνών και την προσπάθεια της πρώτης διοίκησης να εξασφαλίσει όχι μόνο υλικά εργασίας αλλά και είδη πρώτης ανάγκης για τους τετρακόσιους (400) περίπου καλλιτέχνες - μέλη, η κατάσταση των οποίων περιγράφεται ως τραγική⁴⁰.

Αν και τα παρθενικά βήματα του ΚΕΕ, όσον αφορά (τουλάχιστον) την επιτροπή κατάταξης, χαρακτηρίζονται από διάθεση αλληλεγγύης, σύντομα διαφαίνεται ο αγώνας επικράτησης ανάμεσα στις δύο μεγάλες προαναφερθείσες καλλιτεχνικές παρατάξεις.

Σύμφωνα με τους Μοσχονά και Ματθιόπουλο, την απόλυτη επικράτηση των αριστερών καλλιτεχνών τα πρώτα χρόνια του ΚΕΕ, ακολουθεί η μετατόπιση της εξουσίας προς τους συντηρητικούς καλλιτέχνες. Συγκεκριμένα για τον πρώτο⁴¹ ενώ υφίσταται ολοκληρωτική επικράτηση των προοδευτικών το 1945, τα αμέσως επόμενα χρόνια θα επικρατήσει η συντηρητική παράταξη. Ο δε δεύτερος ιστορικός⁴², οριοθετεί την αλλαγή από το 1947 και έπειτα, αναφέροντας

⁴⁰ Ενδεικτική είναι η επίσημη επιστολή του ΚΕΕ προς τον διευθυντή της εφημερίδας *Ατλαντίς* της Νέας Υόρκης, προκειμένου η τελευταία να συνδράμει (με οποιονδήποτε τρόπο) στην επιτροπή *Committee to aid artists* η οποία είχε ήδη συστηθεί από Έλληνες καλλιτέχνες της Νέας Υόρκης. Αθήνα, 23 Μαΐου 1946, αρχείο ΕΕΤΕ, αρ. πρωτοκόλλου 49, Αθήνα.

⁴¹ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία ...* σσ. 533 - 5.

⁴² Ευγένιος Ματθιόπουλος, *Οι εικαστικές τέχνες...* σσ. 214 -215.

ότι μέχρι τότε επικρατούσαν οι καλλιτέχνες που άνηκαν άλλοτε στο ΕΑΜ καλλιτεχνών, τους οποίους και διαδέχθηκαν οι συντηρητικοί -πολιτικά αλλά και αισθητικά- καλλιτέχνες.

Στο σημείο αυτό να σημειώσουμε γενικότερα την επιφύλαξη μας για τον ακριβή χάρτη των παρατάξεων εντός του ΚΕΕ. Ο εν λόγω προβληματισμός επισημαίνει την ανάγκη να μελετηθούν συστηματικότερα οι διάφορες περιπτώσεις - μέλη, στην κατεύθυνση «κατάταξης» στις δύο παρατάξεις, στο να αναδυθούν οι πιθανές διασταυρώσεις μεταξύ των παρατάξεων, καθώς και στο να ανιχνευθεί η αντιστοιχία συντηρητικού/μοντέρνου καλλιτέχνη με τις αντίστοιχες πολιτικές ιδεολογίες.

IIIα. Πριν την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων των βραβείων.

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

Εκτός της οργανωτικής επιτροπής της Πανελλήνιας του 1948, συγκροτείται η κριτική επιτροπή⁴³, ενώ κατά την διάρκεια της έκθεσης σχηματίζεται η κριτική επιτροπή βραβείων⁴⁴ και τέλος λαμβάνει ενεργό μέρος στην διαδικασία η εκτελεστική επιτροπή⁴⁵ (η οποία μαζί με την οικονομική, αποτελούν τις δύο μόνιμες επιτροπές του Εθνικού Ιδρύματος. Συνεπώς η εκτελεστική είναι η μόνη που δεν συστήθηκε αποκλειστικά για την έκθεση).

⁴³ Κριτική επιτροπή: Κων/νος Πάγκαλος (πρόεδρος, διευθυντής Καλών Τεχνών του υπουργείου παιδείας), Δ. Δήμας, Κ. Ηλιάδης, Αν. Λουκίδης, Γ. Μπουζιάνης (ζωγράφοι), Μ. Τόμπρος, Λ. Λαμέρας (γλύπτες), Α. Κορογιαννάκης (χαράκτης), Φ. Δημητριάδης (γελοιογράφος) και από το Εθνικό Ίδρυμα οι Θ. Καψάλης (πολιτικός), Ν. Νέρης (αστυνομικός διευθυντής/διευθυντής τουριστικής αστυνομίας) ο οποίος εκτελεί χρέη γενικού διευθυντή του Ιδρύματος.

⁴⁴ Κριτική Επιτροπή βραβείων: Κ. Πάγκαλος (πρόεδρος), Ν. Μπέρτος (διευθυντής Εθνικής Πινακοθήκης), Μ. Τόμπρος (καθηγητής ΑΣΚΤ), Γ. Μπουζιάνης και Α. Σώχος (εκπρόσωποι ΚΕΕ), και με υπόδειξη από το Εθνικό Ίδρυμα, οι Μ. Χατζηδάκης (αρχαιολόγος/τεχνοκρίτης) και Ν. Νέρης.

⁴⁵ Εκτελεστική επιτροπή: Αποτελείτε από τους Χ. Ποταμιάνο (υπασπιστής του Παύλου και αρχηγός της αεροπορίας), Θ. Καψάλης, Α. Κύρου (διευθυντής Εστίας) και ο Ν. Νέρης.

Ο ανταγωνισμός πρωτοεμφανίζεται κατά την διάρκεια του στησίματος της έκθεσης και αφορά την επιλογή και μεταχείριση των έργων από μέρους της κριτικής επιτροπής. Συγκεκριμένα οι μοντέρνοι καλλιτέχνες θεώρησαν ότι αδικήθηκαν, γεγονός που αποδίδεται (από τους ίδιους) στην αριθμητική υπεροχή των συντηρητικών καλλιτεχνών στην επιτροπή, υπεροχή που με την σειρά της θεωρείται απόρροια της δύναμης που κατέχουν οι συντηρητικοί στο ΚΕΕ⁴⁶.

Ακολούθως η επικείμενη σύσταση της επιτροπής των βραβείων αναζωπυρώνει τις τεταμένες σχέσεις των παρατάξεων με την τελική εκλογή των Γιώργου Μπουζιάνη και Αντώνη Σώχου (προκειμένου να εκπροσωπήσουν το επιμελητήριο στην εν λόγω επιτροπή) να ερμηνεύεται ως επικράτηση των νεωτεριστών⁴⁷ στο ΚΕΕ.

Στον απόηχο της προαναφερθείσας εκλογής, ο Δημήτρης Δήμας, πρόεδρος του ΚΕΕ την δεδομένη στιγμή, προτείνει να τοποθετηθούν στην κενή μέχρι στιγμής θέση των δύο εκπροσώπων του Εθνικού Ιδρύματος για την επιτροπή των βραβείων, οι δύο επιλαχόντες του επιμελητηρίου ούτως ώστε να εκπροσωπηθεί η ολότητα των καλλιτεχνών⁴⁸. Δηλαδή προτείνει πλάι στους «μοντέρνους» Μπουζιάνη και Σώχο να τοποθετηθούν και οι «επιλαχόντες» - συντηρητικοί καλλιτέχνες.

Η έμμεση παραδοχή του Δήμα πως υφίστανται διαχωρισμοί στο καλλιτεχνικό σώμα δεν μένει αναπάντητη. Την επόμενη εβδομάδα, δημοσιεύεται επιστολή του γενικού γραμματέα του επιμελητηρίου, Ευθύμη Παπαδημητρίου, δια της οποίας ο καλλιτέχνης εκφράζει σθεναρά την άρνηση οποιουδήποτε διαχωρισμού «*συντηρητικών - συγχρονισμένων*» εντός του ΚΕΕ, υποστηρίζοντας πως αυτό είναι απλά γνώμη του προέδρου που εσφαλμένα διατυπώθηκε.

⁴⁶ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 3 Νοεμβρίου 1949. Ο δημοσιογράφος σημειώνει ότι πολλών εκπροσώπων των νεωτεριστικών ροπών, αντί τεσσάρων έργων έγιναν δεκτά ένα ή δύο έργα, άλλων δε μοντέρνων καλλιτεχνών τα έργα «*δολοφονήθηκαν*» διότι «*σκορπίστηκαν*» σε διάφορα σημεία της έκθεσης, ενώ γενικά των εκπροσώπων της ακαδημαϊκής τέχνης η εργασία παρουσιάζεται συγκεντρωμένη.

⁴⁷ Σύμφωνα με τα πρακτικά του γενικού διοικητικού συμβουλίου του ΚΕΕ (αρχείο ΕΕΤΕ) στις 9 Νοεμβρίου 1948, ορίζεται η σύγκληση γενικής συνέλευσης (16 Νοεμβρίου 1948) προς εκλογή δύο μελών για την επιτροπή βραβείων. Στην στήλη «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ» του Μαμάκη, *Έθνος*, 17 Νοεμβρίου 1948, σχολιάζοντας ο Μαμάκης την εν λόγω συνέλευση, σημειώνει τον «σιωπηλό» αγώνα των δύο παρατάξεων, που ενώ στις προγενέστερες ενέργειες που αφορούσαν την πανελλήνια, πλειοψήφησαν οι συντηρητικοί, τώρα αναδεικνύονται οι μοντέρνοι, πράγμα που φανερώνεται στην εν λόγω εκλογή των Μπουζιάνη και Σώχου. Οι συντηρητικοί θεωρούν ότι αυτό συνέβη διότι απουσίαζαν οι περισσότεροι εκ της παράταξης τους από την ψηφοφορία.

⁴⁸ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 10 Νοεμβρίου 1949.

Παραθέτουμε: «*Η μόνη διαίρεση που υπάρχει είναι σε δόκιμα, πρόσεδρα, και συνέδρα μέλη και η διαίρεσις στα τέσσερα τμήματα των ειδικοτήτων. Απεναντίας όλους τους ενώνουν τα κοινά επαγγελματικά συμφέροντα. Η ιδεολογική διαίρεσις που αναφέρετε και αν θέλετε και η “ποιοτική”, υπάρχει μόνο ανάμεσα στα καλλιτεχνικά σωματεία, που δεν έχουν όμως καμιά θέση στο επιμελητήριο. [...] Ο αγαπητός μου κ. Δήμας [...] σας είπε απλώς την δική του γνώμην [...] κακώς δε δημιουργεί ζήτημα που δεν υπάρχειν ήτοι εκπροσωπίσεως μερίδων και ολότητος του καλλιτεχνικού κόσμου»⁴⁹.*

Σημείο αμφιλεγόμενο η ίδια η αναγνώριση της ύπαρξης των παρατάξεων που καταλήγει βέβαια να επιβεβαιώσει την αντιπαράθεση, η οποία με την σειρά της λόγω της επικρατούσας πρόβλεψης ότι το πρώτο χρυσό βραβείο θα δοθεί στον Παρθένη και στο έργο «Αποθέωση του Αθανάσιου Διάκου» (πρόβλεψη που όταν παρουσίαζε αντίπαλο, αυτός δεν ήταν άλλος από τον Ανδρέα Γεωργιάδη) όλο και αυξάνεται.

Ο υπογεγραμμένος ως Μ.Χ. Κων-ς⁵⁰ σημειώνει ότι η επιτροπή έχει να λύσει το δυσκολότερο πρόβλημα στην ζωγραφική, με τους Παρθένη και Γεωργιάδη να αξίζουν αμφοτέρωι χρυσό μετάλλιο. Γενικά το ζήτημα των βραβείων (πέρα από τις προβλέψεις για το ποιος θα επικρατήσει), υπήρξε ένα πεδίο έντονων συζητήσεων και αντικρουόμενων απόψεων.

Λόγου χάρι κάποιοι υποστήριζαν να τεθεί εκτός ανταγωνισμού ο Παρθένης, άλλοι να τεθούν εκτός ανταγωνισμού οι καθηγητές της Καλών Τεχνών ακόμη και να μην δοθούν καθόλου βραβεία. Να σημειώσουμε όμως ότι ο Παρθένης ήταν αποδεκτός στο σύνολο των καλλιτεχνών. Παράδειγμα στην στήλη «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ»⁵¹ σημειώνεται ότι είναι το μόνο βραβείο για το οποίο οι καλλιτέχνες όλων των ρευμάτων και όλων των σχολών βρίσκουν δίκαιο. Υπήρξε ωστόσο πόλεμος εναντίον του μιας και ομοίως στην αυτή στήλη⁵² αναφέρεται πως για το έργο «Αθανάσιος Διάκος»

⁴⁹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Εθνος*, 17 Νοεμβρίου 1948.

⁵⁰ Μ.Χ. Κων-ς, «Τα βραβεία και οι έπαινοι της πανελληνίου εκθέσεως», *Ακρόπολις*, 12 Δεκεμβρίου 1948.

⁵¹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Εθνος*, 15 Δεκεμβρίου 1948.

⁵² Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Εθνος*, 3 Νοεμβρίου 1948. Επίσης στο ίδιο άρθρο πληροφορούμαστε πως φημολογείται ότι και ο Μόραλης δέχθηκε αντίστοιχα πυρά προκειμένου να μην τοποθετηθούν

έγινε προσπάθεια (προφανώς από την κριτική επιτροπή) να χαρακτηριστεί ως διακοσμητικό («πανώ ντεκορατιφ»).

Στις 8 Δεκεμβρίου 1948 και ενώ δεν έχει υπάρξει η αναμενόμενη αναγγελία των αποτελεσμάτων των βραβείων, ο Αχιλλέας Μαμάκης σημειώνει με εύγλωττο τρόπο πως διάχυτη είναι η εντύπωση ότι οι ακαδημαϊκοί/συντηρητικοί «δεν “θα φάνε”» όπως υπολόγιζαν τους μοντέρνους καλλιτέχνες⁵³.

Στις 15 Δεκεμβρίου του 1948 στην στήλη του Μαμάκη στο *Έθνος* λαμβάνει χώρα η ανακοίνωση των αποτελεσμάτων, με την μικρή αλλά σημαντική παρατήρηση πως υπολείπεται μόνο η τυπική έγκριση από την εκτελεστική επιτροπή. Το εν λόγω άρθρο στάθηκε η αφορμή για το μεγάλο σκάνδαλο που μόλις ξεκινούσε, αντίθετα από την πρόβλεψη του συντάκτη που ανακηρύσσει με ενθουσιασμό το τέλος της ιστορίας των βραβείων τα οποία περιλαμβάνουν κυρίως μοντέρνους καλλιτέχνες και ειδικότερα μέλη που άλλοτε ανήκαν στην ομάδα Τέχνης⁵⁴.

Να προσθέσουμε ότι ο Μοσχονάς, επικαλούμενος την στήλη «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ» του Μαμάκη στο *Έθνος* (15 Νοεμβρίου 1948)⁵⁵ λανθασμένα σημειώνει πως η επιτροπή ανακοίνωσε τα αποτελέσματα τον Νοέμβριο έπειτα από έντονες διαβουλεύσεις και παρασκηνιακές πιέσεις που σχετίζονταν με τις παρατάξεις. Προφανώς η ημερομηνία 15 Νοεμβρίου είναι λάθος εκ παραδρομής, προς έκπληξη όμως της επιτροπής βραβεύσεως.

Ο Μοσχονάς⁵⁶ ερμηνεύει τα γεγονότα της Πανελληνίας του 1948 ως δημόσια έκφραση της «μάχης» εντός του ΚΕΕ και αναφερόμενος κυρίως στους Δήμα και Γεωργιάδη, μεταφράζει την

οι προσωπογραφίες του στην μεγάλη κεντρική αίθουσα. Για τον παραπάνω λόγο, μέλη της επιτροπής έριξαν λευκή ψήφο, δηλαδή απλά ψήφο «ανοχής» αναρτήσεως.

⁵³ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 8 Δεκεμβρίου 1948.

⁵⁴ Αχιλλέας Μαμάκης «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 15 Δεκεμβρίου. Εκτός από τον Παρθένη, τιμήθηκαν στην ζωγραφική οι Βασιλείου, Παπαλουκάς, Μόραλης, Μηλιάδης, και Γεωργιάδης με αργυρό βραβείο, καθώς και με χάλκινο οι Πολυκανδριώτης, Βασιλικιώτης, Λαζαρής, Αναγνωστοπούλου, Μανουσάκης, και Στυρόπουλος. Στην γλυπτική με αργυρό ο Ζογγολόπουλος, και με χάλκινα οι Λαμέρας, Γεωργίου, Λημναίος, Ραφτοπούλου, Λουκόπουλος, και Φαληρέας. Στην χαρακτική τιμήθηκαν με αργυρό ο Παπαδημητρίου και με χάλκινο οι Γιαννουκάκης και Μόσχος. Ο Τσαρούχης έλαβε αργυρό μετάλλιο για την διακοσμητική του εργασία, ενώ χάλκινο οι Βαλσαμάκης και Φερεντίνο. Στο τμήμα εκκλησιαστικής τέχνης έλαβαν αργυρό μετάλλιο οι Κόντογλου και Αστεριάδης. Τέλος απονεμήθηκαν και πολλοί έπαινοι.

⁵⁵ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία ...* σ. 555.

⁵⁶ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σ. 462.

ακύρωση των βραβείων ως ένα είδος «ρεβάνς», πραγματοποιούμενη από τα άλλοτε μέλη των Ακαδημαϊκών ζωγράφων, που αν και απέτυχαν κατά το μεταξικό καθεστώς, καταφέρνουν πλέον και καρπώνονται οφέλη διαμέσου του επιμελητηρίου. Ο Μοσχονάς φαίνεται να είναι ο πρώτος ιστορικός που συνέδεσε άμεσα το σκάνδαλο των βραβείων με το επιμελητήριο, γεγονός που επαληθεύεται και στην δική μας έρευνα.

Υπό το παραπάνω πρίσμα της εμπλοκής του ΚΕΕ, θεωρούμε λανθασμένο τον ισχυρισμό του Μαθιόπουλου⁵⁷ ο οποίος αποδίδει την ματαίωση των βραβείων στις παρασκηνιακές παρεμβάσεις ακαδημαϊκών καλλιτεχνών, συγκεκριμένα των Θωμόπουλου, Αργυρού και Μαθιόπουλου, με την υποστήριξη των εφημερίδων της «Δεξιάς». Δεν έχουμε εντοπίσει στην έρευνα μας καμία εμπλοκή των παραπάνω καλλιτεχνών. Μάλιστα ο ένας από τους τρεις καλλιτέχνες που αναφέρει ο ιστορικός (ο ζωγράφος Μαθιόπουλος) αρνήθηκε, όπως θα δούμε στην συνέχεια, την θέση στην κριτική επιτροπή των βραβείων.

Ακολούθως αβάσιμους αλλά και ασαφείς θεωρούμε τους ισχυρισμούς του Αντώνη Κωτίδη⁵⁸ περί κινητοποίησης ενός λυσσαλέου μηχανισμού αντίδρασης με πυρήνα τους συναδέλφους του Παρθένη στη Σχολή και τις διασυνδέσεις των τελευταίων με πολιτικούς και δημοσιογράφους (στην κατεύθυνση ματαίωσης της απονομής) καθώς και την επισήμανση περί «πολιτικού μέρους» της ματαίωσης διεκπεραιωμένου από την οργανωτική επιτροπή, της οποίας σύμφωνα πάντα με τον Κωτίδη, κανένα μέλος δεν είχε καλλιτεχνική ιδιότητα (υπενθυμίζουμε ότι η οργανωτική επιτροπή δεν ενεπλάκη στην ματαίωση των βραβείων, ενώ επίσης απαρτιζόταν και από καλλιτέχνες).

Τέλος, ασαφή θεωρούμε την σημείωση του ιστορικού πως οι διακρίσεις (ενν. την απονομή των διαφόρων βραβείων;) αποτελούσαν έργο της κριτικής επιτροπής επειδή τα μέλη της ήταν καλλιτέχνες όλων των τάσεων (υπενθυμίζουμε ακόμη ότι η κριτική επιτροπή είχε αντίστοιχα και μη καλλιτέχνες ως μέλη της ενώ δεν ταυτίζεται βέβαια με την κριτική επιτροπή των βραβείων).

⁵⁷ Ευγένιος Μαθιόπουλος, *Οι εικαστικές τέχνες...* σσ. 222-223.

⁵⁸ Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και παράδοση στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2011, και συγκεκριμένα το ομώνυμο κεφάλαιο για την πανελλήνια του 1948, σσ. 31-38.

Το γεγονός ότι ο κατάλογος των βραβείων δημοσιεύεται την επόμενη ημέρα, ημέρα που αναμενόταν -αν μη τι άλλο- να γίνει η επίσημη έγκριση και ανακοίνωση, δεν συνεπάγεται αυτόματα ότι θα άνοιγε ο ασκός του Αιόλου. Με αυτήν την διάθεση άλλωστε ο Μαμάκης -και εν μέσω ειλικρινούς έλλειψης καχυποψίας- αναλύει τα αποτελέσματα, βέβαιος ότι δεν μετέχει κάποιου σοβαρού παραπτώματος. Αξιοσημείωτο είναι πως ταυτόχρονα, στην αυτή στήλη, δημοσιεύεται επιστολή του γλύπτη Νάτσιου (μέλος του γενικού συμβουλίου του ΚΕΕ) για την ενέργεια του οποίου σχολιάζει με αθωότητα ο Μαμάκης πως έλαβε το πρώτο γράμμα διαμαρτυρίας προτού ανακοινωθούν τα αποτελέσματα. Ο Νάτσιος εκφράζει την δυσαρέσκεια του διότι δεν μετέχει στον πίνακα των βραβείων, απουσία που την καταλογίζει στους Πάγκαλο και Σώχο, μέλη της επιτροπής βραβεύσεως. Πολύ περισσότερο στον δεύτερο, με τον οποίον τους (όπως ισχυρίζεται) χωρίζει οξεία διαφορά εντός του ΚΕΕ.

Ο δημοσιογράφος θεωρεί δεδομένο ότι θα ακολουθήσουν πληθώρα παραπόνων αλλά οπωσδήποτε δεν δύναται να προβλέψει το τελικό εύρος που θα πάρουν τα γεγονότα.

Εν συνέχεια στο άρθρο παρατίθενται ορισμένα παρασκηνακά⁵⁹ γεγονότα όπου εν ολίγοις διαφαίνεται η τελική επέμβαση του Εθνικού Ιδρύματος στο έργο της επιτροπής βραβεύσεως με σκοπό να αποφευχθεί η αρχική τάση πλειοψηφικής υπεροχής των μοντέρνων και να ισορροπήσουν οι δύο δυνάμεις. Μάλιστα η παραπάνω εμπλοκή αφορά τα αργυρά βραβεία, που ενώ αρχικά είχαν δοθεί τρία σε αριθμό, όλα σε μοντέρνους, ο εκπρόσωπος του Ιδρύματος επέμενε να δοθεί ένα ακόμη σε συντηρητικό καλλιτέχνη και συγκεκριμένα στον Γεωργιάδη. Τελικά δόθηκαν δύο, με τον Γεωργιάδη να λαμβάνει την πέμπτη και τελευταία θέση (την οποία ακολούθως αρνείται επίσημα θεωρώντας ότι τον αδικεί⁶⁰).

Η αρχική λοιπόν απόφαση της επιτροπής καταδείκνυε την ήττα των συντηρητικών από τους μοντέρνους καλλιτέχνες, όμως το Εθνικό Ίδρυμα παρεμβαίνει δια του αντιπροσώπου του, Νικόλαου Νέρη, μέλος της επιτροπής βραβεύσεως: «ο οποίος αξίζει να αναφερθεί ότι ετήρησεν

⁵⁹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 15 Δεκεμβρίου 1948.

⁶⁰ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 22 Δεκεμβρίου 1948.

εντελώς άψογον στάσιν και άφηγε πάντοτε τους ειδικούς να μαλλιοτραβιούνται» (ενν. σε όλες τις συνεδριάσεις της επιτροπής) ενώ παράλληλα ψήφισε τελευταίος, με πνεύμα συμφιλίωσης αλλά και στην κατεύθυνση εξασφάλισης όσον το δυνατόν μεγαλύτερης ευρύτητας στο αποτέλεσμα.

Η παρέμβαση του Νέρη λοιπόν την δεδομένη στιγμή συμβαίνει προκειμένου να επέλθει τροποποίηση του πίνακα υπέρ περισσότερων βραβείων προς όλες τις κατευθύνσεις (στην πραγματικότητα περισσότερα προς τους συντηρητικούς) ενώ συγκεκριμένα τίθεται το ζήτημα του Γεωργιάδη.

Η δικαιολογία που προβλήθηκε από τον Νέρη ήταν η αποφυγή κινδύνου μιας μονόπλευρης κρίσης, δεδομένου ότι και τα τρία δεύτερα (αργυρά) βραβεία δόθηκαν σε καλλιτέχνες μη ακαδημαϊκούς, «ανεξαρτήτως βαθμού προσαρμογής εις τον συγχρονισμόν των δημιουργικών ροπών, άρα πρέπει να περιληφθεί και ένας συντηρητικός καλλιτέχνης.

Ο διευθυντής της εθνικής πινακοθήκης, Μπέρτος, διαμαρτυρόμενος επισημαίνει ότι κακώς τίθεται τέτοιο ζήτημα εφόσον στην προκήρυξη το Ίδρυμα δεν έκανε κανένα διαχωρισμό, τουναντίον δήλωσε ότι τα έργα θα κριθούν ανεξαρτήτως σχολής ή τάσεως.

Στα λόγια αυτά του μέλους της κριτικής επιτροπής των βραβείων, ο Νέρης δηλώνει απλά πως «λυπάται» και πως στην περίπτωση αυτή είναι υποχρεωμένος να αποχωρήσει. Τελικά με την παρέμβαση του Πάγκαλου, προέδρου της επιτροπής, υπήρξε συναίνεση.

III β. Μετά την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων των βραβείων.

Με την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων το Εθνικό Ίδρυμα οδηγείται σταδιακά σε υπαναχώρηση. Με δύο ανακοινώσεις της εκτελεστικής επιτροπής ματαιώνεται τελικά η απόφαση της επιτροπής των βραβείων, έχοντας ως αρχική αιτιολογία τη διαρροή των αποτελεσμάτων από μέλος ή μέλη της επιτροπής.

Η πρώτη ανακοίνωση δημοσιεύεται στις 16 Δεκεμβρίου 1948. Να υπογραμμίσουμε πως δηλωμένος σκοπός είναι αποκλειστικά η διαμαρτυρία για την υποτιθέμενη παρατυπία της επιτροπής βραβεύσεως, ενώ τονίζεται ότι τα βραβεία -αν και κατά την ίδια την εκτελεστική επιτροπή δεν είναι δυνατόν να επικυρωθούν- ωστόσο θα απονεμηθούν από πλευράς του Ιδρύματος, διότι σε αντίθετη περίπτωση θα δημιουργηθεί ακόμη μεγαλύτερη αναστάτωση στον καλλιτεχνικό κόσμο. Παραθέτουμε απόσπασμα: «[...]Τουλάχιστον εν μέλος της επιτροπής δεν ετήρησε την απέναντι του Εθνικού Ιδρύματος αναληφθείσαν υποχρέωσιν περί εχεμυθείας. Κατόπιν τούτου η εκτελεστική επιτροπή λυπείται, διότι δεν δύναται να βασισθή επί εγγράφου, φέροντος υπογραφήν μέλους της επιτροπής, μη σεβασθέντος τον λόγον αυτού [...]. Πληροφορούμεθα εγκύρως, ότι το Εθνικόν Ίδρυμα θα απονείμη τα βραβεία επί τη βάσει των ληφθεισών ήδη αποφάσεων της επιτροπής βραβεύσεως, το ανωτέρω δε έγγραφον έχει απλώς το χαρακτήρα διαμαρτυρίας. [...] Αλλωστε το Εθνικόν Ίδρυμα είνε υποχρεωμένον να τηρήση τās αποφάσεις της επιτροπής, καθ' όσον άλλη περαιτέρω ενέργεια εν σχέσει με την βράβευσιν θα επέφερε σάλον εις τον καλλιτεχνικόν κόσμο ανώτερον του δημιουργηθέντος ήδη»⁶¹. Σύμφωνα με την ανακοίνωση όλα τα μέλη της επιτροπής βραβείων είχαν δεσμευθεί να κρατήσουν τις συζητήσεις και τα αποτελέσματα απόρρητα, πράγμα που δεν τηρήθηκε με αποτέλεσμα να διαρρεύσουν στον τύπο ακόμη και οι λεπτομέρειες των συζητήσεων.

Ο διευθυντής της εθνικής πινακοθήκης (και μέλος της επιτροπής βραβεύσεως) με δημοσιευμένη επιστολή του, υπογραμμίζει το περίεργο κενό στην ροή των γεγονότων⁶². Ο Μπέρτος αναφέρει ότι έγιναν επτά πολύωρες συνεδριάσεις της επιτροπής, όπου (κατά την τελευταία συνάντηση) το αποτέλεσμα γραμμένο σε πρόχειρο πρακτικό παραδόθηκε στον Νέρη, το οποίο ακολούθως «όλως απροόπτως και παραδόξως» δημοσιοποιήθηκε.

Τί μεσολάβησε ανάμεσα στην παράδοση της απόφασης στην εκτελεστική επιτροπή και στην δημοσίευσή της απόφασης στον τύπο, την επόμενη κιόλας μέρα; Η επιτροπή βραβεύσεως (και αυτό

⁶¹ «Ανακοίνωση της εκτελεστικής επιτροπής» (πρώτη), *Ακρόπολις*, 16 Δεκεμβρίου 1948.

⁶² Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 5 Ιανουαρίου 1949.

είναι το πιθανότερο σενάριο) δεν προέβη η ίδια στην εν λόγω πρώτη (παράνομη) ανακοίνωση των βραβείων.

Η εφημερίδα *Έθνος* ορμώμενη από την άμεση εμπλοκή της στις εξελίξεις, δημοσιεύει ανυπόγραφο άρθρο που ανταπαντά με καυστικότητα στο ανακοινωθέν της εκτελεστικής επιτροπής, δίνοντας μια άλλη ερμηνεία. «Τα βραβεία... θέλουμε να τα πάρουνε οι δικοί μας άνθρωποι, οι ακαδημαϊκοί δηλαδή ζωγράφοι»⁶³, σημειώνεται χαρακτηριστικά. Η πρόωρη δημοσιοποίηση υπήρξε μια σκευωρία με σκοπό την αμαύρωση -σε πρώτο επίπεδο- των αποτελεσμάτων. Με άλλα λόγια, τα πρόσωπα που πιστεύουν πως θίγονται από τις αποφάσεις της επιτροπής βραβεύσεως, είναι τα ίδια που σκηνοθέτησαν την διαρροή σε συνεργασία με την εκτελεστική επιτροπή και άρα υπό την ανοχή του Εθνικού Ιδρύματος. Αυτή θεωρούμε ως την πλέον λογική εξήγηση.

Στην στήλη «Καλλιτεχνικό ρεπορτάζ» στις 22 Δεκεμβρίου 1948, ο δημοσιογράφος σημειώνει την έντονη αναστάτωση του καλλιτεχνικού κόσμου. Όπως είναι αναμενόμενο, οι μοντέρνοι ζωγράφοι εμφανίζονται ενθουσιασμένοι την ίδια στιγμή που οι ακαδημαϊκοί είναι εξαιρετικά δυσαρεστημένοι⁶⁴.

Επαναλαμβάνουμε πως μέχρι το σημείο αυτό δεν έχουν ακυρωθεί τα βραβεία. Η ικανοποίηση του συνόλου των καλλιτεχνών και η προβολή μιας ισότιμης κρίσης πέρα από πρόσωπα και καλλιτεχνικές τάσεις είναι το πολύτιμο στοίχημα που από την αρχή το Ίδρυμα προσπάθησε να διασφαλίσει. Ακόμη και τη δεδομένη κρίσιμη στιγμή, φαίνεται απόλυτα δεσμευμένο στην ανάγκη να κρατηθούν οι ισορροπίες και αν και κινείται παρεμβατικά, ωστόσο καταφέρνει να διατηρεί το «αδέκαστο» προσώπειο.

Στο πλαίσιο της γενικής πώλωσης του εμφυλίου πολέμου, το Ίδρυμα ευελπιστεί να εξαλείψει τις όποιες καλλιτεχνικές διαφορές και να στεφθεί ειρηνοποιός δύναμη που κατευνάζει τις

⁶³ Ανυπόγραφο, «Τα βραβεία της εκθέσεως», *Έθνος*, 16 Δεκεμβρίου 1948.

⁶⁴ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 22 Δεκεμβρίου 1948.

αντιπαραθέσεις, διασφαλίζοντας την ορθή και δίκαιη συνύπαρξη των καλλιτεχνικών παρατάξεων. Αυτός υπήρξε ο επιθυμητός στόχος που ακόμη διατηρεί την ισχύ του.

Παρ' όλα αυτά το σπουδαίο αυτό διακύβευμα, ακριβώς μια εβδομάδα από την πρώτη ανακοίνωση της εκτελεστικής επιτροπής, έχει την ανάγκη να επενδυθεί με μια σοβαρότερη αιτιολόγηση (από ό,τι η αναξιοπιστία μέλους της επιτροπής) προκειμένου να νομιμοποιήσει την -δρομολογημένη πλέον- ακύρωση και να διασφαλίσει το κύρος του Ιδρύματος.

Ενδιαφέρον έχει να σημειώνουμε σχετικό άρθρο⁶⁵ δημοσιευμένο την αυτή ημέρα, κατά το οποίο ο γράφων μοιάζει να απευθύνεται ακόμη στο αρχικό «αφελές» επιχείρημα του Ιδρύματος καθώς σημειώνει πως εφόσον το πρακτικό προσυπογράφηκε και από τον εκπρόσωπο του, δεν δικαιολογείται η τωρινή αντιμετώπιση.

Αναλυτικότερα, η τελική απόφαση της ακύρωσης μέσω της δεύτερης ανακοίνωσης της εκτελεστικής επιτροπής δεν είναι άλλη από την απόφαση πως η κρίση βασίστηκε στα «πρόσωπα» των καλλιτεχνών και όχι στα έργα, πράγμα που έρχεται σε άμεση αντίθεση με τον όρο που έθεσε το Εθνικό Ίδρυμα περί διασφάλισης της ισοτιμίας μεταξύ των διαγωνιζομένων καλλιτεχνών. Παραθέτουμε απόσπασμα της ανακοίνωσης: «[...] *Πρωταρχικόν όρον* (ενν. το Ίδρυμα) *έθεσε να παραμείνει η Έκθεσις υπεράνω πάσης διακρίσεως μεταξύ των διαφόρων καλλιτεχνικών τάσεων. [...] Αι γενόμεναι συζητήσεις περί αξιολογικής κατατάξεως προσώπων και ουχί των εκτεθέντων έργων, περί των οποίων επιμαρτυρούν τα τηρηθέντα πρακτικά των συζητήσεων, αι εσπευσμέναι εις τον τύπον ανακοινώσεις, πείθουν ότι δεν εγένοντο σεβασταί αι μεγάλοι γραμμαί τας οποίας έταξε το Ίδρυμα*»⁶⁶.

Εδώ δηλώνεται πως η απονομή των βραβείων θα γίνει αφορμή προστριβών μεταξύ των καλλιτεχνών με αποτέλεσμα την καταστροφή του σκοπού της έκθεσης. Για τον παραπάνω λόγο αποφασίζεται να βραβευθεί το σύνολο του καλλιτεχνικού κόσμου αντί να βραβευθούν άτομα. Ως εκ τούτου ανακοινώνεται πως ολόκληρο το ποσό των χρημάτων (που προορίζονταν για τα βραβεία) θα διατεθούν στην οργάνωση μόνιμης αίθουσας εκθέσεων καθώς και στην βράβευση (με μετάλλιο)

⁶⁵ Ανυπόγραφο, «Τα βραβεία της έκθεσεως» *Έθνος*, (ανυπόγραφο), 23 Δεκεμβρίου 1948.

⁶⁶ «Ανακοίνωση της εκτελεστικής επιτροπής» (δεύτερη), *Ακρόπολις*, 23 Δεκεμβρίου 1948.

των τμημάτων του ΚΕΕ. Συμπερασματικά αυτό που διευκρινίζεται είναι πως σε περίπτωση που γίνουν δεκτές οι μεροληπτικές αποφάσεις της επιτροπής των βραβείων αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα περισσότερες διακρίσεις και διάσπαση, από ότι μέχρι τώρα έχει -κακώς- δημιουργηθεί.

Λίγες μέρες αργότερα, εντοπίζουμε στον ημερήσιο τύπο⁶⁷ την εξομοίωση της ακύρωσης με σκάνδαλο, εφόσον η «υποχώρηση» (ενν. του Ιδρύματος) πραγματοποιείται μέσω εκβιασμού από πλευράς «ορισμένων κύκλων» οι οποίοι μάλιστα «απειλούν» με φασιστικά και ναζιστικά συνθήματα. Οι υποκινητές της ακύρωσης δεν ονοματίζονται και επίσης δεν είμαστε σε θέση να προσδιορίσουμε σε ποιους ακριβώς αναφέρετε το κείμενο. Ενδεικτικό όμως είναι η διάχυτη και εμφανή πλέον αλγεινή βεβαιότητα περί καταστρατήγησης της νόμιμης οδού.

Στο σημείο αυτό θα είχε νόημα να αναφερθούμε στις διεργασίες που πραγματοποιούνται εντός του ίδιου του επιμελητηρίου⁶⁸.

Να σημειώσουμε πως γενικά οι συνεδριάσεις (Νοέμβριος 1948 - Ιανουάριος 1949) αφιερώνονται σχεδόν αποκλειστικά σε ζητήματα που άπτονται της Πανελλήνιας. Πριν την έκρηξη του σκανδάλου των βραβείων, κεντρικό ζήτημα υπήρξε η τεχνοκριτική της Πανελληνίου. Ενδεικτικά να αναφέρουμε πως στις 7 Δεκεμβρίου 1948, ο Δήμας εκφράζει την δυσαρέσκεια του για την τεχνοκριτική που παρήγαγε η Πανελλήνια καθότι «αισθητικές» κριτικές δημιουργούν βλάβη στα επαγγελματικά συμφέροντα των καλλιτεχνών. Στο ίδιο πνεύμα, ο Γεωργιάδης καταφέρεται ενάντια στους τεχνοκρίτες διότι ακυρώθηκε αγορά έργου του (γεγονός που πιθανότατα συνδέεται με το βίαιο επεισόδιο εντός του Ζαπείου μεταξύ του ίδιου και του τεχνοκριτικού Μανόλη Χατζηδάκη). Στις 19 Δεκεμβρίου 1948 τίθεται ως πρώτο θέμα η «δημοσιογραφική» κριτική, όπου είτε προτείνεται να εφαρμοσθούν όρια στο περιεχόμενο της, είτε θεωρείται ανεπίτρεπτη η επιβολή λογοκρισίας. Η συζήτηση περί τεχνοκριτικής εμπλέκεται άμεσα με το φλέγον οικονομικό ζήτημα των πωλήσεων.

⁶⁷ Ανυπόγραφο, «Το σκάνδαλον της εκθέσεως», *Τα νέα*, 27 Δεκεμβρίου 1948.

⁶⁸ Βιβλίον Πρακτικών Γενικού Διοικητικού Συμβουλίου, (2 Νοεμβρίου 1948 - 1 Αυγούστου 1950), αρχείο ΕΕΤΕ, Αθήνα.

Στην πλέον κρίσιμη συνεδρίαση του γενικού συμβουλίου στις 27 Δεκεμβρίου 1948, τα μέλη καλούνται να επιδοκιμάσουν ή όχι το Εθνικό Ίδρυμα. Αρκετά πράγματα διαγράφονται και ξαναγράφονται στο κείμενο των πρακτικών της 27^{ης} Δεκεμβρίου 1948 με διάθεση να εξωραϊστεί το τελικό αποτέλεσμα, μιας και οι διάλογοι κάποτε περιέχουν υβριστικούς ή οξείς χαρακτηρισμούς. Το ίδιο το τελικό κείμενο σε διαμαρτυρία του γενικού γραμματέα Ευθύμη Παπαδημητρίου τίθεται σε κατά παράγραφο εξέταση και επεξεργασία, πράγμα στο οποίο συναινούν οι Γεωργιάδης, Αμφιτρίτη Πετρέα και Θάλεια Φλωρά - Καραβία. Εδώ φαίνεται ξεκάθαρα η «σχισματική» τάση των μελών του γενικού συμβουλίου όπως και ορίζονται με καθαρότητα οι δύο αντίθετες τοποθετήσεις. Ο Δήμας, ο Αλέξανδρος Κοντόπουλος (ο οποίος χωρίς να κατονομάζει, αλλά πιθανότατα εννοεί τον Τόμπρο, δηλώνει πως σε ιδιωτική συζήτηση μέλος της κριτικής επιτροπής «εφατρίαζε με τρόπον συναλλαγής» για την απονομή των βραβείων ορισμένους από τους εκθέτες), ο Νάτσιος (ο οποίος ισχυρίζεται ότι από νομικής άποψης έχει δίκαιο το Εθνικό Ίδρυμα) και τέλος ο Γεωργιάδης, υπεραμύνονται του Ιδρύματος, ενώ αντίθετα η Πετρέα (η οποία δηλώνει πως η ουσία των αποτελεσμάτων δεν αλλοιώνεται και πως δεν είναι δυνατόν να υποστούν οι καλλιτέχνες τις συνέπειες) και ο Παπαδημητρίου (που σχολιάζει ότι το ζήτημα πρέπει να αντιμετωπισθεί μόνο από «επαγγελματικής» άποψης τονίζοντας ότι το Ίδρυμα δεν είναι «εν τάξει» απέναντι στους καλλιτέχνες) διαφωνούν με το Ίδρυμα. Η δε Καραβία φαίνεται να μην παίρνει θέση. Τέλος να σημειώσουμε πως η εν λόγω συνεδρίαση δεν έγινε με απαρτία, γεγονός που θα αναλυθεί στην συνέχεια.

Ως δικαιολογία για την υπεράσπιση του ιδρύματος και σε απάντηση μελών που υποστηρίζουν πως δεν πρέπει να επωμιστούν οι καλλιτέχνες την ματαιώση των βραβείων, τίθεται ως αντεπιχείρημα από πλευράς του προέδρου Δήμα, η «βλάβη» που προκλήθηκε στον Γεωργιάδη και δευτερευόντως στον Σπύρο Παπαλουκά που αμφότεροι -έστω οικιοθελώς- αρνήθηκαν τα βραβεία. (Ο Παπαλουκάς μέσω επιστολής του, «Τα βραβεία της καλλιτεχνικής εκθέσεως», στο *Βήμα*, στις 19 Δεκεμβρίου 1948, προβάλλει ως αιτία της άρνησης, την μη τήρηση του λόγου μέλους της επιτροπής εφόσον καταδεικνύει και το μη ανεπηρέαστο της κρίσης του). Ο Δήμας προσπαθεί να

ακυρώσει το επιχείρημα της μετριοπαθούς μερίδας δηλώνοντας πως ακριβώς αυτά τα δικαιώματα επλήγησαν.

Όταν έπειτα λαμβάνει το λόγο ο Γεωργιάδης τονίζει ότι πολύ περισσότερο το ζήτημα πρέπει να εξεταστεί αν είναι «καλλιτεχνικό» ή «επαγγελματικό». Ο ίδιος δίνει ευθύς αμέσως την απάντηση λέγοντας πως η επιτροπή βραβεύσεως ενήργησε «*φατριαστικά*» και άρα κινήθηκε με επαγγελματικά κριτήρια (εφόσον η κρίση επικεντρώθηκε στο πρόσωπο και την τάση και όχι στο έργο, ευνοώντας συγκεκριμένη μερίδα καλλιτεχνών). Το Εθνικό Ίδρυμα αντιλήφθηκε την σοβαρή παρέκκλιση και έδρασε ανάλογα, προστατεύοντας επί της ουσίας τους καλλιτέχνες.

Στο τέλος της συνεδρίας παρατίθεται ολοκληρωμένη η θέση του Δήμα, έτσι όπως την διαβάζει μέσω ενός κειμένου, το οποίο επεξεργασμένο θα δοθεί λίγες μέρες αργότερα στην δημοσιότητα αποτελώντας το λεγόμενο (πολύ εύστοχα) «*συγχωροχάρτι*»⁶⁹ του επιμελητηρίου. Στο κείμενο αυτό (το οποίο θα παρουσιάσουμε αναλυτικότερα στην συνέχεια, στην τελική του μορφή, έτσι όπως δημοσιεύθηκε στον τύπο της εποχής), που συνυπογράφουν οι Γεωργιάδης, Χριστόφορος Νάτσιος και Αλέξανδρος Κοντόπουλος, εκφράζεται η αμέριστη υποστήριξη της απόφασης του Εθνικού Ιδρύματος ενώ κατακεραυνώνεται η επιτροπή βραβεύσεως.

Η ένταση της συνεδρίασης μεταφέρεται και στο χειρόγραφο κείμενο των πρακτικών μέσω των αλληπάλληλων διαλόγων και επεισοδίων που άπτονται κυρίως τριών ζητημάτων: της παμπηφίας του ανακοινωθέντος (και του ερωτήματος για την ανάγκη σύγκλισης μιας ευρύτερης και συνολικότερης απόφασης εκ μέρους του ΚΕΕ), του αν δικαιούται το επιμελητήριο να εμπλέκεται σε καθαρά καλλιτεχνικά θέματα ή πρέπει να περιορισθεί μόνο στα επαγγελματικά και τέλος αν είναι δίκαιο να ακυρωθούν τα βραβεία και να επωμισθούν οι καλλιτέχνες τα αρνητικά αποτελέσματα παρότι δεν έχουν ουδεμία ευθύνη.

Ο Δήμας αναφέρει τις επιφυλάξεις του Παπαδημητρίου και την άρνηση να υπογράψει την ανακοίνωση. Ο Παπαδημητρίου παραιτείτε (αργότερα ανακαλεί την παραίτηση). Ο Κοντόπουλος

⁶⁹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 5 Ιανουαρίου 1948, όπου μεταξύ άλλων ο δημοσιογράφος σημειώνει: «[...]Κατά την συνεδρίασιν που ενεκρίθη το συγχωροχάρτι στο Εθνικόν Ίδρυμα».

εξανίσταται διότι θεωρεί ότι το ανακοινωθέν εγκρίθηκε παμψηφεί. Ο Παπαδημητρίου διαμαρτύρεται για τη λέξη «παμψηφεί», εφ' όσον τόσο αυτός όσο και η Πετρέα εξέφρασαν αντίθετη γνώμη. Ο Κοντόπουλος φεύγει αγανακτισμένος (αντί του “εκφράζων υβριστικήν φράσιν” κατά του Παπαδημητρίου, φράση που διαγράφηκε) από την συνεδρία. Ο Δήμας συνεχίζει να υποστηρίζει την παμψηφία στην απόφαση, ωστόσο δηλώνει πως σέβεται την υπαναχώρηση του Παπαδημητρίου, ο οποίος με τη σειρά του διευκρινίζει ότι η συνεργασία στην ελάττωση της οξύτητας φράσεων του κειμένου/ανακοινωθέν («συγχωροχάρτι») δεν σημαίνει ότι μεταβλήθηκε η αρχική του άποψη. Επίσης ο Παπαδημητρίου σχολιάζοντας το κείμενο, ακυρώνει ως άδικο τον χαρακτηρισμό ότι τα αργυρά βραβεία δόθηκαν μεροληπτικά και προκατειλημμένα, εφόσον εκ των πέντε, τα τρία δόθηκαν σε ακαδημαϊκούς.

Τα μέλη του επιμελητηρίου που παρευρίσκονται στην συνεδρίαση της 27^{ης} Δεκεμβρίου 1948 μοιράζονται σε δύο πλευρές. Από την μία είναι αυτοί που υπερασπίζονται με σθένος την απόφαση του Ιδρύματος να ακυρώσει τα βραβεία, και από την άλλη είναι αυτοί που εμφανίζονται περισσότερο επιφυλακτικοί στο να προβούν σε μια τέτοια απόφαση.

Τα κύρια επιχειρήματα της δεύτερης, διαλλακτικότερης μερίδας είναι πρώτον η μη απαρτία της κρίσιμης αυτής συνεδρίασης, (πράγμα που κινδυνεύει να καταστήσει αναξιόπιστες τις όποιες αποφάσεις της), δεύτερον, το ζήτημα του αν μια τόσο σημαντική απόφαση οφείλει τελικά να εξετασθεί και από ευρύτερα όργανα του ΚΕΕ (στην περίπτωση αυτή μιλάμε για γενική συνέλευση όλων των μελών) και τρίτον, της ζημιάς που θα προκαλέσει η ακύρωση στους άμεσα ενδιαφερόμενους καλλιτέχνες οι οποίοι θα στερηθούν εκτός των βραβείων, τα χρηματικά έπαθλα που συνοδεύουν τα βραβεία.

Το θέμα της παμψηφίας συζητείται επίσης στην επόμενη συνεδρίαση, αυτής της 3 Ιανουαρίου 1949. Ενδεικτικά, ο Γιώργος Βελισσαρίδης (μέλος του γενικού συμβουλίου) τάσσεται κατά της εμπλοκής του ΚΕΕ στο ζήτημα της ακύρωσης των βραβείων, λέγοντας πως (το ΚΕΕ) δεν έπρεπε να πάρει θέση. Δηλώνει μάλιστα πως «φοβάται» τις ενδεχόμενες συνέπειες σε ανάμειξη «καθαρά» καλλιτεχνικών θεμάτων από πλευράς του επιμελητηρίου.

Το ζήτημα του αν δικαιούται το επιμελητήριο να εμπλακεί σε «καθαρά» καλλιτεχνικά θέματα θα αναλυθεί ευθύς αμέσως και συνιστά ένα μάλλον περίπλοκο ζήτημα. Ειδικά η προέλευση των όρων επαγγελματικό/καλλιτεχνικό θα πρέπει να αναζητηθεί στον ιδρυτικό νόμο του ΚΕΕ, αν και το τρέχον περιεχόμενο τους φαίνεται να είναι μάλλον αυθαίρετο όπως θα δούμε στην συνέχεια.

Το άρθρο δύο (2) του ιδρυτικού νόμου δηλώνει ως σκοπό του ΚΕΕ την προστασία των κοινών συμφερόντων και ειδικότερα «παντός ζητήματος καλλιτεχνικού επαγγελματικού». Ο νόμος επικεντρώνεται και αναλύει τις διάφορες προεκτάσεις του ΚΕΕ. Μέσω του επιμελητηρίου ελέγχονται και καθορίζονται όλα τα επαγγελματικά και οικονομικά ζητήματα των καλλιτεχνών. Να διευκρινίσουμε πως στην δημόσια συζήτηση που διεξάγεται το «καλλιτεχνικό» ταυτίζεται με το «αισθητικό». Ο διαχωρισμός αυτός φαίνεται να χρησιμοποιείται ως γνώμονας επίλυσης του θέματος.

Το «συγχωροχάρτι» δεν δημοσιοποιήθηκε ευθύς αμέσως διότι ο Παπαδημητρίου (γενικός γραμματέας του ΚΕΕ) δεν δέχθηκε να το υπογράψει, υποστηρίζοντας πως πρέπει να συνυπολογιστεί και η γνώμη των συμβούλων που απουσίαζαν. Ο Δήμας επρόκειτο να αναθέσει σε άλλο μέλος του συμβουλίου να υπογράψει στην θέση του Παπαδημητρίου (για να είναι νόμιμη η ανακοίνωση όφειλε να έχει εκτός της υπογραφής του προέδρου και αυτής του γενικού γραμματέα), όμως αυτό -σύμφωνα με το καταστατικό- θα συνεπαγόταν σύγκλιση γενικής συνέλευσης, οπότε και εγκαταλείφθηκε ως λύση⁷⁰.

Τις επόμενες μέρες στην εβδομαδιαία στήλη του Μαμάκη σημειώνεται η αυξανόμενη γενική δυσαρέσκεια καθώς πέρα από τις αντιδράσεις των άμεσα ενδιαφερομένων καλλιτεχνών το ζήτημα παίρνει ευρύτερες διαστάσεις στον πνευματικό κόσμο της Αθήνας.

Επίσης γίνεται ένας σημαντικός διαχωρισμός από τον δημοσιογράφο: «*Η πλειοψηφία (εννοεί της παράταξης των συντηρητικών) ούτε εκείνη [...] συντάσσεται με το πνεύμα που υπαγόρευσε την αυθαιρέσιαν του Εθνικού Ιδρύματος [...]. Η, για να είμεθα μέσα εις τα πράγματα, (αυτοί που τελικά*

⁷⁰ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Εθνος*, 29 Δεκεμβρίου 1948.

συντάσσονται) είναι ένα ή δύο πρόσωπα, που θεωρούνται οι βασικοί εκπρόσωποι της συντηρητικής τεχνοτροπίας»⁷¹.

Στο άρθρο τονίζεται πως όλη η εβδομάδα των Χριστουγέννων καταναλώθηκε σε συναντήσεις των ενδιαφερομένων. Οι καλλιτέχνες που τα έργα τους ακυρώθηκαν, σχεδιάζουν να προσφύγουν στην δικαιοσύνη, ενώ συζητείται να οργανωθεί καλλιτεχνικό και φιλολογικό γεύμα, με γνωστούς καλλιτέχνες και λογοτέχνες, καθώς και να μαζευτούν υπογραφές προς διαμαρτυρία από την πλευρά γνωστών διανοουμένων. Στο άρθρο παρατίθεται και η (αποπροσανατολιστική) γνώμη του Δήμα, ο οποίος υποστηρίζει ότι (κυρίως) τους καλλιτέχνες τους ενδιαφέρουν οι πωλήσεις.

Οι αντιδράσεις για την ακύρωση των βραβείων ενόσω κορυφώνονται τα γεγονότα συμπαρασύρουν το σύνολο της συντηρητικής παράταξης⁷².

Η πλειοψηφία των συντηρητικών στην κορύφωση των γεγονότων δεν συντάσσεται με την ακύρωση, πράγμα που αντιβαίνει στην απόφαση του Μοσχονά⁷³, ότι η πλειοψηφία των εκθετών αντέδρασαν συνολικά αμφισβητώντας την εγκυρότητα των βραβείων έως και την τελική ακύρωση τους.

Επίσης ο ιστορικός αναφέρει ότι τις αποφάσεις της επιτροπής ακολούθησε ένας ισχυρός παρασκηνιακός αγώνας που είχε και την συνδρομή της *Εστίας* και της *Ελληνικής Δημιουργίας*, προκειμένου να υπαναχωρήσει το Ίδρυμα. Εδώ να επισημάνουμε πως η άκρα υποστήριξη τουλάχιστον από την πλευρά της *Εστίας* αν και υπαρκτή δεν είναι απόλυτη καθώς κάποτε εξέφρασε ομοίως την απογοήτευση προς το Ίδρυμα και συγκεκριμένα στο άρθρο «Άτυχο τέλος», ο υπογεγραμμένος ως Χ. σχολιάζει: «Από την στιγμή που υπάρχει αθέτηση υποσχέσεων [...] επιτρέπει πολλές διαμαρτυρίες»⁷⁴.

⁷¹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 29 Δεκεμβρίου 1948.

⁷² Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 29 Δεκεμβρίου 1948.

⁷³ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία...*, σσ. 557-558.

⁷⁴ Υπογεγραμμένο υπό του Χ, «Άτυχο τέλος», 1 Ιανουαρίου 1949, τ. 45, τχ. 516, σ. 47.

Όσον δε αφορά άρθρα προς υπεράσπιση του Ιδρύματος και των «συμβούλων» του ΚΕΕ, παραθέτουμε ενδεικτικά τα εξής δύο ανυπόγραφα άρθρα: Το πρώτο⁷⁵ δημοσιευμένο στην Ελληνική Δημιουργία αποφαίνεται πως : «*Η απόλυτη καλή πίστη του Εθνικού Ιδρύματος το εμπόδισε να λάβη τις προφυλάξεις του [...] εκεί, όπου [...] δουλεύει, όσο αλλού πουθενά, το πνεύμα της κλίμακας*» ενώ το δεύτερο⁷⁶ στο *Ο Αιώνας Μας* συμπεράνει ότι : «*Το Εθνικό Ίδρυμα έπαθε ότι παθαίνουν όλοι, όσοι σε αυτόν τον τόπο θέλουν να κάνουν κάτι καλό [...]. Σωματειακοί παράγοντες, και επιδιώκοντες θέσεις και προεδρεία στο ΚΕΕ δεν θα έπρεπε να είναι κριτές των έργων*». Εδώ βέβαια καταλογίζεται συγκεκριμένη πρόθεση στους κριτές της επιτροπής βραβείων (υποθέτουμε στον Τόμπρο) να καρπωθούν τα αναφερθέντα προνόμια.

Ακόμη και ο ίδιος ο πρόεδρος της οργανωτικής επιτροπής διαφωνεί με το Ίδρυμα, αν και βέβαια το τελευταίο ως η διοργανώτρια αρχή έχει το δικαίωμα να προβαίνει σε τροποποιήσεις. Συγκεκριμένα κατά τον Κωνσταντίνο Πεζόπουλο, τα βραβεία όφειλαν να απονεμηθούν⁷⁷. Επιπλέον κατά τον ίδιο, ο ισχυρισμός περί βραβεύσεως «*κομμουνιστών - εχθρών της τάξεως και της εθνικής γαλήνης*» θα συνεπαγόταν πως η όλη οργάνωση και επιλογή των έργων είναι εξίσου προβληματική, πράγμα που μόνο μετά από αστυνομική παρέμβαση και έρευνα μπορεί να διαλευκανθεί και οπωσδήποτε είναι απαράδεκτο.

Το ζήτημα για την ισχύ ή όχι της εμπλοκής του «*αναρχικού μιάσματος*» (όπως χαρακτηριστικά λέγεται από τον Πεζόπουλο) δεν αποτελεί μέρος της αιτιολογίας της ακύρωσης και σε καμία περίπτωση δεν προβάλλεται από την πλευρά του Ιδρύματος ως επιχείρημα.

Υποθέτουμε ότι στα πλαίσια της γενικευμένης δημόσιας συζήτησης γύρω από το τι πραγματικά συνέβη, η αμεσότερη, κοινή εξήγηση ήταν να αποδοθεί «αντι - κομμουνιστικό» περιεχόμενο στην νεφελώδη ενέργεια του Ιδρύματος. Ήδη ο Μαμάκης είχε επισημάνει την

⁷⁵ Ανυπόγραφο, «Τα βραβεία στην έκθεση», *Ελληνική δημιουργία*, 1 Ιανουαρίου 1949, έτος Β, τ. 22, σσ. 64-5.

⁷⁶ Ανυπόγραφο, «Εθνικό Ίδρυμα και καλλιτεχνία», *Ο Αιώνας μας*, (Ιανουάριος 1949, περίοδος Γ).

⁷⁷ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 29 Δεκεμβρίου 1948. Σύμφωνα με συνέντευξη που παραχώρησε ο Πεζόπουλος στον δημοσιογράφο.

ελάχιστα αποδεκτή «πολιτική» αυτή αιτιολογία⁷⁸. Παραθέτουμε: «Μάλιστα εσημειώθη και κάποια θλιβερά απόπειρα - ευτυχώς όχι γενική - να προσδοθή εις την υπόθεσιν... πολιτικός χαρακτήρ!».

Να διευκρινίσουμε ότι η φιλολογία γύρω από την εν λόγω «συνωμοσία» προϋπήρχε της ανακοίνωσης των βραβείων και δεν είχε μεγάλη απήχηση. Η πολεμική υπέρ της ακύρωσης δεν εστιάστηκε στην κατηγορία του Παρθένη ως «φιλοκομμουνιστή». Γενικότερα η όποια απόπειρα να δοθεί «κομμουνιστικός» χαρακτήρας στην ακύρωση δεν λογίστηκε ιδιαίτερα σοβαρά όπως και δεν εμφανίζεται στην ρητορεία όσων στήριζαν επί της ουσίας την ματαίωση των βραβείων.

Ασφαλώς όμως τέθηκε (άγνωστο από ποιόν ή ποιούς) το ζήτημα αυτό. Παραθέτουμε σχετικά από άρθρο στο *Βήμα*: «Οι μεν βραβευθέντες ανακηρύχθησαν... Κουκουέδες, τα έργα των εξαμβλώματα, τα δε μέλη της επιτροπής βραβεύσεως εκηρύχθησαν υπόδικα ενώπιον της Εθνικής συνειδήσεως! [...] Προφανώς, διά τους κατηγορούς της επιτροπής, ο Αθανάσιος Διάκος έπαυσε να είνε... Εθνικόφρων Έλλην και πατριώτης, και προσεχώρησε εις το κομμουνιστικόν κίνημα.[...] όλος δε ο άλλος Ελληνικός κόσμος [...] ΥΠΕΚΥΨΕΝ ΕΙΣ ΤΟΝ ΕΚΒΙΑΣΜΟΝ (κεφαλαία στο κείμενο), [...] επειδή δεν εδόθησαν στους ευνοουμένους του γράφοντος και κομματιζομένου μέλους (ενν. τον Νέρη;) της εκτελεστικής επιτροπής του λεγομένου Εθνικού Ιδρύματος»⁷⁹.

Αδιαμφισβήτητα η επίσημη ρητορική περί «σλαβικής εισβολής» αποτελεί το σταθερό πλαίσιο, την πάγια αναφορά πάνω στην οποία διανθίζεται η πρώτη μεταπολεμική Πανελλήνια. Θεωρούμε όμως ότι ο «στενός» πολιτικός χαρακτήρας του σκανδάλου επαφίεται στις όποιες «πελατειακές» σχέσεις της επίσημης εξουσίας με σημαίνοντα μέλη του ΚΕΕ και διόλου σε μία κατά μέτωπο αναμέτρηση με τον «εχθρό», αν και βέβαια το τελευταίο συνιστά (πάντα) τον απώτερο στόχο.

Υπό αυτό το πλαίσιο δεν δημιουργεί εντύπωση η ανακοίνωση⁸⁰ του ΚΕΕ μόλις ένα μήνα μετά το πέρας της έκθεσης, προκειμένου να διατρανώσει τον θαυμασμό και την ευγνωμοσύνη προς τον

⁷⁸ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 22 Δεκεμβρίου 1948.

⁷⁹ Ανυπόγραφο και άτιτλο άρθρο, *Βήμα*, 31 Δεκεμβρίου 1948.

⁸⁰ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 16 Φεβρουαρίου 1948.

«αήττητο» εθνικό στρατό, αλλά και να ενημερώσει περί της συνάντησης του Δήμα με τον υπουργό παιδείας, προκειμένου να συζητήσουν επαγγελματικά ζητήματα των εικαστικών τεχνών.

Επιστρέφοντας στην ροή των γεγονότων, στις 30 Δεκεμβρίου 1948 λύεται η σιωπή της επιτροπής βραβεύσεως καθώς η τελευταία δημοσιεύει ανακοινωθέν υπογεγραμμένο από τα μέλη της (εκτός βέβαια του αντιπροσώπου του Εθνικού Ιδρύματος) στο οποίο υπερασπίζεται την θέση της. Παραθέτουμε: «*Η Επιτροπή διά την απονομήν των βραβείων [...] έχουσα ήσυχον την συνείδησιν ότι επετέλεσε τιμίως, ευσυνειδήτως και ευθαρσώς το αναληφθέν έργον βραβεύσασα τα άξια βραβεύσεως καλλιτεχνικά έργα και εις ουδεμίαν παράβασιν ηθικής ή τυπικής φύσεως υποπεσούσα ως ανακριβώς ανεγράφη [...]*»⁸¹. Εν ολίγοις υπό τον κίνδυνο να παρεξηγηθεί η σιωπή της επιτροπής και ενώ κατά την γνώμη της τελευταίας εξακολουθεί η εκμετάλλευση του ζητήματος από αυτούς που έχουν συμφέρον (χωρίς να κατονομάζεται κάποιος) η επιτροπή δηλώνει πως έχει ήσυχη την συνείδηση της εφόσον τίμια επιτέλεσε το έργο της. Ταυτόχρονα εκφράζει τη λύπη της διότι είναι «υποχρεωμένη» στις δύσκολες στιγμές της «πατρίδας» να ασχολείται με τέτοια θέματα.

Την επόμενη ημέρα σε απάντηση της επιτροπής βραβεύσεως ο Δήμας αποφασίζει και δημοσιεύει το επίμαχο (αδημοσίευτο έως την στιγμή αυτή) ανακοινωθέν του ΚΕΕ, υπογεγραμμένο από τον ίδιον με την «προσθήκη» του εφόρου του τομέα Διακόσμησης και ειδικού γραμματέα της (αλλά όχι βέβαια γενικός γραμματέας του επιμελητηρίου).

Η απόφαση («συγχωροχάρτι») που είχε παρθεί στην αμφιλεγόμενη συνεδρίαση της 27^{ης} Δεκεμβρίου 1948, έτσι όπως δημόσια⁸² πλέον παρουσιάζεται, έχει τρία αριθμημένα σημεία: Το πρώτο αφορά την έκφραση ευγνωμοσύνης προς το Εθνικό Ίδρυμα για τις χορηγήσεις που έχει εξαγγείλει προς τους καλλιτέχνες. Το δεύτερο είναι η πρόταση να μην αναμειχθούν στο μέλλον κρατικοί υπάλληλοι στις επιτροπές, διότι το κράτος κινδυνεύει να εμφανισθεί (ξανά) ως να

⁸¹ «Τα βραβεία που αρνείται να απονεμίη το Εθνικόν ίδρυμα. Ανακοίνωσις της επιτροπής βραβεύσεως», *Ελευθερία*, 30 Δεκεμβρίου 1948.

⁸² Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Εθνος*, 31 Δεκεμβρίου 1948.

μεροληπτεί υπέρ μιας τάσης/παράταξης και άρα να ζημιωθεί. Το τρίτο αφορά την απόδοση τιμής στους Γεωργιάδη και Παπαλουκά που αποποιήθηκαν τα βραβεία που τους αναλογούσαν.

Παραθέτουμε από το κείμενο της απόφασης του διοικητικού συμβουλίου του ΚΕΕ τα σημεία που υποδεικνύονται ως λόγοι καταδίκης της επιτροπής βραβείων: *«Κατόπιν της προκατειλημμένης και μονοπλεύρου κρίσεως της επιτροπής βραβείων [...] ευγνωμόνως αποδεχόμεθα την υπό του Ιδρύματος ληφθείσαν απόφασιν περί ιδρύσεως υπ' αυτού μονίμου διαρκούς εκθέσεως [...]. Η προκατειλημμένη και μεροληπτική κρίσις της επιτροπής [...] θέτει το ζήτημα αν ενδείκνυται εις το μέλλον να αναμειγνύονται υπάλληλοι ως κριταί εις καλλιτεχνικάς εκδηλώσεις [...]. Η υπό της πλειοψηφίας της επιτροπής [...] υποτίμησιν ανεγνωρισμένης αξίας καλλιτεχνών [...] ηνάγκασε δύο [...] καλλιτεχνών να αποποιηθούν δημόσια την τιμήν αυτήν».*

Εκτός της παραπάνω πληροφορίας, ο δημοσιογράφος σημειώνει πως ο Παπαδημητρίου παραιτήθηκε από την θέση του γενικού γραμματέως του ΚΕΕ ενώ ήδη περιφέρεται «πρωτόκολλο», (δεν αναφέρει ποιος είχε την πρωτοβουλία αυτής της κίνησης) διά του οποίου ο καλλιτεχνικός κόσμος ζητεί από το διοικητικό συμβούλιο του ΚΕΕ να συγκαλέσει άμεσα την γενική συνέλευση προκειμένου να απολογηθεί η συμπαράσταση του επιμελητηρίου προς το Ίδρυμα, το οποίο σκανδαλωδώς παρέβλεψε τα επαγγελματικά συμφέροντα ορισμένων μελών του επιμελητηρίου.

III γ. Στον απόηχο της ακύρωσης των βραβείων.

Στην στήλη του Μαμάκη στο *Έθνος* την 5^η Ιανουαρίου του 1949 τονίζεται η μεγάλη δυσαρέσκεια του καλλιτεχνικού κόσμου με την πλειοψηφία των καλλιτεχνών να αρνείται να θεωρήσει ότι η υπόθεση έχει λήξει. Πολύ δε περισσότερο η αγανάκτηση το συγκεκριμένο χρονικό σημείο κατευθύνεται προς τους «συμβούλους» του επιμελητηρίου οι οποίοι επεδίωξαν να στηρίξουν την αυθαιρεσία της εκτελεστικής επιτροπής. Αυτό που επισημαίνεται είναι πως όλοι οι καλλιτέχνες ανεξαρτήτως αν βραβεύθηκαν ή όχι, ανεξαρτήτως επίσης καλλιτεχνικής παράταξης, προσώπων,

σχολών, τοποθετούνται κατά της ακύρωσης με αποτέλεσμα πλέον να κινούνται μέσα στη σφαίρα της «αηδίας»⁸³.

Τα γεγονότα ωστόσο κινούνται με μορφή «ντόμινο» και αναδεικνύουν και άλλες παραμέτρους της πανελληνίας.

Στο μόλις αναφερθέν άρθρο⁸⁴ δημοσιεύεται επιστολή του Μιχάλη Τόμπρου, μέλους της επιτροπής βραβεύσεως καθώς και μέλους του γενικού συμβουλίου του επιμελητηρίου (που όμως απουσίαζε κατά τις κρίσιμες συνεδριάσεις) ο οποίος ερμηνεύει την αντί - ακαδημαϊκή συνείδηση της επιτροπής ως προϊόν ενημέρωσης τοπικών και διεθνών καλλιτεχνικών διεργασιών.

Ο Τόμπρος είχε ήδη στείλει επιστολή διαμαρτυρίας στο ΚΕΕ με την οποία και διαχώριζε την θέση του από την αντίστοιχη επίσημη του επιμελητηρίου. Αυτή είναι η πρόθεση και στην παρούσα επιστολή όπως και η προσπάθεια να καταρριφθεί το δικαίωμα εμπλοκής του ΚΕΕ στα γεγονότα των βραβείων.

Στο παραπάνω πλαίσιο ισχυρίζεται πως ο ιδρυτικός νόμος του επιμελητηρίου περιορίζει (επί της ουσίας) την εμπλοκή της οργάνωσης σε αποκλειστικά «επαγγελματικά καλλιτεχνικά» ζητήματα. (Για τον Τόμπρο αυτό ισούται με «επαγγελματικά»). Από την άλλη, η επιτροπή βραβεύσεως επεξεργάστηκε αποκλειστικά αισθητικά ζητήματα.

Στον Γεωργιάδη αντίστροφα η επιτροπή βραβεύσεως δεν έκρινε βάσει έργου (καλλιτεχνικά/αισθητικά), αλλά λαμβάνοντας υπόψη το πρόσωπο ενήργησε με επαγγελματικά και «φατριαστικά» κίνητρα. Οπότε τίθεται το εξής ερώτημα: η επιτροπή βραβεύσεως κινήθηκε βάσει «αισθητικής» (αισθητική αξιολόγηση/αποτίμηση των έργων τέχνης) ή βάσει «φατριάς» (μεροληπτική κρίση για πρόσωπα ανήκοντα σε προσφιλείς/οικείες παρατάξεις, άρα «επαγγελματικά»);

Η ιδιαίτερη αυτή και πολύπλοκη συλλογιστική χρησιμοποιείται από την πλευρά των δύο επιφανών μελών του γενικού συμβουλίου του ΚΕΕ, πρωταγωνιστών της πανελληνίας, προκειμένου

⁸³ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 31 Δεκεμβρίου 1948.

⁸⁴ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 31 Δεκεμβρίου 1948.

να υπερασπισθούν αμφότεροι την θέση τους: Μεταξύ Τόμπρου και Γεωργιάδη προκύπτει ασυμφωνία πάνω στο έργο της επιτροπής βραβείων, που στηρίζεται όμως (και στους δύο καλλιτέχνες) σε παρόμοια ερμηνεία του ιδρυτικού νόμου του ΚΕΕ, ερμηνεία που προβάλλει τον «επαγγελματικό» του χαρακτήρα.

Για τον Τόμπρο η επιτροπή βραβεύσεως ενήργησε καθαρά «αισθητικά» (άρα το ΚΕΕ δεν δικαιούται να εμπλακεί), ενώ αντίθετα για τον Γεωργιάδη η επιτροπή ενήργησε «επαγγελματικά» («φατριαστικά»), πράγμα που δίνει το δικαίωμα στο ΚΕΕ να εμπλακεί.

Ως απόδειξη του απόλυτου «επαγγελματικού» χαρακτήρα του επιμελητηρίου ο Τόμπρος αναφέρεται στην περίοδο προπαρασκευής της πανελλήνιας και σε παρόμοια ανεπιτυχή προσπάθεια να επεκταθεί η δικαιοδοσία του συμβουλίου του ΚΕΕ σε γενικότερα «αισθητικά καλλιτεχνικά ζητήματα», γεγονός που επέφερε (και) την πτώση του συμβουλίου. Σε τί ακριβώς αναφέρεται όμως;

Παρενθετικά και στην κατεύθυνση κατανόησης της επιχειρηματολογίας του γλύπτη, να σημειώσουμε πως σε επιστολή του Τάσσου, (δημοσιευμένη στις 24 Νοεμβρίου 1948, τρεις εβδομάδες δηλαδή από την έναρξη της έκθεσης) ο χαρακτήρας καταδεικνύει ως βασικό λόγο μη συμμετοχής του στην πανελλήνια τον κανονισμό της οργανωτικής επιτροπής ο οποίος είχε προκαλέσει «σάλο» στο επιμελητήριο⁸⁵.

Υπενθυμίζουμε πως εδώ αναφέρεται ο Τάσσος σε μία δεύτερη, συμπληρωματική θα λέγαμε ανακοίνωση (πλήρης κανονισμός), που εκτυπώθηκε και κυκλοφόρησε στον καλλιτεχνικό κόσμο και την οποία δεν εντοπίσαμε στην έρευνα μας. Έχουμε αναφερθεί ήδη σε δύο επιπλέον ανακοινώσεις της επιτροπής. Ωστόσο υπάρχουν ακόμη δύο. Η πρώτη τιτλοφορείται «Η υποβολή των έργων», (Ανυπόγραφο), *Έθνος*, 11 Αυγούστου 1948, και η δεύτερη τιτλοφορείται «Η οργάνωσις της καλλιτεχνικής εκθέσεως», *Ελευθερία*, 14 Αυγούστου 1948. Οπότε συνολικά εντοπίσαμε τέσσερεις (4) ανακοινώσεις της οργανωτικής επιτροπής, καμία εκ των οποίων δεν ταυτίζεται με τον «κανονισμό» που αναφέρει ο χαρακτήρας. Παρ' όλα αυτά, στην ανακοίνωση της

⁸⁵ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 24 Νοεμβρίου 1948.

14 Αυγούστου 1948 αναφέρεται πως η κριτική επιτροπή θα αποτελείται από καλλιτέχνες υποδεικνυόμενους από το επιμελητήριο. Συνεπώς υποθέτουμε ότι η αρχική πρόθεση της οργανωτικής επιτροπής συνέπλεε με το αίτημα των καλλιτεχνών, αλλά αργότερα η απόφαση αυτή ανακαλέστηκε, χωρίς ποτέ να επιστρέψει στο αρχικό σχέδιο.

Η ισχυρή αναστάτωση προκλήθηκε καθότι θεωρήθηκε από τους καλλιτέχνες ανεπίτρεπτη η συμμετοχή μη καλλιτεχνών στην κριτική επιτροπή έτσι όπως προέβλεπε ο εν λόγω κανονισμός. Σύμφωνα με τον χαρακτή η παραπάνω συνθήκη αντιβαίνει καλλιτεχνικά ζητήματα αρχής. Για το θέμα αυτό πραγματοποιήθηκε γενική συνέλευση του ΚΕΕ. Στην πολυτάραχη αυτή συνέλευση επισημαίνεται ο σκοτεινός ρόλος του Γεωργιάδη που ως μέλος της οργανωτικής επιτροπής ενώ διαβεβαίωσε ότι θα τροποποιηθεί το μελανό σημείο, αποδείχθηκε πως δεν είχε καμία τέτοια εξουσιοδότηση. Υπήρξαν ακόμη διαβεβαιώσεις για την άρση του κανονισμού και από την διεύθυνση Καλών Τεχνών του υπουργείου παιδείας και από τον τότε πρόεδρο του επιμελητηρίου (τον Τσούγλο) ότι το Ίδρυμα θα αναθεωρήσει και πως η επιτροπή θα αποτελείτο αποκλειστικά από καλλιτέχνες.

Η αλλαγή ουδέποτε υλοποιήθηκε (σύμφωνα πάντα με τον χαρακτή), όμως το γενικό συμβούλιο του επιμελητηρίου είχε ενδιάμεσα λάβει αποφάσεις ως η αλλαγή να είχε επιτευχθεί, με συνέπεια όταν έπειτα μέλη της εκτελεστικής επιτροπής (άρα μη καλλιτέχνες) συμπλήρωσαν την κριτική επιτροπή, να καταρρακωθεί το κύρος του επιμελητηρίου.

Υπό την πίεση των γεγονότων ο Τάσος παραιτείται από μέλος του γενικού συμβουλίου και ο Τσούγλος αντικαθίσταται από τον Δήμα. Πολύ δε περισσότερο κατά τον δημοσιογράφο, ο Τσούγλος υποχρεώθηκε σε παραίτηση (χωρίς να αναφέρετε από ποιόν ή ποιούς).⁸⁶ Κατά τον Τάσσο, οι πρωτοστατούντες στο να μην επιτραπεί η συμμετοχή μη καλλιτεχνών στην κριτική επιτροπή, περιλαμβανομένου βεβαίως και του Γεωργιάδη, ήσαν και οι πρώτοι που παραβίασαν τις αποφάσεις της γενικής συνέλευσης του επιμελητηρίου.

⁸⁶ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Εθνος*, 3 Νοεμβρίου 1948.

Με άλλα λόγια αυτό που υπονοείται είναι ότι αυτοί οι καλλιτέχνες συντάχθηκαν τελικά με την απόφαση του Ιδρύματος και μετείχαν στην «προδοτική» αυτή επιτροπή η οποία αποτελείτο και από κρατικούς υπαλλήλους. Ο χαρακτήρας καταλήγει πως η πλειοψηφία της κριτικής επιτροπής «πολιτεύτηκε», ενώ το Εθνικό Ίδρυμα αποφεύγοντας να δυσαρεστήσει τους καλλιτέχνες έδειξε υπερβολική επιείκεια στην επιλογή των έργων. Ο Τάσσος τονίζει ως αδιαπραγμάτευτη συνθήκη το να αποτελείται η κριτική επιτροπή της πανελληνίας αποκλειστικά από καλλιτέχνες και μάλιστα επισημαίνει το μη προηγούμενο -επικίνδυνο σε κάθε περίπτωση- του εγχειρήματος⁸⁷.

Απόσπασμα από την δημοσιευμένη επιστολή του Τάσσου: *«Ουσιαστικόν ζήτημα απετέλεσε η συμμετοχή είς την κριτική επιτροπή δύο εκπροσώπων του εθνικού ιδρύματος. Όλοι οι καλλιτέχνηαι εθεώρησαν ότι εδώ τίθεται ζήτημα αρχής όπως αι κριτικάί επιτροπαί αποτελούνται μόνον από καλλιτέχνας, όπως άλλωστε συμβαίνει είς όλον τον κόσμον. Το ζήτημα αυτό είνε τεραστίας σημασίας διότι αποτελεί προηγούμενον με αγνώστους συνεπειάς διά τας εκθέσεις»*.

Πιθανότατα για τον Τάσσο, η κριτική επιτροπή δεχόμενη στους κόλπους της μη καλλιτέχνες υποτάσσεται στο Εθνικό ίδρυμα και στην φιλοδοξία του να ελέγξει την πανελλήνια διαμέσου εκπροσώπων του που θα μετάσχουν της επιτροπής. Αυτό ενδεχομένως εννοεί ο χαρακτήρας με το ρήμα «πολιτεύτηκε».

Ο πολυπόθητος στόχος του Ιδρύματος να ικανοποιήσει όλους τους καλλιτέχνες ακροβατεί ανάμεσα στο να ελέγξει την διαδικασία και στο να παραμείνει υπεράνω ενδοοικογενειακών καλλιτεχνικών συγκρούσεων. Πρόκειται για ουτοπική φιλοδοξία, ακριβώς διότι το ιδανικό που επαγγέλλεται το Ίδρυμα κτίζεται πάνω σε μια βεβιασμένης σύλληψης -και τελικά ανέφικτη- ομόνοια. Το Ίδρυμα ανέλαβε τα ηνία για το εγχείρημα της πανελληνίας έχοντας τις καλύτερες προθέσεις περί καλλιτεχνικής πολυφωνίας, ωστόσο φιλικά προσκείμενο με συγκεκριμένα σημαίνοντα πρόσωπα του ΚΕΕ παγιδεύεται στο να τα ικανοποιήσει και ρισκάρει (ή καλύτερα χάνει) το πολυπόθητο διακύβευμα της πανελληνίας.

⁸⁷ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Εθνος*, 24 Νοεμβρίου 1948.

Το πιθανότερο είναι ότι υπήρξε πίεση από τα εν λόγω πρόσωπα ενόσω οι συνεδριάσεις προχωρούσαν και ενώ παράλληλα πλήθαιναν προοδευτικά οι φήμες για επικράτηση των μοντέρνων καλλιτεχνών, και κυρίως θα λέγαμε εξετάζοντας τα πράγματα ακόμη πιο μικροσκοπικά, εδραιωνόταν η ήττα του Γεωργιάδη και η επικράτηση του Παρθένη.

Επανερχόμαστε στη ροή των γεγονότων: Ο Βρασίδας Τσούγλος προσβεβλημένος από την δήλωση του Τόμπρου προβαίνει σε απαντητική δήλωση⁸⁸. Να αποσαφηνίσουμε ότι ο Τσούγλος διατελούσε πρόεδρος του ΚΕΕ την περίοδο όπου σύμφωνα με την κατηγορία του γλύπτη (δηλαδή κατά την προπαρασκευή της έκθεσης) το επιμελητήριο αποπειράθηκε να αναμειχθεί για άλλη μια φορά σε «αισθητικά» θέματα. Συνεπώς η γραπτή επιστολή του πρώην προέδρου είναι απάντηση στους ισχυρισμούς του Τόμπρου.

Ο Τσούγλος ξεκινάει την «απολογία» του με μια ειρωνική φράση: ο Τόμπρος καθώς και τα υπόλοιπα μέλη της κριτικής επιτροπής των βραβείων λησμόνησαν τα συνθήματα που διακήρυτταν και εφάρμοσαν πιστά το σχετικό άρθρο του κανονισμού που με σθένος είχαν πολεμήσει. Με άλλα λόγια ο πρώην πρόεδρος του ΚΕΕ αναφέρεται στην ασυνέπεια της κριτικής επιτροπής (και του Τόμπρου ειδικά) που ενώ κατά την προπαρασκευή της έκθεσης αποδέχονταν την απόλυτη δικαιοδοσία του επιμελητηρίου (πράγμα που επέτρεπε στο τελευταίο να εμπλακεί ομοίως και στο «αισθητικό» ζήτημα της σύνθεσης της κριτικής επιτροπής), πλέον όμως με το σκάνδαλο των βραβείων και την άμεση εμπλοκή του ΚΕΕ, πολεμούν τον ίδιο αυτόν νόμο και περιορίζουν το επιμελητήριο μόνο στο επαγγελματικό κομμάτι, απαγορεύοντας στο τελευταίο να ασχολείται με «αισθητικά» ζητήματα. Για τον ίδιο τον Τσούγλο πρόκειται για ένα ψευδοπρόβλημα. Το επιμελητήριο δύναται να εμπλακεί ομοίως και στα αισθητικά και στα επαγγελματικά ζητήματα.

Ο Τσούγλος προσθέτει ότι το μόνο σημείο με το οποίο διαφώνησε με την οργανωτική επιτροπή είναι το άρθρο του κανονισμού που αναφερόταν στην σύνθεση της επιτροπής βραβεύσεως. Αναφέρεται όπως και ο Τάσος στην σύνθεση της επιτροπής αποκλειστικά από

⁸⁸ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 12 Ιανουαρίου 1949.

καλλιτέχνες; Δεν είναι σαφές. Ο Τάσος βέβαια αναφερόταν στην κριτική επιτροπή των έργων. Τέθηκε λοιπόν το ίδιο ζήτημα και για τις δύο επιτροπές;

Στον επίσημο κατάλογο της έκθεσης ενώ έχουν αποφασισθεί τα ονόματα που θα αποτελέσουν την κριτική επιτροπή, αυτό δεν συμβαίνει με την κριτική επιτροπή των βραβείων. Το ίδιο το γεγονός της σύνθεσης της επιτροπής βραβεύσεως φαίνεται πως απασχόλησε το Ίδρυμα. Αρχική πρόθεση του Ιδρύματος ήταν να μην τοποθετηθούν μέλη του στην επιτροπή βραβεύσεως αλλά η αντιπροσώπευση να γίνει από έναν καλλιτέχνη και έναν τεχνοκριτικό⁸⁹, πράγμα που πραγματοποιείται κατά το ήμισυ, μιας και τελικά αναλαμβάνει ο τεχνοκρίτης Μανόλης Χατζηδάκης και ο Νικόλαος Νέρης⁹⁰, μέλος της εκτελεστικής επιτροπής.

Αρχικά η θέση είχε προταθεί στον ζωγράφο Νικόλαο Οθωναίο, ο οποίος όμως την αρνήθηκε όπως και έπειτα ο ζωγράφος Παύλος Μαθιόπουλος⁹¹. Το Ίδρυμα πιθανώς να θέλησε να αποφύγει παρόμοια αντίδραση με την σύσταση της πρώτης (κριτικής) επιτροπής, οπότε για αυτό όντως προσπάθησε να βρει καλλιτέχνες αντί να τοποθετήσει υπαλλήλους του. Είναι κάτι για το οποίο δεν μπορούμε με βεβαιότητα να αποφανθούμε, ωστόσο για τον Τσούγλο τελικά δεν φαίνεται να έχει πολύ σημασία.

Ο πρώην πρόεδρος εμφατικά επανέρχεται στο γεγονός της αλλαγής του συμβουλίου. Επαναλαμβάνουμε, η εν λόγω νύξη συνδέεται με την επίσημη εκλογή του νέου προέδρου Δήμα, τρεις μέρες μετά την έναρξη της έκθεσης.

Το άρθρο του κανονισμού που σχετίζεται με τον τρόπο κρίσης των έργων καθώς και εκλογής εκ μέρους των κριτών αποτελεί για τον ίδιο τον Τσούγλο μόνο το πρόσχημα της αλλαγής. Κατά τον ίδιο, τα πραγματικά ελατήρια είναι άλλα τα οποία και φάνηκαν (όπως ισχυρίζεται) από ότι συνέβη κατά τη κρίση των έργων όπως και σε όλη την διάρκεια της έκθεσης, με αποκορύφωμα την αξιοθρήνητη (όπως την χαρακτηρίζει) διαμάχη, πριν και μετά την απονομή των βραβείων. Ο

⁸⁹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικών ρεπορτάζ», *Εθνος*, 1 Δεκεμβρίου 1949.

⁹⁰ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικών ρεπορτάζ», *Εθνος*, 12 Ιανουαρίου 1949.

⁹¹ Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικών ρεπορτάζ», *Εθνος*, 24 Νοεμβρίου 1948.

Τσούχλος αρκείται απλά στην σκιαγράφηση της τριμερής -κατ' αυτόν- ανάπτυξης των γεγονότων της έκθεσης δίχως περαιτέρω ανάλυση.

Με την ίδια αινιγματική διάθεση, η αιτία της αλλαγής συμβουλίου στο ΚΕΕ δεν κατονομάζεται, παρά μόνο καταδεικνύονται οι επιπτώσεις της, οι οποίες φανερώνονται σε όλη την προβληματική πορεία της έκθεσης. Ακολουθώς αναρωτιέται ρητορικά: *«Πως για τα μέλη της επιτροπής βραβεύσεως η ιδιότητα του καθηγητή τους εξασφαλίζει τον τίτλο του κρατικού εμπειρογνώμονος ενώ η ιδιότητα των συμβούλων του ΚΕΕ δεν τους παρέχει καμία βοήθεια και είναι απλά πολιτευόμενες μετριότητες;»*. Πρόκειται προφανώς για άμεση αιχμή προς τον καθηγητή Καλών Τεχνών και μέλος της επιτροπής βραβείων, Τόμπρο. Η παραπάνω δήλωση συνεπάγεται ότι ο Τσούχλος δίνει το δικό του «συγχωροχάρτι» στα εμπλεκόμενα σημαίνοντα πρόσωπα του ΚΕΕ όσον αφορά το σκάνδαλο των βραβείων; Ή μήπως υπονοεί ότι υπάρχει και αλλού ευθύνη και συγκεκριμένα στην επιτροπή βραβείων; Σε κάθε περίπτωση δημιουργούνται πρόσθετα ερωτήματα.

Η αλλαγή προεδρίας από τον Τσούχλο στον Δήμα θα περίμενε κανείς να σημαίνει από την πλευρά του αποχωρούντος Τσούχλου, την απόλυτη απαξίωση του δεύτερου. Τουναντίον ξεκάθαρο είναι ότι ο πρώην πρόεδρος του επιμελητηρίου μετριάζει τον οξύ χαρακτηρισμό των «συμβούλων» του ΚΕΕ ως «πολιτευόμενες μετριότητες» και υπερασπίζεται (τουλάχιστον) το δικαίωμα των τελευταίων να αρθρώσουν λόγο πάνω στο ζήτημα των βραβείων, μετατοπίζοντας τελικά την όποια κατηγορία (και;) προς την πλευρά της επιτροπής βραβείων (χωρίς να αποκλείονται βέβαια και άλλοι πιθανοί φορείς ευθύνης).

Τουλάχιστον κατά τον Τσούχλο (αλλά και τον Τάσσο) εκτός του σκανδαλώδους επιλόγου υπάρχει και σκανδαλώδης αφετηρία, η οποία και πυροδότησε αλυσιδωτά γεγονότα καθ' όλη την πορεία της έκθεσης.

Συνοψίζοντας, η καταλυτική παρέμβαση των Δήμα, Γεωργιάδη, Νάτσιου και Κοντόπουλου (όπως και του Παπαλουκά) στην ακύρωση των βραβείων παραμένει πράγματι το επικρατέστερο σενάριο, στο βαθμό της πιθανής πίεσης από πλευράς τους προς το Ίδρυμα προκειμένου το τελευταίο να προβεί στην ακύρωση των βραβείων, όπως και της μετέπειτα χρονικά στήριξης που

έδωσαν στην ακυρωτική απόφαση του Ιδρύματος. Ωστόσο, δεν είναι το μόνο προβληματικό και «σκοτεινό» σημείο της Πανελλήνιας. Η παρέμβαση του Τσούχλου θέτει επιπλέον ερωτήματα στο βαθμό που δεν φαίνεται να επικεντρώνει την κατηγορία του στον ίδιο τον Δήμα και τους «συμβούλους» του επιμελητηρίου. Ταυτόχρονα δε, η αοριστία των λόγων του δεν μας επιτρέπει να συμπεράνουμε με ασφάλεια ποια είναι ακριβώς η στόχευση.

Ο Τόμπρος έπειτα από τις σοβαρές (αν και αόριστες) κατηγορίες εναντίον του, στέλνει στον Μαμάκη δύο συνεχόμενες απαντητικές επιστολές, στις οποίες «*του τα ψάλλει απ' την καλή*» (του Τσούχλου). Ο Μαμάκης δηλώνει πως δε θέλει να πάρει περαιτέρω έκταση το θέμα, οπότε αποφασίζει και δεν τις δημοσιεύει⁹². Τι θα προσέθετε μια περαιτέρω επεξήγηση από την πλευρά του Τόμπρου; Όπως γίνεται σαφές, τα κενά των πηγών δεν μας επιτρέπουν να αποφανθούμε με βεβαιότητα για το σύνολο των ερωτημάτων που έως εδώ θέσαμε.

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

Το Εθνικό Ίδρυμα όπως είδαμε στόχευσε στην ομαλή και αναίμακτη «ικανοποίηση» πάντων των καλλιτεχνών και απέτυχε στον βαθμό που παρείσφρησε σε ενδότερες καλλιτεχνικές διενέξεις (ολοφάνερο κατά την τελική ακύρωση των βραβείων), καθώς και εναρμονίσθηκε με μικρής κλίμακας συμφέροντα που εξυπηρετούσαν μακροσκοπικά, τα δικά του μεγαλεπήβολα σχέδια.

Η κορυφή της ιεραρχίας του επιμελητηρίου (τουλάχιστον με το «συγχωροχάρτι») κινείται καταχρηστικά εις βάρος της πλειοψηφίας των μελών. Ωστόσο η όψιμη καταγγελία του Τσούχλου, όπως και αυτή του Τάσσου υποδεικνύουν (και) έτερα σημεία παράβασης εντοπισμένα ήδη από τις

⁹² Αχιλλέας Μαμάκης, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 19 Ιανουαρίου 1949.

απαρχές της έκθεσης. Σε κάθε περίπτωση ο διάλογος των καλλιτεχνών με το Ίδρυμα δεν αποτέλεσε επιτυχημένη φόρμουλα και η αρχική πρόθεση μετατράπηκε σε παρωδία.

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

Ειρωνικό τω τρόπω, το Εθνικό Ίδρυμα κατάφερε τελικά να συνενώσει τους καλλιτέχνες.

Κεφ. IV. Ο Τεχνοκριτικός λόγος της Πανελληνίας: Η υποδοχή της αφαίρεσης στην κατεύθυνση αναζήτησης εθνικής τέχνης.

Στα κείμενα της τεχνοκριτικής της Πανελληνίας σπάνια συναντάμε τον άμεσο συσχετισμό της εικαστικής παραγωγής με την τρέχουσα πολιτική κατάσταση της χώρας και όταν αυτό συμβαίνει, το περιεχόμενο του τεχνοκριτικού λόγου συμπορεύεται με την ιδεολογική γραμμή της επίσημης εξουσίας.

Το «Μιά κριτική ματιά» του Σπύρου Παναγιωτόπουλου αποτελεί το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα κειμένου τεχνοκριτικής⁹³ της έκθεσης που προπαγανδίζει τον ευγενή αγώνα κατά των «Σλαύων», εντάσσοντας με φυσικότητα ένα αμιγώς πολιτικό μήνυμα στην τεχνοκριτική αποτίμηση των έργων. Παραθέτουμε: *«Το σημαντικό αυτό καλλιτεχνικό γεγονός (ενν. την πανελλήνια) πρέπει να το χαιρετίσουμε σαν ένα χαρμόσυνο προμήνυμα πνευματικής ανθήσεως του τόπου, σαν μιάν υπόσχεσι μελλοντικής ακμής. [...] Ένας τόπος που τώρα ακόμα σηκώνει όλο το βάρος των σλαβικών πειραματισμών και όχι μόνο δεν γονατίζει, αλλά [...] πιστεύη στην δικαίωσι των αγώνων του, στην οριστική Νίκη»*⁹⁴.

Επίσης και ο Διονύσιος Κόκκινος⁹⁵ είναι αρκετά δηκτικός όταν -σε αντιπαράθεση με την προσπάθεια για πνευματική ανόρθωση του κράτους- σημειώνει: *«Στα τελευταία τρία χρόνια, παρ' όλη την καταιγίδα που πέρασε και που άφησε να περνούν ακόμη επί της ζωής των κοινωνιών και αλλού, αλλά πολύ περισσότερο εδώ, ρεύματα φθοροποιά, ικανά να υποβάλλουν σε δοκιμασία τις δυνάμεις των ανθρώπων»*.

⁹³ Διευκρινίζουμε ότι για την πανελλήνια συντάχθηκαν και άλλου είδους κείμενα με έντονο το πολιτικό στοιχείο τα οποία όμως δεν τα υπολογίζουμε ως τεχνοκριτικά, όπως π.χ. του Ανδρέα Γεωργιάδη («Η Πανελλήνιος Έκθεση», *Εστία*, τ. 44, τχ. 511, σ. 1309, 15 Οκτωβρίου 1948) στο οποίο ενόσω στοχεύσει (κυρίως) στο να υποδείξει την ανάγκη να αγοράσει το κοινό, έργα από την έκθεση, πλέκει το εγκώμιο της επίσημης εξουσίας σε αντιπαράβολή με εκείνους που ως «εθνοκτόνο ανταρσία» δεν έχουν «οίκτο και πατρίδα». Από την άλλη πλευρά όμως όπως θα δούμε στην συνέχεια, εντάξαμε στην μελέτη επιλεκτικά και μη τεχνοκριτικά κείμενα, στην κατεύθυνση μεγαλύτερης κατανόησης των ζητημάτων που επεξεργαζόμαστε.

⁹⁴ Σπ. Παναγιωτόπουλος, «Μια κριτική ματιά», *Έθνος*, 3 Νοεμβρίου 1948.

⁹⁵ Διονύσιος Κόκκινος, «Η Πανελλήνιος του 1948», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 19, 15 Νοεμβρίου 1948, σσ. 422 - 424.

Η τεχνοκριτική της Πανελληνίας ελάχιστα εμπλέκεται με ένα σκληροπυρηνικό πολιτικό λεξιλόγιο, τουναντίον στην πλειοψηφία της (και όταν βέβαια επιχειρείται κάποια σχετική νύξη) περιορίζεται στην επισήμανση των δυσκολιών της παρούσης ιστορικής συγκυρίας με διακριτικότητα δίχως να κατονομάζεται ευθέως η πηγή του «κακού». Οπότε αυτό που με λεκτική σαφήνεια διατύπωσε ο Παναγιωτόπουλος είτε υποδηλώνεται με λιγότερο καυστικό τρόπο είτε τα παρόντα δεινά άπτονται ενός γενικού προβληματισμού. Η επισήμανση των αντιξοοτήτων που (ακόμη) συμβαίνουν στην Ελλάδα δικαιολογεί την ύπαρξη της έκθεσης ως αντίβαρου στις δυσκολίες του παρόντος βίου της χώρας και σε έναν δεύτερο χρόνο (σε αδιάσπαστο διάλογο με την αναζήτηση εθνικής τέχνης) αποτελεί το κρισιμότερο πεδίο βάσει του οποίου θα αναπτυχθεί η κριτική των έργων.

Στην παραπάνω κατεύθυνση γράφει ο Ευάγγελος Παπανούτσος⁹⁶: *«Έπρεπε να δοθεί μια ευκαιρία στους καλλιτέχνες μας να δείξουν την καλλιτεχνική τους εξέλιξη [...] μέσα στα χρόνια αυτά των μεγάλων ιστορικών ζυμώσεων [...] ιδιαίτερα τον δικό μας λαό που κλυδωνίζεται ακόμη μέσα στην θύελλα»*, ενώ ο Άγγελος Προκοπίου⁹⁷ σε αντιπαράθεση με την αισιόδοξη προοπτική που φέρνει το γεγονός της Πανελληνίας, σχολιάζει: *«Ο τόπος αυτός δεν ησύχασε ακόμη. Γύρω μας σκοτώνεται κόσμος, καίονται συγκομιδές, τινάζονται στον αέρα σχολεία»*. Ο δε Μανόλης Χατζηδάκης⁹⁸ επισημαίνει πως: *«Όσο εντατικότερα παρακολουθεί κανείς την καθημερινή πορεία της γύρω ζωής, με την επιφανειακά ασυνάρτητη αλληλουχία των διαφόρων φάσεων της πολιτικής και κοινωνικής ζωής, τόσο πείθεται για την σταθερή και θεμελιακή αξία της πνευματικής (ενν. ζωής)[...]. Τούτη την ώρα, που (ενν. υπάρχει) συρροή των εθνικών συμφορών [...] είναι ανάγκη να στραφούμε στον καθαρό χώρο της πνευματικής δημιουργίας»*. Για τον ζωγράφο Βάλια Σεμερτζίδα⁹⁹ η έκθεση απέτυχε στον διάλογο της με την δύσκολη αυτή πραγματικότητα: *«Δεν είναι μήτε ένα έργο στην έκθεση που νάναι η έκφραση της έντονης ζωής που ζούμε εδώ και χρόνια! [...] Τα έργα θαρρείς και*

⁹⁶ Ευάγγελος Παπανούτσος, «Γύρω από την έκθεση», *Το Βήμα*, 2 Δεκεμβρίου 1948.

⁹⁷ Άγγελος Προκοπίου, «Η πανελλήνια έκθεση», *Καθημερινή*, 31 Δεκεμβρίου 1948.

⁹⁸ Μανόλης Χατζηδάκης, «Υπομνήσεις», *Ελευθερία*, 20 Ιανουαρίου 1949.

⁹⁹ Βάλιας Σεμερτζίδα, «Απόψεις πάνω στην πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, τχ. 1948.

είναι ουρανοκατέβατα και όχι πως τα θέματα λείπουν, ίσα ίσα υπάρχουν και τέτοια, μα λείπει το έργο με το ρυθμό της στιγμής που ζούμε».

Έχουμε ήδη σχολιάσει το ζήτημα της «λογοκριμένης» ή μη θεματολογίας των έργων που επιλέχθηκαν για την πανελλήνια. Για τον Σεμερτζίδη που χαρακτηρίζει μάλιστα την πλειοψηφία των έργων «δηλητηριασμένη αισθητική τροφή», δεν φαίνεται να υφίσταται σοβαρός λόγος για να κατηγορηθεί η έκθεση μονόπλευρη ως προς την θεματολογία, ενώ αυτό που προέχει κατά τον ίδιον είναι ο επαναπροσδιορισμός της τοποθέτησης των καλλιτεχνών απέναντι στην δημιουργία του έργου (στο τι θα επιλέξουν να κάνουν και με ποιόν τρόπο), πάντα με γνώμονα την «άμεση επαφή του έργου με τη ζωή».

Ο υπογεγραμμένος ως Μ. Δαμασκηνός¹⁰⁰ σε παρόμοιο πλαίσιο αναμέτρησης με την «πραγματική ζωή» πραγματοποιεί μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση: *«Διερωτάται κανείς με δέος τι εντύπωση θα σχηματίζει ο κοινός επισκέπτης για την αξία της καλλιτεχνικής παραγωγής μας, καθώς περιπλανάται ακαθοδήγητος. [...] Δεν αμφιβάλλω ότι θα βαριέται πολύ και τούτο το αποδεικνύεται η συρροή μπροστά σε έργα που κάτι “παριστάνουν”, προπάντων μπροστά σε πίνακες που δίνουν σκηνές από την Κατοχή».* Ας μην ξεχνάμε ότι η έκθεση υπήρξε ένας τόπος μαζικής προσέλευσης, με πρωτοφανή όγκο επισκεπτών. Ο ίδιος ο Δαμασκηνός πιθανολογεί ότι οι καλλιτέχνες αποφεύγουν τέτοια θέματα *«μη και κατηγορηθούν ως αντιστασιακοί».*

Το προσωπικό εικαστικό ιδίωμα του δημιουργού είναι καλοδεχούμενο υπό την προϋπόθεση οι όποιες μορφοπλαστικές ιδιαιτερότητες να μην υποσκελίζουν την μεγάλη σφαίρα της συλλογικότητας στην οποία ο καλλιτέχνης ανήκει και απευθύνεται. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, η επιδοκιμασία ή αποδοκιμασία των υφιστάμενων καλλιτεχνικών τάσεων δεν καθορίζεται μόνο από αισθητικά ζητήματα παρά συνδέεται με το αντίκρισμα των όποιων αισθητικών/καλλιτεχνικών κατηγοριών στις ιδεολογικές περιοχές του έθνους και της ελληνικότητας¹⁰¹.

¹⁰⁰ Μ. Δαμασκηνός, «Η πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση. Σφάλματα και Ελπίδες», *Μάχη*, 21 Νοεμβρίου 1948.

¹⁰¹ Τα καλλιτεχνικά προτάγματα του μεσοπολέμου που σφραγίζονται από την ανάδυση του ζητήματος της παράδοσης, μεταλαμπαδεύονται -σε γενικές γραμμές- στο μεταξικό καθεστώς το οποίο με την σειρά του δίνει την σκυτάλη στην

Με άλλα λόγια εκτός από τις γενικές απόπειρες περιγραφής και εντυπώσεων που παρήγαγαν τα έργα, κοινός τόπος πάνω στον οποίο αναπτύσσονται, συγκλίνουν ή αποκλίνουν οι εκάστοτε αποφάνσεις αποτελεί η αποδοχή των έργων υπό το πρίσμα της ανταπόκρισης στην εθνική καλλιτεχνική ταυτότητα και του κατά πόσο το εκάστοτε έργο συμβάλλει στον αγώνα ανόρθωσης ενός κράτους εν κρίσει.

Η άνευ όρων αποδοχή των εικαστικών τάσεων -συνθήκη που για το Ίδρυμα θεωρείται δεδομένη- υπόκειται πλέον σε αυστηρό έλεγχο και ο διαχωρισμός είναι αναπόφευκτος. Η διοργανώτρια αρχή επιχειρεί να ηγηθεί μιας δημοκρατικής έκθεσης, εκεί όπου η εικαστική πολυφωνία όχι μόνο δεν κρίνεται ως επικίνδυνη συνθήκη (σε μια κατά τα άλλα απόλυτα μονοδιάστατη πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα), τουναντίον είναι καλοδεχούμενη. Αντίστοιχα η κάθε μια διαφορετική καλλιτεχνική τάση (από την πλέον «συντηρητική» στην πλέον «μοντέρνα») ενσωματώνεται με φυσικότητα στην σφαίρα του αφηγήματος της εθνικής τέχνης, την οποία φιλοδοξεί το Ίδρυμα να θέσει υπό την προστασία και φροντίδα του. Το μοντέλο ιδεολογικής συγκρότησης της έκθεσης από την πλευρά του Εθνικού Ιδρύματος θέτει ως στόχο την ικανοποίηση όλων των καλλιτεχνών και δεν ενδιαφέρεται να αναλύσει περεταίρω καινοτόμες τεχνοτροπικές προσεγγίσεις που διεκδικούν θέση στην ελληνική εικαστική σκηνή.

Αν για το Ίδρυμα δεν τίθεται θέμα ανίχνευσης ενδεχόμενων μη εθνικών στοιχείων στις καλλιτεχνικές τάσεις, για τα πρόσωπα που αρθρώνουν κριτικό λόγο περί των έργων η τεχνοτροπία δεν είναι άμοιρη κομβικών εθνικών ζητημάτων και δύναται να υπονομεύσει ακόμη και τους ευσεβείς πόθους του Ιδρύματος.

εμφύλια ρητορεία περί ελληνικότητας και εθνικής τέχνης. Βλ. Έλενα Χ. Χαμαλίδη, *Η υποδοχή του μοντερνισμού...*, σ. 516. Σύμφωνα με την ιστορικό κατά το μεταξικό καθεστώς γίνεται πλέον ξεκάθαρος λόγος για εθνική τέχνη και ελληνικότητα.

IVa. Υπερμοντέρνοι, Υπερσύγχρονοι, Πρωτοπόροι.

Στην παραπάνω κατεύθυνση διαπιστώνεται πως σε σχέση με το προπολεμικό καλλιτεχνικό καθεστώς, συντηρητικοί - μοντέρνοι, σχήμα που κληροδοτήθηκε στο μεταπολεμικό σκηνικό, υφίσταται μία ειδοποιός διαφορά: Η κατηγοριοποίηση δεν δύναται πλέον να αρκестεί στο αυστηρό αυτό δίπολο, παρά διαφαίνεται η ανάδυση μιας τρίτης, αρκετά δυσνόητης και ανεπιθύμητης καλλιτεχνικής περιοχής, αυτής που αφορά τους λεγόμενους: υπερμοντέρνους, υπερσύγχρονους, πρωτοπόρους¹⁰². Τον μετεωρισμό της ορολογίας τον συναντάμε κάποτε και στις δύο παγιωμένες παρατάξεις· η αμηχανία όμως είναι εντονότερη στην επιχείρηση κατηγοριοποίησης μιας περιοχής που φαίνεται σαν μόλις να γεννήθηκε και αναπτύσσεται προς άγνωστη και επισφαλή κατεύθυνση. Η ανάδυση της τρίτης κατηγορίας εγείρει ομοίως ζητήματα που άπτονται της ελληνικότητας και του κατά πόσο μια τόσο ρηξικέλευθη -μορφοπλαστικά- τέχνη δύναται να συνεισφέρει στην πρόοδο της χώρας ή αντίθετα αποτελεί γέννημα διαστρεβλωμένης επιρροής από την Δυτική τέχνη και πρέπει να εξοστρακισθεί.

Συγκεκριμένα η αποδοχή ή μη της αφαίρεσης (η οποία ουσιαστικά ταυτίζεται με την εν λόγω τρίτη κατηγορία) φιλτράρεται από την χρηστικότητα της κατά τους δύσκολους και κρίσιμους καιρούς που διανύει το κράτος. Σε μια σκληρή πολεμική αναμέτρηση η τέχνη οφείλει να συμβάλλει με την πριμοδότηση συλλογικών πνευματικών αξιών. Η κοινή αυτή βάση διαπερνά την πλειοψηφία των τεχνοκριτικών είτε αυτοί προέρχονται από συντηρητικά περιβάλλοντα είτε από φιλελεύθερα.

Ένα χαρακτηριστικό κείμενο του Παπανούτσου περικλείει όλα τα παραπάνω, δηλαδή το ζητούμενο της ελληνικότητας από την μία και την ανάδυση μιας τρίτης καλλιτεχνικής κατηγορίας

¹⁰² Ευάγγελος Παπανούτσος, «Η ελληνική τέχνη», *Το Βήμα*, 9 Δεκεμβρίου 1948: «Οι υπερμοντέρνοι μας έδειξαν το αδιέξοδο με την λοξή κίνηση τους και την εκζήτηση της πρωτοτυπίας»· Κώστας Δαρρίγος-Ελληνας, «Πανελλήνια Καλλιτεχνική έκθεση», *Ο Αιώνας μας*, Ιανουάριος 1949: «Αίθουσα τον υπερσύγχρονων»· Δημήτρης Ευαγγελίδης, «Η Ζωγραφική», *Τα νέα*, 20 Νοεμβρίου 1948: «[...]Εκτός των πρωτοπόρων που είναι ξεχωρισμένοι σε μια μισή ενδιάμεση αίθουσα»· Δημήτρης Ευαγγελίδης, «Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση», *Έθνος*, 4 Δεκεμβρίου 1948, «[...]Ακαδημαϊκά πρότυπα ή υπερμοντέρνα και αφηρημένα»· Σπ. Παναγιωτόπουλος, «Μια κριτική ματιά στην έκθεση», *Έθνος*, 3 Νοεμβρίου 1948: «[...]Αφιερώνοντας σχεδόν ολόκληρη σάλα στους πρωτοπόρους».

από την άλλη¹⁰³. Διερωτάται λοιπόν ο φιλόσοφος για το ποια από τα έργα μπορούμε με βεβαιότητα να αποφανθούμε πως έχουν συλληφθεί μέσω μιας «ελληνικής ψυχής». Η απάντηση δεν έρχεται αμέσως αλλά πρέπει να περάσει μια αξιολογική κλίμακα.

Στην κατεύθυνση αυτή ορίζει ως ακαδημαϊκούς όσους επιμένουν στην μίμηση, στην πιστή απεικόνιση του φυσικού αντικειμένου (οι οποίοι ωστόσο κρίνονται ανεπαρκείς σε σύγκριση με τους εκλιπόντες καλλιτέχνες). Για τον φιλόσοφο την λαμπρή παράδοση της τέχνης συνεχίζουν οι «άλλοτε ρεαλιστικοί, άλλοτε συντηρητικότεροι, άλλοτε προοδευτικότεροι» καλλιτέχνες τους οποίους και κατονομάζει (Νίκος Χατζηκυριάκος - Γκίκας, Σπύρος Παπαλουκάς, Νίκος Νικολάου, Γιάννης Μόραλης). Μέχρι το σημείο αυτό έχουμε κατά κάποιον τρόπο το γνωστό σχήμα, ακαδημαϊκοί - μοντέρνοι.

Ο συλλογισμός όμως συνεχίζεται και γίνεται ξεκάθαρη αναφορά σε μια τρίτη κατηγορία τους «υπερμοντέρνους» οι οποίοι μέσω μιας εξεζητημένης πρωτοτυπίας οδηγούνται σε αδιέξοδο. Αναφέρει τα ονόματα των Νίκο Εγγονόπουλου, Γιάννη Γαΐτη, Χάρη Βογιατζή και Δημήτρη Χυτήρη. Δεν εντοπίζει καμία ανανέωση της τέχνης (αν και την εξαγγέλλουν) ενώ οι ίδιοι ορίζονται υποτιμητικά ως ζωγράφοι του αφηρημένου και της ονειρικής πραγματικότητας. Αυτή η κατηγορία καταποντίζεται με ποικίλους αρνητικούς χαρακτηρισμούς, διάχυτους από δυσφορία την οποία του προκαλεί η τέχνη τους: *«Πού επιτέλους βρίσκεται η ανανέωση της τέχνης που εξαγγέλλουν οι ζωγράφοι του αφηρημένου και της ονειρικής πραγματικότητας; Ερμητική τέχνη, δυσκολοπαρακολούθητες συλλήψεις. [...] Πολύ αμφίβολες αναζητήσεις, ειδικά την δεδομένη στιγμή»*. Υπογραμμίζουμε την σπουδαιότητα της παρούσης ιστορικής συγκυρίας.

Ο Εγγονόπουλος -ο παλαιότερος εκ των τεσσάρων- αν και αναφέρεται υποτιμητικά (κάποτε και σε άλλους τεχνοκρίτες) μαζί με τους Γαΐτη, Χυτήρη και Βογιατζή, αποτελεί μια ξεχωριστή κατηγορία, εφόσον υφίσταται καθαρή αναπαράσταση στην χαρακτηρισμένη ως υπερρεαλιστική ανθρωποκεντρική ζωγραφική του, η οποία απέχει κατά πολύ από τα έργα των υπολοίπων τριών

¹⁰³ Ε. Π. Παπανούτσου, *Το Βήμα*, «Η ελληνική τέχνη», 9 Δεκεμβρίου 1948. Σε αντίστοιχο άρθρο του φιλοσόφου, το «ελληνικό χέρι» είναι το ζητούμενο (Ε. Π. Παπανούτσου, *Το Βήμα*, «Γύρω από την έκθεση», 2 Δεκεμβρίου 1948).

καλλιτεχνών. Προφανώς η ένταξη του με τους προαναφερθέντες τρεις ζωγράφους πραγματοποιείται στο πλαίσιο της ομαδοποίησης αλλά και του ανοίκειου που ενέπνεαν -όχι πάντα όπως θα δούμε- και τα έργα του Εγγονόπουλου. Να σημειώσουμε επίσης πως σε αυτήν την ιδιότυπη νέα καλλιτεχνική κατηγορία αναφέρονται σε ορισμένες περιπτώσεις τεχνοκριτικών και οι Καίτη Αντύπα, Ερασμία Μπερτσά, Γιάννης Μαλτέζος, Παναγιώτης Μάρθας (στην πραγματικότητα είναι αυτοί που θα συσπειρωθούν ως «Ακραίοι» τον Οκτώβριο του 1949). Ωστόσο ο Γαίτης και δευτερευόντως οι Χυτήρης και Βογιατζής αποτελούν την σταθερή και βασική (αρνητική) αναφορά στην τεχνοκριτική της Πανελλήνιας.

Στο ίδιο πλαίσιο ο Διονύσιος Κόκκινος στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία* αναπαράγει επίσης την τριμερή διαίρεση των καλλιτεχνών¹⁰⁴. Η ανάλυσή είναι γλαφυρή.

Η πρώτη ομάδα αποτελείται από ζωγράφους οι οποίοι χαρακτηρίζονται ως αχειραφέτητοι, υποδουλωμένοι στον παλιό δάσκαλο καθώς και στο αισθητικό γούστο μιας περασμένης εποχής.

Η δεύτερη ομάδα αποτελείται από ατάλαντους ζωγράφους που *«αποφεύγουν το αντικείμενο σαν ο ασκητής την αμαρτία»*. Η συγκεκριμένη ομάδα περιλαμβάνει ποικίλες υποομάδες όπως τους *«εξτρεμιστές»* (οι οποίοι έχουν την αξίωση να θεωρούνται πρωτοπόροι), αλλά και αυτούς που πρόσκεινται στον *«πριμιτιβισμό»* ή στην αφαίρεση. Ως γενικό σχόλιο αυτής της πολύμορφης ομάδας σημειώνει: *«Έφτασε από τους ζωγράφους που δεν έχουν ταλέντο (ενν. να οδηγούνται) στο σβήσιμο του πιο μεγάλου μέρους του αντικειμένου. Αποφεύγουν το αντικείμενο σαν ο ασκητής την αμαρτία για να μην κατηγορηθούν για ακαδημαϊσμό, ιμπρεσιονισμό, ρεαλισμό»*.

Οι δύο προαναφερθείσες ομάδες απορρίπτονται ενώ την ιδανική κατάσταση φέρει η τρίτη ομάδα η οποία αποτελείται από *«προσωπικούς»* καλλιτέχνες. Απαρτίζεται δε πρώτα από τον Μόραλη που ως *«μικρός θεός πήρε από όλους τους -ισμούς ότι του χρειάζεται»* και με κάποια επιφύλαξη από τον Παρθένη που αν και υψηλός κρίνεται ερμητικός.

¹⁰⁴ Διονύσιος Κόκκινος, «Η Πανελλήνιας του 1948», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 19, 15 Νοεμβρίου 1948, σσ. 422 - 424, και του ιδίου «Η Πανελλήνιας του 1948», *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 20, 1 Δεκεμβρίου 1948, σσ. 475 - 480.

Με αφορμή την παράλληλη με την Πανελλήνια, έκθεση του Νίκου Νικολάου, ο Μαρίνος Καλλιγιάς σε ανάλογο άρθρο¹⁰⁵ και αναφερόμενος στον ζωγράφο, επιδοκιμάζει την τέχνη του καθώς η τελευταία επιδιώκει συνειδητά να συνδεθεί (όχι με μια οποιαδήποτε παλαιότερη τέχνη) αλλά με μόνο την ελληνική, για να την αναγεννήσει διαμέσου αφομοιωμένων γνώσεων που προέρχονται από αναζητήσεις της νεώτερης και σύγχρονης Δυτικής τέχνης. Αυτός είναι ο μόνος τρόπος κατά τον Καλλιγιά προκειμένου να δημιουργηθεί μια νεοελληνική τέχνη, με ελληνικές βάσεις. Έπειτα ο τεχνοκριτικός αναφέρεται γενικά στην σύνδεση των καλλιτεχνών με την παράδοση, καταλήγοντας σε τριμερή διαχωρισμό. Υπάρχουν αρχικά εκείνοι που θέλουν να είναι συνδεδεμένοι με την παράδοση και που «δείχνουν φανερά» την τάση αυτή στο έργο, στερώντας όμως έτσι, από το τελευταίο, την καλλιτεχνική του αξία. Αυτό συμβαίνει διότι -στην ατυχή αυτή περίπτωση- το έργο καταλήγει να δευτεραγωνιστεί και να υφίσταται μόνο ως αφορμή για να δηλώσουν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες ένα στοιχείο της προσωπικότητάς τους. Τον «πατριωτισμό» τους, θα λέγαμε.

Έπειτα είναι οι «πραγματικοί» καλλιτέχνες κατά τον Καλλιγιά. Είναι εκείνοι που αν και είναι «αδιάφοροι» στο θέμα αυτό (της παράδοσης δηλαδή): «δεν μπορεί ή μάλλον είναι αδύνατον να μην εκδηλώνουν την εθνική τους προέλευση στο έργο τους και να μην το επιδεικνύουν». Ως παράδειγμα για τη δεύτερη (ιδανική) περίπτωση φέρνει την αρχαιοελληνική τέχνη, στην οποία το ζήτημα να φέρει το καλλιτεχνικό έργο την σφραγίδα του εθνικού στοιχείου «ήταν αδιάφορο, γιατί ήταν αυτονόητο το τι είδους τέχνη έκαναν»¹⁰⁶.

Τέλος κατά τον Καλλιγιά προκύπτει και μια τρίτη κατηγορία στην οποία ανήκουν οι καλλιτέχνες που συνειδητά αποβάλλουν τα καλλιτεχνικά κληροδοτήματα του τύπου τους.

¹⁰⁵ Μαρίνος Καλλιγιάς, «Η καλλιτεχνική παράδοση και οι σύγχρονοι ζωγράφοι», *Το Βήμα*, 30 Δεκεμβρίου 1948.

¹⁰⁶ Σύμφωνα με τον Ευγένιο Ματθιόπουλο, «Η θεωρία της “Ελληνικότητας” του Μαρίνου Καλλιγιά», *Ιστορικά*, τόμ. 25, τχ. 49, Δεκέμβριος 2008, σσ. 331-356, για τον Καλλιγιά είναι «σχεδόν θέσφατο» πως η τέχνη (γενικά) έχει εθνικό χαρακτήρα όπως και ότι η αρχαία ελληνική τέχνη κατάφερε να εκφράσει την «ουσία της ελληνικότητας» όπως και να κατέχει κεντρική θέση στο παγκόσμιο καλλιτεχνικό στερέωμα. Αυτό δεν σημαίνει πως ο Καλλιγιάς επιθυμούσε μια τέχνη κλεισμένη στα στενά όρια της Ελλάδας, αντίθετα, αν και προτείνει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που οφείλει η αυθεντική ελληνική τέχνη να έχει (καθαρότητα, διαύγεια, μέτρο κ.α.), μέλημα του τουλάχιστον στο πεδίο της τεχνοκριτικής είναι η αναβίωση μιας «καλλιτεχνικής παράδοσης ικανή να δώσει έργα που να σταθούν στον διεθνή χώρο».

Παραθέτουμε: *«Τρίτη κατηγορία διαφορετική από τις προηγούμενες, είναι, όταν ο καλλιτέχνης θέλει συνειδητά να αποβάλλει τα στοιχεία που δείχνουν την καλλιτεχνική του καταγωγή. Και τότε ίσως κάτι να σώζεται από αυτήν, αλλά στην περίπτωση τούτη, νομίζω πώς το θέμα ενδιαφέρει περισσότερο την ψυχολογία παρά την ιστορία της τέχνης».*

Ο Καλλιγάς αν και στα κείμενα που αφορούν αμιγώς την Πανελλήνια δεν αναφέρεται στο ζήτημα της ελληνικότητας, εδώ αναλύει πολύ διεξοδικά τον συσχετισμό με την σύγχρονη τέχνη. Οι «πραγματικοί» καλλιτέχνες διαπερνούνται αυτόματα από την εθνική τους προέλευση, ενώ αυτοί που συνειδητά αποβάλλουν την καταγωγή τους δεν εντάσσονται καν στην ιστορία της τέχνης αλλά στην επιστήμη της ψυχολογίας, οπότε ο καλλιτέχνης παραπέμπεται σε αυτήν την περίπτωση μάλλον σε ψυχίατρο. Η αντιστοιχία της τρίτης κατηγορίας του Καλλιγά με την «υπερμοντέρνα» τέχνη, θεωρούμε πως είναι η πλέον πιθανή. Το καλλιτεχνικό ιδανικό έγκειται στην ισορροπία μεταξύ της βάσης (που είναι η παράδοση και η εθνική κληρονομιά) και της ενσωμάτωσης νεωτερικών τάσεων.

Ανάλογο σκεπτικό εκφράζει και ο Μ. Καραγάτσης. Με έντονη εκδήλωση αποστροφής τοποθετεί την ανάπτυξη των ποικίλων καινοτόμων ρευμάτων του μεσοπολέμου στη βάση μιας δυσάρεστης πολιτικοκοινωνικής κατάστασης ορίζοντας την ως διασπαστική, ενώ ταυτόχρονα αποφαίνεται πως η επιστροφή στην πραγματικότητα και σε μια «εκσυγχρονισμένη» παράδοση επαναφέρει τα πράγματα σε ασφαλή πορεία.

Ο Καραγάτσης εξαίρει τον Μόραλη που την δεδομένη στιγμή ισορροπεί μεταξύ κλασσικών αξιών του παρελθόντος και σύγχρονων αλλά όχι «υπερσύγχρονων» τάσεων. Παραθέτουμε: *«Ο πρώτος παγκόσμιος γέννησε το πνεύμα της επαναστάσεως στην τέχνη. Η μεγάλη πλειοψηφία προσπάθησε να σπάσει τα τείχη της μακραίωνος και ακλόνητης παραδόσεως και να βρει κάποιον ή κάποιους καινούργιους δρόμους στα σύννεφα των μεταφυσικών εξάρσεων και των ψυχικών διαστροφών... χάος διασπάσεως και διασποράς των διαφόρων - ισμών... και ήρθε ο δεύτερος παγκόσμιος για να ξαναμπούμε στο ποτάμι της πραγματικότητας. Καταλάβαμε την επικίνδυνη πορεία*

των διαφόρων ατερόνων - ισμών. Και ξαναμπήκαμε στο μεγάλο ποτάμι της πραγματικότητας, της παραδόσεως»¹⁰⁷.

Στον δε Χατζηδάκη η πολύτιμη σύζευξη παράδοσης και νεωτερικών τάσεων είναι εξίσου απαραίτητη συνθήκη. Σε ένα από τα άρθρα του προτρέπει στην απόκτηση -από πλευράς της νεοελληνικής τέχνης- μιας δικής της φυσιογνωμίας η οποία θα υλοποιηθεί μόνο αν «γνωρίσει και στοχασθεί, πάνω στις ρίζες της, αριστοκρατικές ή λαϊκές, αδιάφορο»¹⁰⁸.

Στην αναζήτηση ακριβώς αυτής της εθνικής τέχνης, ο Χατζηδάκης αναφέρεται στους παλιούς ακαδημαϊκούς που εκπροσωπούνται -ελλιπώς- από την παράλληλη αναδρομική έκθεση. Οι εν λόγω καλλιτέχνες ενώ πραγματεύθηκαν συχνά θεματικά τον ελληνικό λαό, ωστόσο έμειναν μόνο σε σκηνογραφικό επίπεδο. Στην κατεύθυνση αυτή διανθίζεται εν συνεχεία όλη η κριτική του, όπου μεταξύ άλλων πλέκει το εγκώμιο στον Παρθένη μιας και εκφράζεται με μέσα «συγχρονισμένα, χωρίς να παραγνωρίζει την εθνική παράδοση». Ο Γκίκας θεωρείται ο πιο γνήσιος συνεχιστής του, όπως θετικά αντιμετωπίζονται οι Σπύρος Βασιλείου, Γιάννης Τσαρούχης αλλά και ο Εγγονόπουλος, πάντα σε σχέση με την επιτυχή σύζευξη νεωτερικών τάσεων, ελληνικότητας και παράδοσης.

Σε αμέσως επόμενο άρθρο¹⁰⁹ του, στο οποίο ολοκληρώνει την ανάλυση πάνω στην ζωγραφική, σημειώνει: «Και ύστερα έρχονται οι νέοι, οι πολύ νέοι [...] είναι φανερό ότι τα παιδιά αυτά δεν δένονται με καμιά ντόπια παράδοση». Σε αυτούς συμπεριλαμβάνεται και ο Γαϊτής με αρνητική επί τω πλείστον κριτική. Αν και απευθύνεται γενικά συγκαταβατικά προς αυτήν την -αμφιβόλων αποτελεσμάτων- ομάδα, εντοπίζοντας δε ως βασικό πρόβλημα την ανυπαρξία «ενιαίας» ζωγραφικής παράδοσης, προτρέπει συμβουλευτικά ως απαραίτητη την πειθαρχία, «όταν η

¹⁰⁷ Μ. Καραγάτση, *Βραδυνή*, «Η πανελλήνιος έκθεσης εις τας αίθουσας του Ζαπτείου», 4 Νοεμβρίου 1948.

¹⁰² Μανόλης Χατζηδάκης, «Η ζωγραφική στην Πανελλήνιο Έκθεση», *Ελευθερία*, 14 Νοεμβρίου 1948. Ομοίως και η εκκλησιαστική ζωγραφική («Εκκλησιαστική ζωγραφική. Εξ αφορμής της Πανελληνίου Εκθέσεως του Ζαπτείου», *Ελευθερία*, 23 Νοεμβρίου 1948) οφείλει κατά τον Χατζηδάκη να υπόκειται στον νόμο σύζευξης του παλιού με το νέο, για να μπορέσει να έχει σύγχρονο ενδιαφέρον. «Πιο σύμφωνη με τις αισθητικές απαιτήσεις της εποχής μας, χωρίς να φεύγει από την παράδοση», σπεύδει να συμπληρώσει σχεδόν αυτονόητα ο τεχνοκρίτης. Ο Χατζηδάκης γενικά πιστεύει στην χρεοκοπία της «νατουραλιστικής» ζωγραφικής (διατηρώντας όμως πάντα την παράδοση) η οποία υποβοήθησε και την αναγνώριση της βυζαντινής ζωγραφικής.

¹⁰⁹ Μανόλης Χατζηδάκης, «Τα ζωγραφικά έργα στην Πανελλήνιο Έκθεση», *Ελευθερία*, 18 Νοεμβρίου 1948.

ευσυγκίνητη ύπαρξη τείνει προς την αναρχία». Και ευθύς αμέσως συμπληρώνει ότι δεν εννοεί την πειθαρχία στην οποιαδήποτε προσωπική τεχνοτροπία αλλά σε μερικές γενικές αρχές που μπορεί να δώσει μόνο η παράδοση.

Ο Χατζηδάκης πραγματοποιώντας ένα γενικό σχόλιο στην σύγχρονη γλυπτική υπογραμμίζει την θετική ροπή της τελευταίας προς την απαλλαγή από το περιττό και την φιλολογία (προκειμένου να γίνει «καθαρή» γλυπτική), χωρίς να απομακρύνεται όμως από την φύση και την μελέτη του ανθρώπινου σώματος. Παραθέτουμε: *«Η ζωγραφική παρουσιάζει περισσότερη ποικιλία στις τάσεις της. Θα έλεγε κανείς όμως ότι διαπιστώνεται, χωρίς δυσκολία, η επιστροφή και η αγάπη στο αντικείμενο. Και σε τούτο βαδίζει παράλληλα με την γλυπτική. Εξάλλου η ελληνικότητα που αποτελεί μόνιμη έννοια της, πάει να πάρει περισσότερο βάθος, να προχωρήσει πέρα από τους τεχνικούς τρόπους της παράδοσης, τείνει να ερμηνευθεί με τρόπο πιο προσωπικό»¹¹⁰.*

Το τριαδικό σχήμα ταξινόμησης των καλλιτεχνών αποτελεί τον κοινά αποδεκτό χάρτη της έκθεσης. Ο προσανατολισμός τείνει ξεκάθαρα προς την κεντρία περιοχή, εκεί όπου ο «εκσυγχρονισμός» της τέχνης δεσμεύεται από την παράδοση. Κανείς από τους τεχνοκριτικούς δεν επιλέγει τον αυστηρό ακαδημαϊσμό, καθώς και τις «ακραίες» εκδηλώσεις των «υπερμοντέρνων». Η ιδανική οδός είναι ο συγκερασμός «νεωτεριστικών» στοιχείων με αντίστοιχων παραδοσιακών.

Στο περιοδικό *Νέα Εστία*¹¹¹ και δηλώνοντας «ως τεχνική της τεχνοκριτικής του την πνευματική λειτουργία του ματιού», ο Δημήτριος Ευαγγελίδης εκτιμά ως ευτυχές (εν μέσω πληθώρας τριμμένων ακαδημαϊκών έργων) το γεγονός της αυξανόμενης -με προοδευτικά/νεωτερικά στοιχεία- αντίληψης που δεν παύει να έχει ως αφετηρία την πραγματικότητα. Παραθέτουμε: *«Ποσοτική υπεροχή κοινών και τριμμένων ακαδημαϊκών τρόπων, αλλά ευχαρίστηση που διογκώνεται από το κύμα μιας προοδευτικής αντίληψης στο αντίκρισμα της πραγματικότητας που είναι η αφετηρία τους».* Μέχρι εδώ έχουμε πάλι τους δύο πόλους, ακαδημαϊκοί - μοντέρνοι.

¹¹⁰ Μανόλης Χατζηδάκης, «Ένας απολογισμός», *Ελευθερία*, 20 Ιανουαρίου 1948.

¹¹¹ Δ.Ε. Ευαγγελίδης, *Νέα Εστία*, «Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση», τχ. 514, 1 Δεκεμβρίου 1948, σσ. 1507 - 1510.

Ακολούθως εμφανίζονται στο κείμενο οι Γαΐτης, Βογιατζής, Χυτήρης και Εγγονόπουλος ως οι νέοι με την «αφηρημένη ή σχεδόν αφηρημένη μορφή», οι οποίοι και δεν γίνονται αποδεκτοί μιας και τα έργα τους κρίνονται ως «εγκεφαλικοί μορφολογικοί πειραματισμοί». Οι τέσσερις ζωγράφοι υποδεικνύονται ως αρνητικό παράδειγμα στην κατεύθυνση αναζήτησης εθνικής και «καθαρής» ελληνικής τέχνης¹¹². Οπότε ομοίως προκύπτουν οι ακαδημαϊκοί οι οποίοι δεν προσφέρουν κάτι καινούργιο, οι προοδευτικοί με την προϋπόθεση να «ξεφεύγουν» από την πραγματικότητα ενόσω όμως την κρατάν ως αφετηρία και η τρίτη κατηγορία που καταποντίζεται ως απόλυτα εγκεφαλική διαδικασία, η οποία δεν έχει κανένα αντίκρισμα με την αντικειμενική πραγματικότητα και αφορά - μπορούμε να προσθέσουμε- περισσότερο μια προσωπική ιδιορρυθμία του καλλιτέχνη.

Σε κάθε περίπτωση, η μη στασιμότητα/προοδευτικότητα των μορφών που πατάει στο έδαφος της πραγματικότητας, του εξωτερικού φυσικού κόσμου, λογίζεται με θετικό πρόσημο και άρα τα εύσημα με γνώμονα την ενίσχυση της εθνικής ελληνικής τέχνης δίνονται στην δεύτερη κατηγορία.

Μένει ωστόσο ένα ζήτημα το οποίο κατά τον τεχνοκριτικό είναι πρώιμο να εξετασθεί και αυτό δεν είναι άλλο από το να αποκτήσει ταυτότητα η ελληνική τέχνη και να δημιουργήσει έναν δικό της δρόμο με εθνικό χαρακτήρα. Αυτός είναι άλλωστε και ο τελικός σκοπός. Στο ότι είναι πρώιμος ο λόγος για εθνική τέχνη, βρίσκει σύμφωνους και τους Ευαγγελίδη, Χατζηδάκη, Καλλιγά. Λαμβάνοντας υπόψη την ανάλυση του Ευαγγελίδη, μπορούμε να αποφανθούμε πως σε περίπτωση που αυτό πραγματοποιηθεί, δεν θα πρέπει να χωρά εγκεφαλικούς πειραματισμούς, αλλά μόνο τους πειραματισμούς του «οφθαλμού». Το εργαλείο του Ευαγγελίδη είναι πάντα ο οφθαλμός, στον οποίο και συντάσσεται το «πνευματικό μάτι» που εν προκειμένω μπορεί να μεταφραστεί ως μια μη μηχανική προσέγγιση της πραγματικότητας.

Τον ίδιο τριμερή διαχωρισμό επαναλαμβάνει ο Ευαγγελίδης και σε άρθρο δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Τα Νέα* όπου εντοπίζει δύο μεγάλες κατηγορίες και μια μικρή. Οι δύο κύριες αφορούν από τη μία αυτούς που είναι προσκολλημένοι στην πραγματικότητα και προσπαθούν να την

¹¹² Δ.Ε. Ευαγγελίδης, «Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση», *Νέα Εστία*, τχ. 514, 1 Δεκεμβρίου 1948, σσ. 1507 - 1510.

αντιγράψουν όσο γίνεται πιο πιστά, και από την άλλη αυτοί που ενώ έχουν αφετηρία την πραγματικότητα, επιχειρούν μέσω αυτής να δημιουργήσουν μια άλλη¹¹³. Και βεβαίως η τρίτη μικρή κατηγορία, οι «πρωτοπόροι», «ξεχωρισμένοι» σε μια μισή ενδιάμεση αίθουσα (το μοίρασμα πραγματοποιείται και χωροταξικά στις αίθουσες του Ζαπτείου), οι οποίοι εγκαταλείπουν την πραγματικότητα με σκοπό να δημιουργήσουν μια δική τους εικόνα. Η δεύτερη κατηγορία βρήκε το σωστό δρόμο και αντιπροσωπεύει την σύγχρονη ελληνική τέχνη. Η αναζήτηση μιας αυθεντικά ελληνικής τέχνης ορίζεται με ίσες αποστάσεις από την πραγματικότητα. Σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να σημαίνει την εγκατάλειψη της.

Επίσης για τον Ευαγγελίδη¹¹⁴ το ιδανικό είναι «ελληνική παράδοση συγχρονισμένη μαζί και γνήσια εθνική (ενν. τέχνη)». Σε κάθε περίπτωση ο λόγος περιστρέφεται γύρω από την ελληνικότητα και την παράδοση. Ο Σεμερτζίδης¹¹⁵ σχολιάζει εγκωμιαστικά για το «Αποθέωση του Αθανάσιου Διάκου» πως είναι το μόνο έργο στην έκθεση που δεν θα μπορούσε να ανήκει παρά στην Ελλάδα ενώ η Ζερμαίν Φονσό¹¹⁶ αναφέρεται στην «αθανασία του ελληνικού πνεύματος 2000 χρόνων» με την Πανελλήνια να εκφράζει τον αληθινό χαρακτήρα του τόπου. Ακολούθως για τον Θ. Ν. Συναδινού¹¹⁷ η Πανελλήνια είναι «μια κολυμβήθρα του Σιλβάμ που μπαίνει κανείς μέσα σε αυτήν Έλληνας και βγαίνει Υπερέλληνας». Ο δε Αγ. Προκοπίου¹¹⁸ εξαιρεί Παρθένη και Γαλάνη με γνώμονα την ελληνικότητα και ο Φώτης Κόντογλου¹¹⁹ επιμένει emphaticά στην αναγκαία αναφορά στην παράδοση του τόπου: «Κόσμος σασιτισμένος, φαντασμένος που φοβάται μην τυχόν και απομείνει πίσω στον πολιτισμό και τον πάρουνε για επαρχιώτη. Αν νεωτεριζόμαστε πιο γρήγορα, πιο γρήγορα θα χάναμε τον πνευματικό χαρακτήρα μας και θα χαμε γίνει πίθηκοι και παπαγάλοι μια ώρα αρχύτερα».

¹¹³ Δ.Ε. Ευαγγελίδης, «Γενικές παρατηρήσεις», *Τα Νέα*, 13 Νοεμβρίου 1948.

¹¹⁴ Δημήτρης Ευαγγελίδης, «Η Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση. Η Γλυπτική και η Χαρακτική», *Έθνος*, 4 Δεκεμβρίου 1948.

¹¹⁵ Βάλιας Σεμερτζίδης, «Απόψεις πάνω στην πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, τχ. 1948.

¹¹⁶ Ζερμαίν Φονσό, «Οι νεωτεριστικές τάσεις της τέχνης στην Ελλάδα», *Ελλάς*, 15 Νοεμβρίου 1948.

¹¹⁷ Θ. Ν. Συναδινού, «Από ότι βλέπω και ότι ακούω», *Το Βήμα*, 14 Νοεμβρίου 1948.

¹¹⁸ Αγ. Προκοπίου, «Τα νεώτερα ρεύματα», *Καθημερινή*, 4 Νοεμβρίου 1948.

¹¹⁹ Φώτης Κόντογλου, «Η βυζαντινή τέχνη», *Ελευθερία*, 30 Νοεμβρίου 1948.

IV β. Αναπαραστατική ιδιότητα των εικαστικών τεχνών και εθνική τέχνη.

Η οξύτητα της αποδοκμασίας δεν τροφοδοτείται -επί της ουσίας- από την τεχνική εκτέλεση της ζωγραφικής των Γαΐτη, Χυτήρη και Βογιατζή (δηλαδή την επίτευξη ή μη, εικαστικών ποιοτήτων) είτε υπονοείται ότι η τεχνική χωλαίνει είτε λογίζεται ως ικανοποιητική.

Παράδειγμα για την πρώτη περίπτωση ο Μανόλης Χατζηδάκης¹²⁰, όπου αναφερόμενος στον Γαΐτη σημειώνει: *«Δεν μας πείθει ότι τα πράγματα μπορούν να ερμηνευθούν ακριβώς έτσι. Ακόμη πιο συγκινητική είναι η αφέλεια του ανθρώπου να πιστεύει ότι οι τεχνικές του δυσκολίες μπορεί σήμερα να τις καλύψει με τρόπους που συνήθιζαν οι “νέοι” πριν από 25 χρόνια».*

Παραδείγματα για την δεύτερη περίπτωση είναι ο Ευαγγελίδης¹²¹: *«Όσο για τους πρωτοποριακούς ζωγράφους της αφηρημένης τέχνης μερικοί ξεκινούν από την πραγματικότητα και παίζουν με σχήματα και χρώματα γύρω της, όπως ο διακοσμητικός Βογιατζής [...] και ο Εγγονόπουλος ακόμη. Λυρικός και μαλακός είναι ο Χυτήρης με τα πολύπλοκα σχήματα του γύρω από τις καθημένες γυναίκες που οι μορφές τους αναλύονται σε ποικίλα γεωμετρικά σχήματα. Στο χρώμα όμως κύριος και άξιος δουλευτής είναι ο Γαΐτης με τις αφηρημένες του συνθέσεις και τους αλλόκοτους συνδυασμούς. Αναφέρω τα τεχνικά τους προτερήματα αλλά δεν μπορώ να πω ότι με ικανοποιούν τα έργα τους. Λυπούμαι μάλιστα ότι οι ικανότητες αυτές δεν χρησιμοποιούνται σε θετική εργασία και χάνονται σε περιπετειώδεις πειραματισμούς και τολμηρές φιλοδοξίες».* Αλλά και ο Β. Σεμερτζίδης¹²²: *«για να δουλεύουν μόνο την σύνθεση των χρωμάτων και σχημάτων, πήγαν πιο πέρα τα καθαυτό ζωγραφικά στοιχεία, αυτά είναι που θα μείνουν».*

Εδώ επίσης να αναφέρουμε τον Αλέξανδρο Ξύδη¹²³, όπου τα «τολμηρά πετάγματα» του Βογιατζή και του Γαΐτη *«αν και πλέουν επικίνδυνα κοντά στην σπαρμένη υφάλους ακτή της*

¹²⁰ Μανόλης Χατζηδάκης, «Μια ομαδική καλλιτεχνική εκδήλωση», *Ελευθερία*, 18 Νοεμβρίου 1948.

¹²¹ Δημήτρης Ευαγγελίδης, «Ζωγραφική», *Τα Νέα*, 27 Νοεμβρίου.

¹²² Β. Σεμερτζίδης, «Απόψεις πάνω στην πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*.

¹²³ Αλέξανδρο Ξύδη, κείμενο «Στίγμα το 1948», από περιοδικό *Hellenique contemporain*, «Προτάσεις για την Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης», τ. Α, εκδ. Ολκός Αθήνα 1976, σσ. 104 -122.

καινούργιας ακαδημίας του μοντερνισμού “πάση θυσία” (και όποιος λέει μοντερνισμό δεν λέει πιά μοντέρνο), δείχνουν ταλέντο ευκίνητο που αφομοιώνει εύκολα κάθε μοντέρνα τεχνική, ταλέντο που κατάλληλα κατευθυνόμενο θα μπορέσει ασφαλώς να δώσει αξιόλογους καρπούς». Εδώ ο Ξύδης έχει και αυτός αισθανθεί ότι πλέον ο Γαΐτης αντιπροσωπεύει μια καινούργια κατηγορία, την οποία οφείλει τουλάχιστον ο τεχνοκριτικός να διαχωρίσει από το «μοντέρνο».

Ο Τώνη Σπητέρης¹²⁴, μεταγενέστερα βέβαια χρονικά και αναφερόμενος στην Πανελλήνια του 1948 χωρίζει τους Μαλτέζο, Αντύπα, Λαμέρα, Γαΐτη, Βογιατζή και Μάρθα σε δύο κατηγορίες. Στην μια παρουσιάζονται καλλιτέχνες με έργα που εκφράζουν «διαθέσεις καθαρά αφαιρετικές», αναφέρει δε το «Συμπόσιο» του Λαμέρα (ωστόσο δεν υπάρχει έργο του γλύπτη στην έκθεση με αυτόν τον τίτλο), ενώ στην άλλη καταργείται «η λογική συνέχεια και συνέπεια της εικόνας», όπως το «Αγαμέμνων και Κλυταιμνήστρα» του Γαΐτη. Στο δε *Η τέχνη στην Ελλάδα μετά το 1945*, ομοίως του Σπητέρη¹²⁵, οι Μαλτέζος, Αντύπα και Βογιατζής παρουσίασαν για πρώτη φορά σύμφωνα με τον ιστορικό «συνθέσεις γεωμετρικού αφαιρετισμού».

Ακολούθως να σημειώσουμε ενδεικτικά δύο αρνητικές κριτικές για τον Λαμέρα. Στον Ευαγγελίδη¹²⁶ ο Λαμέρας δεν γίνεται αποδεκτός ακριβώς λόγω της εμπλοκής με διάφορες τεχνοτροπίες ακαδημαϊκές ή «υπερμοντέρνες» (εφόσον τα τέσσερα (4) από τα έργα του είναι ακαδημαϊκής αντίληψης), οι πειραματισμοί των οποίων δεν εμπεριέχουν καμία «θετική ιδέα» καθώς δεν προέρχονται από εσωτερική αναγκαιότητα. Αλλά και ο Μ. Χατζηδάκης¹²⁷, αναφέρεται υποτιμητικά στον γλύπτη του οποίου τα «μοντέρνα τολμήματα» του -αν και προδίδουν αξιοζήλευτη ικανότητα- στερούνται ψυχικού ή πνευματικού αντικρίσματος.

Αυτό λοιπόν που κυρίως προκαλεί αντιδράσεις είναι το «ακατανόητο» περιεχόμενο το οποίο συνδέεται με την δυσκολία αναγνώρισης αυτού που ο θεατής έχει ενώπιον του, εκεί όπου οι

¹²⁴ Τώνη Σπητέρης, *Τρεις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*, Αθήνα 1979, τ. Γ, κεφ. «Τα αφηρημένα και ημιαφηρημένα ρεύματα», σ. 272.

¹²⁵ Τώνη Σπητέρης, *Η τέχνη στην Ελλάδα μετά το 1945*, εκδ. Οδυσσέας, 1983, Αθήνα, κεφ. «Αφηρημένη τέχνη», σ. 24.

¹²⁶ Δημήτρης Ευαγγελίδης, «Η γλυπτική και η χαρακτική», *Έθνος*, 4 Νοεμβρίου 1948.

¹²⁷ Μ. Χατζηδάκης, «Ένας απολογισμός», *Ελευθερία*, 20 Ιανουαρίου 1948.

καλλιτεχνικοί μορφοπλαστικοί «νεολογισμοί» αυτονομούνται εντελώς από την παρατήρηση και απόδοση των φυσικών μορφών.

Στον Π. Παλαιολόγο¹²⁸ η «ακατανοησία» ταυτίζεται με την «αντιλαϊκή» τέχνη. Παραθέτουμε: *«Κριτικός δεν είναι για να κρίνει. Απλώς θεατής και διατυπώνει την σκέψη που την ενέπνευσε η ακατανοησία. Δεν έχει μόνο ο γραπτός λόγος τους ακατανόητους. Αθρόα τα κρούσματα και στην ζωγραφική. [...] Ρωτά πως συμβαίνει η τάση της τέχνης προς τα ακατάληπτα για τους πολλούς, να εκδηλώνεται σε ένα αιώνα που γνώρισμα έχει την κυριαρχία των πολλών. Τον καιρό με τους αναρίθμητους δούλους η τέχνη προσαρμοζόταν σε όλων γενικά των ανθρώπων τα διαμετρήματα. Τα σταυρόλεξα της τέχνης εμφανίζονται τώρα που πνέουν οι άνεμοι των ελευθεριών και της ισοπεδώσεως. Λαοκρατία με αντιλαϊκή τέχνη. Την εξήγηση αυτού του φαινομένου ψάχνει να βρει ο επισκέπτης».* Επίσης η Ζερμαιν Φονσό¹²⁹ αν και η ίδια δηλώνει ανοικτή στις νέες τάσεις αποφαινεται πως: *«Πολλοί κατέφυγαν στην μελέτη του όγκου και μόνον (κυβισμός) με τις σκιές του και τις προοπτικές του: αυτές οι προσπάθειες [...] καταλήγουν στα γεωμετρικά σχήματα του Γαϊτή και του Βογιατζή, όπου η σύνθεσις και η αποσύνθεσις της φιγούρας περιπλέκονται τόσο αριστοτεχνικά με την βοήθειαν του χρώματος, μόνον και μόνον δια να προξενήσουν στο μάτι θολές αυταπάτες και πλάνες δίχως τέλος.[...] Ο κοινός άνθρωπος, ο μη μνημένος που αντικρίζει τους φουτουριστάς, κυβιστάς και άλλους νεωτεριστάς, έχει την σαφή εντύπωσιν ότι βρίσκεται μπροστά σε ένα πυρετώδες εργαστήριο όπου βράζουν καζάνια με χρώματα, με γραμμές, με γεωμετρικά σχέδια, με όλα τα όντα της μυθολογίας [...] που ένας λογικός άνθρωπος δεν μπορεί να παραδέχεται σαν έργα τέχνης».*

Παρενθετικά, αν και δεν ανήκουν στην τεχνοκριτική, ενδεικτικοί είναι οι χαρακτηρισμοί που εντοπίζονται στα «χιουμοριστικά» άρθρα. Στο «Η εύθυμη πλευρά»¹³⁰ οι Γαϊτής, Βογιατζής και Εγγονόπουλος σατιρίζονται έντονα για τα μη εύληπτα έργα τους. Στην κατεύθυνση αυτή στήνεται

¹²⁸ Π. Παλαιολόγος, «Από την έκθεση», *Τα Νέα*, 15 Νοεμβρίου 1948.

¹²⁹ Ζερμαιν Φονσό¹²⁹ («Οι νεωτεριστικές τάσεις της τέχνης στην Ελλάδα», *Ελλάς*, δεν έχουμε εντοπίσει ακριβή ημερομηνία).

¹³⁰ Αντ. Θεοφιλόπουλος, «Η εύθυμη πλευρά», *Εμπρός*, 4 Νοεμβρίου 1948.

ένας φανταστικός διάλογος μεταξύ ενός ζωγράφου και ορισμένων δημοσιογράφων, διάλογος που περιλαμβάνει στην παιγνιώδη ροή του και ορισμένους τίτλους έργων, στο βαθμό που τα τελευταία δεν ανταποκρίνονται σε αυτό που υποτίθεται παραπέμπει ο τίτλος τους.

Σατιρίζεται γενικά η πρόθεση να μην αποδοθεί το αντικείμενο. Παραθέτουμε: *«Ο κόσμος έχει παραδεχθεί ότι ένας ζωγράφος μπορεί να φτιάχνει ότι θέλει αρκεί να μεταφέρει το αίσθημα του. Παράδειγμα το “Καινούργια γυναίκα” - ο καλλιτέχνης προσπαθεί να σας μεταδώσει πως αισθάνεται χωρίς να ζωγραφίσει μια γυναίκα όπως θα έκαναν άλλοι, αλλά ενδιαφέρεται να παρουσιάσει όμορφες φόρμες και καλούς συνδυασμούς χρωμάτων»*. Ο τίτλος «Καινούργια γυναίκα» μεταφράζεται ως *«...με γοητεία και προίκα»* ενώ ο τίτλος «Αγαμέμνονας» συνοδεύεται με το *«ή τον έφαγε η μαρμάγκα»*. Στο τέλος του κειμένου πληροφορούμαστε την απόφαση της «πλειοψηφίας» της συντροφιάς να ονομαστεί η γωνία όπου είναι τοποθετημένα τα έργα στην έκθεση: «Περιστέρι», πράγμα που κατά τον συγγραφέα αποδίδεται στην άποψη πως οι καλλιτέχνες «εκτέλεσαν» την «Τέχνη» και όχι τα έργα. Εν συνεχεία παραθέτουμε απόσπασμα από τον διάλογο:

«- Για έλα εδώ κύριε καλλιτέχνη... Πες μας λοιπόν ποιος είναι αυτός;

- Ο Αγαμέμνων.

- Από που το κατάλαβες; Μπας και του μοιάζει; (πιθανόν πάλι ο πίνακας να παρασταίνει τον Αγαμέμνονα, όταν γύρισε σπίτι του, φαγωμένος.)

- Και δε μου λες... δεν μπορεί να είναι ο Ναβουχοδονόσορ;

- Όχι, ο Ναβουχοδονόσορ ήτανε άλλο σόι άνθρωπος και θα τον ζωγράφιζε αλλιώς. Παραδείγματος χάριν θα μπορούσε να τον φτιάξει τετραγωνάκια - τετραγωνάκια. Και θα είχε βαθύ νόημα γιατί ήτανε μυαλό τετραγωνικό».

Επίσης σε αντίστοιχο κείμενο¹³¹ του Σπύρου Μελά, η ρεαλιστική αναπαράσταση των αντικειμένων θα έπρεπε να κηρυχτεί εκτός νόμου. Ειρωνικό σχόλιο του συγγραφέα, ο οποίος

¹³¹ Σπύρος Μελάς, «Εύθυμες γραμμές από την έκθεση», *Ελληνική δημιουργία*, σσ. 445 - 6, τ.19, 15 Νοεμβρίου 1948.

εναρμονίζεται περισσότερο με την γνώμη ενός επίδοξου αγοραστή έργων¹³² πως «θέλει να καταλαβαίνει τι βλέπει», άποψη που -κατά τον Μελά- συμμαρτίζεται η πλειοψηφία (αν όχι όλοι) των αγοραστών έργων τέχνης.

Πέρα από την εύθυμη προσέγγιση της πανελλήνιας υπήρξε και προσπάθεια ανάγνωσης από την πλευρά της ψυχιατρικής, το αποτέλεσμα της οποίας δεν απέχει από τα παραπάνω καυστικά σχόλια. Ειδικά για την πανελλήνια του 1948, ο ψυχίατρος Γεράσιμος Λοβέρδος έγραψε ένα κείμενο με το οποίο επιχείρησε να συνδυάσει την επιστήμη του με την τεχνοκριτική¹³³.

Η απόφαση (ή και διάγνωση θα λέγαμε) περί «*τρεχαγυρευίστικης*» τέχνης επαναλαμβάνει το μοτίβο της αδυναμίας κατανόησης των νέων εικαστικών δεδομένων υπό το μοντέλο της αναπαράστασης. Παραθέτουμε: «*Η σχέση τέχνης και ψυχοπάθειας είναι πολυσχιδής και δαιδαλώδης. Τα φαινόμενα εντούτοις των ημιπαραφρόνων που προσποιούνται τους παράφρονες εξηγούνται συντομότερα έως προς την αιτία τους [...]. Ο ημιπαραφρων εσκεμμένα απαλείφει την δήθεν παραφροσύνη του με σπουδαιοφανές «βερνίκι νεολογισμών» με τεχνοτροπίες και τάσεις είτε θνησιγενείς είτε στο τελευταίο στάδιο της φθοράς. Ντανταϊσμός, πριμιτιβισμός, υπερρεαλισμός και θα προσθέσω και εγώ δύο νεολογισμούς τεχνοτροπιών “τρεχαγυρευεσμός ή ανωποταμισμός”. Η ανικανότης γυμνή είναι αποκρουστική, μασκαρεμένη όμως είναι τόσο ενδιαφέρουσα. Απήλαυσα ευχαρίστως το πλήθος των επισκεπτών που εξεκαρδίζοντο εμπρός εις εξωφρενικούς πίνακας».*

Ο εικαστικός οφείλει να συνυπολογίσει, ή καλύτερα κινείται αυτόματα, με φυσικό τρόπο, εντός της συνθήκης που εδράζεται στην δέσμευση μιας μιμητικής διάστασης των μορφών, η οποία δεν δικαιούται να παραβλέψει την «πραγματικότητα». Ταυτόχρονα καλείται να φιλτράρει την «αντικειμενική» πραγματικότητα μέσα από την προσωπική του ιδιοσυγκρασία, η οποία είναι

¹³² Σπύρος Μελάς, «Εύθυμες γραμμές από την έκθεση», *Ελληνική δημιουργία*, τ. 20 σσ. 508 - 511.

¹³³ Δρος Γεράσιμος Λοβέρδος, «Ψυχογνωμική και συμπτωματολογία της νεοελληνικής τέχνης - Η πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση 1948, ως περίπτωσης. Έρευνα ανά τους λαβυρίνθους του ψυχικού κόσμου των καλλιτεχνών», *Ελληνική δημιουργία*, τχ. 26, 01 Μαρτίου 1949, σσ. 306 - 310, και συνέχεια του κειμένου στο τχ. 26, 1 Απριλίου 1949, σσ. 491-7. Το κείμενο παρουσιάστηκε και σε διάλεξη.

καθόλα ευπρόσδεκτη, αρκεί να μην φτάσει να υπερκεράσει την κοινή οπτική εμπειρία του φυσικού κόσμου.

Την επιστήμη επικαλείται εν μέρει και ο Αγ. Προκοπίου¹³⁴ στον αντίποδα του «οπτικού»: *«Με τον Εγγονόπουλο η ελληνική ζωγραφική αγγίζει τον μύθο της νευροψυχολογίας. Το πείραμα αυτό ενδιαφέρει την ψυχανάλυση, αλλά τι προσθέτει στην ποιότητα των οπτικών αξιών της ευαισθησίας;»*.

Αν υποθέσουμε ότι αυτό που μόλις σκιαγραφήσαμε αποτελεί την απαραίτητη σύμβαση προς την κατεύθυνση της ελληνικής εθνικής τέχνης, να συμπληρώσουμε ότι η εν λόγω σύμβαση δεν αποσκοπεί σε ένα εικονογραφικό περιεχόμενο, αλλά αφορά την μορφοπλαστική δυνατότητα του εικαστικού έργου να αποδίδει την «αντικειμενική» πραγματικότητα, δηλαδή να την αναπαριστά.

Το ενδιαφέρον με άλλα λόγια είναι ότι δεν προσδοκάται να παραχθεί ένα εικαστικό έργο «σκηνογραφίας», με όρους «φιλολογικής» θεματογραφίας και αντίστοιχης απεικόνισης εθνικών επεισοδίων. Το εικαστικό έργο δεν καλείται να παραγάγει συγκεκριμένα εθνικά, πολιτικά ή ιστορικά αφηγήματα, παρά προτρέπεται στο να διατηρήσει την δυνατότητα, του να παραγάγει/αναπαριστά αφηγήματα με το περιεχόμενο να μην τίθεται σε αυστηρό πλαίσιο.

Ένα πιθανό κλειδί ερμηνείας αυτής της ιδιότυπης αντιστοιχίας (διατήρηση αναπαραστατικών στοιχείων και εθνική τέχνη), θεωρούμε πως βρίσκεται στην -υποτιθέμενη από την πλευρά αυτών που προσλαμβάνουν το εικαστικό έργο-, κοινή αναγνώριση αναπαραστατικών στοιχείων, εκεί όπου η μορφοπλαστική λειτουργία δεν έχει απολέσει ολοκληρωτικά την αναφορά στον «αντικειμενικό» κόσμο των φυσικών μορφών.

Ένας ασφαλής κοινωνικός διάλογος εναπόκειται στις αδιαμφισβήτητες (με την βοήθεια του οφθαλμού) παραδοχές του «τί ακριβώς» βρίσκεται ενώπιον. Αυτόχρονα, η επικοινωνία με αφορμή το «αντικείμενο - έργο» προστατεύεται από την καταστρατήγηση που δύναται να επιφέρουν οι μετέπειτα (επιθυμητές κατά τα άλλα) προσωπικές αυθαίρετες αναγνώσεις.

¹³⁴ Αγ. Προκοπίου, «Τα νεώτερα ρεύματα», *Καθημερινή*, 4 Νοεμβρίου 1948.

Συνεπώς η διατήρηση της αναπαράστασης δημιουργεί μια δικλείδα ασφαλείας. Ακριβώς επειδή αναγνωρίζεται το παριστάμενο, η συνδιαλλαγή των ανθρώπων (μέσω του έργου) άπτεται μιας ξεκάθαρης «πρώτης» βάσης (η οποία αναχαιτίζει τις ακραίες ερμηνευτικές αποκλίσεις), χωρίς να εμποδίζεται κατόπιν στον κάθε έναν θεατή να παραγάγει προσωπικούς συλλογισμούς, συνειρμούς, αισθήματα και οτιδήποτε άλλο.

Η συλλογικότητα πριμοδοτείται από το «κείμενο» που παράγει το έργο (και που απαντά στα ερωτήματα: τί απεικονίζεται, φανταστική ή πραγματική σκηνή, ιστορικό, μυθολογικό κ.α. θέμα, ευχάριστο/δυσάρεστο περιεχόμενο) και όχι στις όποιες εικαστικές ποιότητες που δύναται να φέρει η «καθαρή» αφαίρεση, στην οποία αντίθετα, εφόσον έχει χαθεί η αναπαράσταση, παύει το έργο να λειτουργεί ως «ευανάγνωστο» κοινό σημείο αναφοράς. Αυτό που δεν δύναται να δώσει μια απόλυτα αφαιρετική εικόνα, μπορεί να το καταφέρει η αναγνώριση του «τι βλέπω» και η άμεση μετατροπή «αυτού που βλέπω» σε λόγο, επικυρωμένο λόγο πάνω στην κοινή αισθητηριακή αντίληψη η οποία προέρχεται από αναγνωρίσιμα «αντικειμενικά» οπτικά δεδομένα, δηλαδή δεδομένα αναπαράστασης.

Αποφεύγοντας τον σκόπελο των «αυθαίρετων» προσωπικών αναγνώσεων, διατηρείται μεν η καλλιτεχνική επινοητικότητα και το περιθώριο έκφρασης ιδιόρρυθμων τεχνοτροπικών μεταπλάσεων (από την πλευρά του δημιουργού, επαναλαμβάνουμε, οι νεωτερισμοί στην τεχνοτροπία είναι όχι μόνο αποδεκτοί αλλά απαραίτητοι) τίθεται δε ταυτόχρονα ένα σύνορο στην ατομική ελευθερία, πέρα από το οποίο η καλλιτεχνική δημιουργία δεν εναρμονίζεται με την φλέγουσα ιστορική συγκυρία και μοιραία αποκόπτεται από την ευρύτερη συλλογική σφαίρα ως δύναμει επικίνδυνη.

IV γ. Επιχειρώντας μια μορφοπλαστική «ανάγνωση» των έργων / Ζωγραφική versus γλυπτική;

Στο σημείο αυτό να κάνουμε μια σημαντική διευκρίνιση¹³⁵: Στα έργα των Χυτήρη και Βογιατζή εντοπίζονται αναφορές στην «αντικειμενική» πραγματικότητα. Συγκεκριμένα στο «Καινούργια γυναίκα» του Βογιατζή [εικ. 1], εν μέσω γεωμετρικών αφηρημένων σχημάτων, εμφανές είναι το γυναικείο στυλιζαρισμένο πρόσωπο, όπως και αντίστοιχα στο «Γυναίκες» του Χυτήρη [εικ. 2] εντοπίζονται γυναικείες φιγούρες ενώ ακόμη ο ζωγράφος φροντίζει να διατηρήσει (στο πλαίσιο που προσφέρει η τεχνοτροπία) τις φυσικές, αρμονικές (σχεδόν) αναλογίες ενός ανθρώπινου σώματος. Το έργο «Αγαμέμνων» [εικ. 3] του Γαϊτή ακροβατεί μεταξύ της παράστασης ανθρωπόμορφων ανδρείκελων και στην απόδοση μιας ανεικονικής ζωγραφικής. Δεν υφίσταται καμία σαφής αναφορά, ενώ η συνολική αντιμετώπιση δηλώνει την πρόθεση του ζωγράφου να συνθέσει αφηρημένα σχήματα αποδεδειγμένα από τις φυσικές μορφές.

Ως εκ τούτου θεωρούμε πως στο πλαίσιο της πανελληνίας του 1948, το έργο του Γαϊτή¹³⁶ αποτελεί το απόγειο της ριζοσπαστικής (τεχνοτροπικά) ζωγραφικής και δύναται να παραβληθεί με το γλυπτό του Λάζαρου Λαμέρα, «Πεντέλη σε έκσταση» [εικ. 4]. Το έργο «Πεντέλη», αν και ήδη

¹³⁵ Θα επιχειρήσουμε μια μορφοπλαστική προσέγγιση των έργων στην κατεύθυνση που προτείνει ο Κώστας Ιωαννίδης στο κείμενο «Τι θέλουμε άραγε από τις εικόνες; Η εγχώρια τεχνοκριτική μπροστά στην αφαίρεση», σσ. 231-237, *Η τέχνη του 20ου αιώνα Ιστορία Θεωρία Εμπειρία*, πρακτικά Γ' συνεδρίου Ιστορία τέχνης, συλλογικός τόμος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2009. Εδώ εν ολίγοις ο ιστορικός προτρέπει -στον αντίποδα της εμφανιζόμενης κάποτε ως «εικονοφοβικής» εγχώριας ιστορίας τέχνης-, την έμφαση (μεταξύ άλλων) και στο «αντικείμενο» ως ομοίως αξιόπιστο τεκμήριο πλάι στο γραπτό κείμενο.

¹³⁶ Στο *Κριτικός κατάλογος των έργων του Γιάννη Γαϊτή*, κατ. εκθ., Ντένης Ζαχαρόπουλος /Μαριλένα Καρρά /Λορέττα Γαϊτή - Charrat (επιμ.), μουσείο Μπενάκη, εκδ. Ίδρυμα Ι. Φ. Κωστόπουλου, Αθήνα, 2003, σ. 27, αναφέρονται τρεις ατομικές εκθέσεις του εικαστικού που έλαβαν χώρα στον πολιτιστικό σύλλογο του Παρνασσού, το 1945, 1946 και 1947. Συγκεκριμένα για την έκθεση του 1947, οι πίνακες επηρεασμένοι από τον κυβισμό και τον υπερρεαλισμό δημιούργησαν πραγματικό σκάνδαλο. Για τον Giuliano Serafini (*Γαϊτής*, εκδ. Μέδουσα, 1988), η χρονική περίοδος 1945 - 1948 αποτελεί και την πρώτη περίοδο του έργου του, την οποία ο συγγραφέας χαρακτηρίζει ως «διασπασμένη, κατακερματισμένη, ή σε αποσύνθεση» έτσι ώστε να προκύπτει «ένα κουβάρι από οδοντωτές προβοσκίδες και πλοκάμια που ξεπετάγονται από τερατώδη κορμιά». Θεωρούμε πως η περιγραφή του Serafini υποβάλλει στον αναγνώστη την έντονη σωματική εμπλοκή που είχε ο ζωγράφος κατά την παραγωγή των έργων, γεγονός που τονίζεται και στον προαναφερθέντα συλλογικό τόμο, όταν αναφέρεται πως πολλές φορές ο Γαϊτής ζωγράφιζε με τα χέρια, ή ακόμη έχοντας την ζωγραφική επιφάνεια στο πάτωμα. Ενδιαφέρον έχουν και τα ιδιόμορφα γλυπτά αυτής της περιόδου, και συγκεκριμένα του 1948, στα οποία για τον Serafini η αφαιρετική διαδικασία είναι ακόμα πιο αποτελεσματική.

από την ομόχρονη τεχνοκριτική χαρακτηρίζεται ως το μόνο έργο «καθαρής» αφαίρεσης, δεν στερείται αναφοράς σε μια φυσική μορφή, και συγκεκριμένα στο πεντελικό όρος¹³⁷.

Η μορφοπλαστική λογική που διέπει τους δύο καλλιτέχνες αν δεν είναι κοινή είναι τουλάχιστον συγγενής. Πραγματεύονται το υλικό τους (μάρμαρο και ελαιογραφία αντίστοιχα) προς την κατεύθυνση παραγωγής όγκων και σχημάτων που αυτονομούνται από το όποιο θέμα αναφοράς τους. Αυτό που παρατηρούμε ωστόσο στο σύνολο της τεχνοκριτικής είναι πως ενώ από την μία πλευρά τα έργα των Γαΐτη, Βογιατζή και Χυτήρη απορρίπτονται και πολύ περισσότερο κατακεραυνώνονται τα ίδια τα πρόσωπα των καλλιτεχνών (ιδίως ο Γαΐτης), από την άλλη οι χαρακτηρισμοί προς τον Λαμέρα δεν αντιστοιχούν στην σκληρότητα και απαξίωση των ζωγραφικών έργων.

Ενδεικτική του κατά πόσο η αφαίρεση στην γλυπτική υπήρξε ενδεχομένως περισσότερο «εύπεπτη» (τουλάχιστον για τους «ειδικούς») είναι κατ' αρχήν η περίπτωση του Σπύρου Παναγιωτόπουλου ο οποίος σε άρθρο που αφορά την γλυπτική θεωρεί πως το σύνολο του έργου του Λαμέρα φανερώνει «*μια ασίγαστη ανησυχία*» η οποία νοείται με θετικό πρόσημο, μιας και ο καλλιτέχνης «*δοκιμάζει τα φτερά του σε τολμηρά πετάγματα και λογής τεχνοτροπίες*»¹³⁸. Ο ίδιος ο τεχνοκριτικός επισημαίνει πως πολλοί από τους επισκέπτες της έκθεσης γελάνε με το έργο «Πεντέλη» καθώς και με το «Επιτύμβιο». Ωστόσο για τον ίδιο, το πρώτο έχει «*πνευματικότητα εκφρασμένη με κάποια διακοσμητική χάρη*», ενώ το δεύτερο είναι από τα «*πιο επιβλητικά και πειστικά δείγματα των συγχρόνων αναζητήσεων*»¹³⁹.

Με αντίθετη διάθεση, σε άλλο άρθρο του ο Παναγιωτόπουλος στο οποίο γράφει περί της ζωγραφικής, αρχίζει το κείμενο του με ένα γνωμικό: «*Σοφόν το σαφές*», το οποίο κατά τον τεχνοκριτικό πρέπει περισσότερο από ποτέ την δεδομένη συγκυρία να προσέχουν οι άνθρωποι της

¹³⁷ Στην ιστοσελίδα της εθνικής πινακοθήκης (www.nationalgallery.gr) σημειώνεται για το «Πεντέλη»: «*Αφορμή για τη δημιουργία του έργου ήταν το βουνό της Αττικής [...]. Ο Λαμέρας σκάλισε μια μικρή σύνθεση, που συνδυάζει τα κατακόρυφα και τα οριζόντια θέματα με τις απαλές καμπύλες και τη σχεδόν τέλεια λειασμένη επιφάνεια.*»

¹³⁸ Σπ. Παναγιωτόπουλος, «Γλυπτική», *Εθνος*, 25 Νοεμβρίου 1948.

¹³⁹ Σπ. Παναγιωτόπουλος, «Γλυπτική», *Εθνος*, 25 Νοεμβρίου 1948.

τέχνης¹⁴⁰. Το εν λόγω γνωμικό εφορμάτε από την καυστική αντιμετώπιση για τα «ακατανόητα» έργα του Γαΐτη αλλά και τις μάταιες προσπάθειες του Εγγονόπουλου. Ο τεχνοκριτικός αποφαίνεται: «Ο κόσμος έχει κουραστεί από την ασάφεια, έχει πάθει σύγχυση από την εκζήτηση που οδηγεί τους τεχνίτες σε πολύπλοκα αποτελέσματα, σε δημιουργία γρίφων. Συνήθως η ακαταλαβίστικη τέχνη είναι μια ύποπτη υπόθεση που προδίδει θόλωμα νερών, έλλειψη ταλέντου, προσπάθεια επιπλεύσεως αναζίων ατόμων ή σκοτισμένη διάνοια».

Ακολούθως για τον τεχνοκριτικό Παπαδημητρίου το «Πεντέλη» είναι ένα παιχνίδι ευχάριστο, το μόνο έργο στην έκθεση που πραγματικά ανήκει στην αφηρημένη τέχνη, «απόλυτα δικαιολογημένο στην μορφή και στην διάθεση» που το δημιούργησαν¹⁴¹.

Σε άλλο του άρθρο όμως ο Παπαδημητρίου και ενώ σχολιάζει θετικά για τους «μοντέρνους» (λέγοντας ότι είναι παράδειγμα προς μίμηση, ζωγράφοι με «συγχρονισμένες» αντιλήψεις που εργάστηκαν χρόνια για να φθάσουν στο σημείο που βρίσκονται), επισημαίνει και μια άλλη - αρνητικών αποτελεσμάτων- περίπτωση, η οποία αφορά τους νέους που λανθασμένα «μοντερνίζουν» (το πιθανότερο να αναφέρεται εδώ στους «υπερμοντέρνους»), μιμούμενοι τα «θολά νερά» της αφηρημένης τέχνης, η οποία με τη σειρά της είναι «δημιουργημένη από το υποσυνείδητο μιας κουρασμένης ευρωπαϊκής γενιάς»¹⁴².

Με ποιά γνώμονα λοιπόν η αφηρημένη τέχνη στην περίπτωση του γλυπτού δεν ενδύεται κανένα «σκοτεινό» σημείο ενώ στους «μοντερνίζοντες» νέους (ζωγράφους θα συμπληρώναμε) αποκαλύπτεται μέσω των «θολών» περιοχών της αφαίρεσης, εκπορευόμενης μάλιστα από αμφίβολης αξίας ευρωπαϊκά απομεινάρια;

Αλλά και ο υπογεγραμμένος ως Μ. Κων-ς εκφράζεται επαινετικά για τον Λαμέρα¹⁴³. Οι ανησυχίες του γλύπτη (στο σύνολο του έργου του) αποφέρουν καρπούς εφόσον δίνει νέες φόρμες

¹⁴⁰ Σπ. Παναγιωτόπουλου, «Ζωγραφική αι νέαι τάσεις», *Έθνος*, 17 Νοεμβρίου 1948.

¹⁴¹ Ευθ. Παπαδημητρίου, «Η πανελλήνιος έκθεσις του Ζαπτείου», *Καιροί*, 16 Νοεμβρίου 1948.

¹⁴² Ευθ. Παπαδημητρίου, «Η Πανελλήνιος Έκθεσις του Ζαπτείου. Η πρώτη μεταπολεμική ομαδική εμφάνισις των καλλιτεχνών μας», *Καιροί*, 14 Νοεμβρίου 1948.

¹⁴³ Μ.Χ.ΚΩΝ-Σ, (Μιχαήλ Κωνσταντόπουλος), «Η πρώτη πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση», *Ακρόπολις*, 18 Νοεμβρίου 1948.

στα τολμηρά έργα «Πεντέλη» και «Επιτύμβιο», αποδεικνύοντας ότι δεν έφτασε στην αφαίρεση «τυφλωμένος» από τις νέες τάσεις, «αλλά μετά από βαθιά γνώση της τέχνης του και της ύλης, ενώ στην αντίπερα όχθη ο έξαλλος Γαΐτης δεν εννοεί να σταματήσει τον κατήφορο που πήρε και παρουσιάζει εξαμβλώματα με αξιώσεις έργων»¹⁴⁴. Παραθέτουμε επίσης και από Μ. Καραγάτση¹⁴⁵ ένα αντίστοιχο ειρωνικό σχόλιο για τους Χυτήρη και Μπερτσά: «Γελώ με την καρδιά μου μπρος στα σουρεαλιστικά εξαμβλώματα».

Γιατί το ακατανόητο και η ασάφεια που χαρακτηρίζει τον Γαΐτη, δεν αποδίδεται και στον Λαμέρα; Να τονίσουμε πως και τα δύο έργα του γλύπτη (που ευθύς σχολιάστηκαν) συγκροτούνται από αφηρημένους όγκους. Με ποιο τρόπο εκλαμβάνονται ως περισσότερο σαφή από τα έργα του Γαΐτη ; Η ευνοϊκότερη «αντιμετώπιση» προς τον Λαμέρα πιθανότατα προέκυπτε και από την μεγαλύτερη κοινωνική αποδοχή που έχαιρε ο γλύπτης, ο οποίος ας μην ξεχνάμε ανήκε στα μέλη της κριτικής επιτροπής της πανελλήνιας, όπως και παρουσίασε στην έκθεση (και) έργα «ακαδημαϊκής» λογικής. Στον αντίποδα ο Γαΐτης υπήρξε στιγματισμένος από την παραμονή του σε ψυχιατρείο προκειμένου να απαλλαγεί των στρατιωτικών καθηκόντων, αλλά και υποτιμημένος εξαιτίας των -αρνητικής υποδοχής- ατομικών του εκθέσεων που προηγήθηκαν χρονικά της πανελληνίου. Παρ' όλα αυτά και δίχως να παραβλέπουμε τον προσωπικό παράγοντα που πιθανότατα επηρέασε την ευνοϊκότερη υποδοχή της αφαίρεσης στην γλυπτική, θα τολμήσουμε στην συνέχεια μια περισσότερο φορμαλιστική προσέγγιση του ζητήματος.

Ο υπογεγραμμένος ως Μ. Κων-ς¹⁴⁶ αποφαινεται πως ο Γαΐτης δεν περιορίστηκε στην δική του αυτοκαταστροφή αλλά «πήρε στο λαιμό του» και τον Βογιατζή ο οποίος με την σειρά του ακολουθεί πιστά τις «ανισορροπίες» του πρώτου. Η γενική διαπίστωση είναι πως πολύ βιάστηκαν να φτάσουν στην «ντεφορμασιόν» (ο αδόκιμος αυτός όρος μπορεί να αποδοθεί ως παραμόρφωση).

¹⁴⁴ Μ.Κ., (Μιχαήλ Κωνσταντόπουλος), «Η πρώτη Πανελληνίου Καλλιτεχνική Έκθεση», *Ακρόπολις*, 11 Νοεμβρίου 1948.

¹⁴⁵ Μ. Καραγάτση, «Η πανελληνίου έκθεσης εις τας αίθουσας του Ζαπτείου», Βραδυνή, 4 Νοεμβρίου 1948.

¹⁴⁶ Μ.Χ.ΚΩΝ-Σ, (Μιχαήλ Κωνσταντόπουλος), «Η πρώτη πανελληνίου καλλιτεχνική έκθεση», *Ακρόπολις*, 18 Νοεμβρίου 1948.

Ως παράδειγμα προς μίμηση προβάλλεται ο Μπουζιάνης ο οποίος σύμφωνα με τον τεχνοκρίτη κατέληξε στον δικό του κόσμο έπειτα από ακαδημαϊκές σπουδές είκοσι χρόνων.

Όπως και στον προαναφερθέντα Παπαδημητρίου και στον Μ. Κων-ς κυριαρχεί η άποψη ότι οι «μοντέρνοι» εικαστικοί διήνυσαν έναν πολύχρονο δρόμο μελέτης προκειμένου να διαρρήξουν με ασφάλεια την φυσιοκρατική απόδοση των μορφών. Αντίθετα, το άλμα που πραγματοποιείται με τους «υπερμοντέρνους» μοιάζει να μην στηρίζεται σε καμία έγκυρη και αφομοιωμένη γνώση του καλλιτεχνικού αντικειμένου, παρά να προέρχεται από ασυνείδητες και αυθαίρετες καλλιτεχνικές χειρονομίες, οι οποίες πολύ περισσότερο δεν θα έπρεπε καν να εντάσσονται στην περιοχή της «ντεφορμασιόν» και συνακόλουθα της τέχνης.

Να παρατηρήσουμε εδώ πως τουλάχιστον μια αντιπαράθεση έργων του Μπουζιάνη [εικ. 5] (που βέβαια δεν εξέθεσε στην πανελλήνια), με τα έργα των Γαΐτη, Βογιατζή και Χυτήρη, συνιστά πράγματι καθαρό χάσμα, το οποίο μόνο υπό την ιστορική εποπτεία ενός σύγχρονου μελετητή είναι εφικτό να αναγνωσθεί με σαφήνεια.

Γενικότερα τα έργα των τριών προαναφερθέντων «υπερμοντέρνων» δεν θα μπορούσαν να συνταχθούν με κανένα από τα έργα που ανήκουν στην «ακρότητα» του μοντέρνου, παραδείγματος χάρη του Παρθένη [εικ. 6], για να χρησιμοποιήσουμε το υπέρτατο θετικό όριο που αγγίζει η «ντεφορμασιόν» στην πανελλήνια. Οι Γαΐτης, Βογιατζής και Χυτήρης έχουν ξεπεράσει αυτό το όριο και κινούνται προς την έκπτωση της αποδεκτής -κατά τα άλλα- καλλιτεχνικής συνθήκης της «ντεφορμανσιόν».

Ο Μπουζιάνης¹⁴⁷ (με ελευθερία στο χρώμα και με διάλυση του περιγράμματος) αλλά και ο Παρθένης (με γεωμετρία και στυλιζάρισμα) δεν εγκαταλείπουν την μορφή. Τα έργα των

¹⁴⁷ *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου, η ελληνική εμπειρία*, κατ. εκθ., επιμέλεια: Άννα Καφέτση, Αθήνα, εκδόσεις εθνικής πινακοθήκης, 1992, σ. 55. Παραθέτουμε: «*Η ζωγραφική του [...] δεν εγκαταλείπει την όραση του πραγματικού, το οποίο χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη*». Να προσθέσουμε πως στο παραπάνω πλαίσιο συγκαταλέγουμε και την ατομική του έκθεση το 1949. Επιπλέον τα περισσότερα εικονοκλαστικά έργα του παρουσιάζονται μεταγενέστερα της πανελλήνιας του 1948, συγκεκριμένα στους πίνακες της δεκαετίας του 1950. Τέλος, ως αποτέλεσμα όσον προαναφέρθηκαν, θεωρούμε ότι ο Ματθιόπουλος αποφαίνεται λανθασμένα (Ευγένιος Ματθιόπουλος, *Οι εικαστικές τέχνες...*, σ. 223) πως το έργο του Παρθένη αποτέλεσε τότε την πλέον αφαιρετική, μη παραστατική εμπειρία που είχε το φιλότεχνο κοινό.

«υπερμοντέρνων» καλλιτεχνών θεωρούμε πως δημιουργούνται με αντίστροφη κατεύθυνση από ότι αυτά του Μπουζιάνη και του Παρθένη (όπως και όλων όσων αντιπροσωπεύουν την «αφρόκρεμα» του μοντέρνου στην πανελλήνια).

Αυτό συμβαίνει διότι δεν εκκινούν με αφετηρία τις φυσικές μορφές, αλλά από ένα εννοιολογικό, αφηρημένο πεδίο. Το παραπάνω φαίνεται να υπαινίσσεται και ο Ευαγγελίδης¹⁴⁸ όταν περιγράφει την εν λόγω ζωγραφική ως *«αφηρημένη με ένα παιχνίδι πλεγμένων γραμμών, χρωμάτων και σχημάτων όπου καμιά φορά ανακατεύονται και σπαράγματα από τον κόσμο»*. Με το πολύ ενδιαφέρον, λιτό και περιεκτικό σχόλιο, ο Ευαγγελίδης μοιάζει περισσότερο να «φωτογραφίζει» τα έργα των Χυτήρη και Βογιατζή. Η φράση αυτή του τεχνοκρίτη υποβάλλει μια πολύ συγκεκριμένη διαδικασία παραγωγής του έργου. Τα όποια «σπαράγματα» έρχονται να εναποτεθούν σχεδόν ως ξένο «σώμα», πάνω στο βασικό αλφάβητο της ζωγραφικής: γραμμή, σχήμα και χρώμα.

Στον δε Γαΐτη, να προσθέσουμε, τα πράγματα είναι ακόμη πιο ρηξικέλευθα: δεν υπάρχει κανένα «σπάραγμα», μόνο αφηρημένες χρωματικές περιοχές. Παράδειγμα στο έργο «Αγαμέμνων» διακρίνονται δύο φόρμες που προσομοιάζουν έκαστη με ανθρώπινη παλάμη [εικ. 7]. Πρόκειται για δύο «χέρια» που νοηματικά αυτονομούνται (ή τείνουν να αυτονομηθούν) από αυτό που υποτίθεται πως αναπαριστούν. Είναι δύο «χέρια» που δεν συνδιαλέγονται με κανενός είδους μορφοπλαστικής απεικόνισης / παραμόρφωσης (για να θυμηθούμε την «ντεφορμασιόν») του φυσικού ανθρώπινου μέλους όπως αντίστοιχα μεταπλάθει / ερμηνεύει ο Παρθένης τις ανθρώπινες φιγούρες στα έργα του.

Στον Παρθένη έχουμε ενώπιόν μας ένα εικαστικό έργο ιδεατού/συμβολικού περιεχομένου βέβαια, αλλά που ωστόσο δεν παύει να αφορά την επεξεργασία οπτικών φαινομένων και γενεαλογικά προέρχεται αδιαμφισβήτητα από μια ζωγραφική παρατήρησης και σπουδής εκ του φυσικού.

¹⁴⁸ Δημήτρης Ευαγγελίδης, «Η Ζωγραφική», *Τα νέα*, 20 Νοεμβρίου 1948.

Εδώ όμως τα πράγματα έχουν μετατοπισθεί. Ο εικαστικός που ζωγράφισε αυτό το αφηρημένο «παιχνίδισμα» (και πριν εισέλθουν τα «σπαράγματα») θα μπορούσε κάλλιστα να είναι εκ γενετής τυφλός. Ακόμη, τα «χέρια» του «Αγαμέμνωνος» θα μπορούσε να έχουν ζωγραφιστεί μέσω μιας απτικής αισθητηριακής πρόσληψης του ανθρώπινου χεριού και δίχως οπτικές πληροφορίες. Δηλαδή ο Γαΐτης θα δύναται να ζωγραφίσει τις τέσσερις μικρές στενόμακρες λωρίδες, απόληξη ενός τριγωνικού μεγαλύτερου σχήματος (το ένα από τα δύο «χέρια» του «Αγαμέμνωνος» εν προκειμένω) μόνο μέσω πληροφοριών που -υποθετικά πάντα- θα λάμβανε ο ζωγράφος δια της ψηλάφησης μίας ανθρώπινης παλάμης (ή ακόμη μέσω μίας ακουστικής περιγραφής του σωματικού μέλους) και δίχως ποτέ ο ζωγράφος να έχει «δει» ανθρώπινο χέρι.

Το παραπάνω αποτελεί ασφαλώς ένα υπερβολικό επιχείρημα, που σκοπό όμως έχει να υπογραμμίσει την στόχευση του συλλογισμού μας: Η ζωγραφική του Γαΐτη δεν ενδιαφέρεται για την μετάπλαση, την «μετουσίωση» των φυσικών μορφών, έτσι όπως γίνονται αντιληπτές μέσα από την φυσική/αντικειμενική «πραγματικότητα» που αντικρίζουμε με τα «μάτια» μας και που ένας εικαστικός καλείται να «ερμηνεύσει» και να αποδώσει με τον «δικό» του τρόπο είτε για να αναπαραστήσει «κάτι» υπαρκτό είτε για να αναπαραστήσει τις ιδεατές μορφές του Παρθένη.

Για τον λόγο αυτό, ακόμη και αν ο Γαΐτης χρησιμοποιεί «μοντέλα» αναφορών από τον φυσικό κόσμο, δηλαδή εν προκειμένω την αναφορά σε ένα αντρικό πρόσωπο («Αγαμέμνων»), η εικαστική διαδικασία δεν διυλίζεται πλέον από την «οπτική» πρόσληψη του ανθρώπινου σώματος, ούτε καν από τις ποικίλες εκφάνσεις της καταστρατήγησης της «οπτικής» πληροφορίας («ντεφορμασιόν»).

Τουναντίον, μια καθαρά εννοιολογική αφετηρία, οριοθετημένη εντός της ίδιας της νοητικής αλλά και συναισθηματικής «συνείδησης» του εικαστικού, ανεξάρτητη -επί της ουσίας- πλήρως από την όποια «οπτική» αναφορά της (ή τουλάχιστον βαδίζοντας αποφασιστικά προς αυτήν την απελευθέρωση), καθίσταται η κεντρική πύλη δια της οποίας ο εικαστικός θα οργανώσει και θα αρθρώσει την εικαστική εικόνα.

Το δε εικαστικό έργο αντίστοιχα θα προσλάβει έναν καθαρά αφηρημένο χαρακτήρα (γραμμή, χρώμα, σχήμα) μιας και δεν παράγεται από οπτικά ερεθίσματα καθώς και δεν έχει την φιλοδοξία να «παραστήσει» κάτι «αναγνωρίσιμο». Με άλλα λόγια στην ζωγραφική του Γαΐτη απουσιάζει κραυγαλέα η «οπτικότητα», πράγμα που είτε επιφέρει τον γέλωτα και την αδιαφορία είτε κυριολεκτικά κρίνεται αποτρόπαιο και απορριπτέο.

Δεν αμφισβητούμε ότι ο Γαΐτης «έβλεπε», όπως και ότι ο «Αγαμέμνων» προσομοιάζει με ανθρώπινο σώμα (όπως το «Πεντέλη» θα μπορούσε άλλωστε να είναι η μακέτα ενός ιδιόρρυθμου βουνού). Η διαδικασία παραγωγής του έργου όμως έχει μεταβληθεί, συμπαρασύροντας βέβαια το τελικό εικαστικό αποτέλεσμα.

Έχουμε αναφερθεί στην απόρριψη της «εγκεφαλικής» τέχνης από τον Ευαγγελίδη. Η «εγκεφαλική» τέχνη αποτέλεσε έναν όρο με αρνητικό πρόσημο, ως ένα απόλυτα προσωπικό κατασκευάσμα που δεν επιδιώκει να μεταδώσει μια συγκεκριμένη κατάσταση, κοινά αναγνωρίσιμη, αλλά μάλλον να εντυπωσιάσει με την άνευ περιεχομένου πολυπλοκότητα της. Πολύ πιθανό η υποτιμητικά ονομαζόμενη ως «εγκεφαλική» τέχνη, να σημαίνει απλούστατα τέχνη εκπορευόμενη μόνο από την «φαντασία», από το «μυαλό» του εικαστικού (θα τολμούσαμε εδώ να ισχυριστούμε ότι η «εγκεφαλική» τέχνη συνδέεται με το προσωπικό/ατομικό στοιχείο, ενώ η αντίστοιχη του «οφθαλμού» πριμοδοτεί το συλλογικό).

Πέρα από τον προαναφερθέντα Δ. Ευαγγελίδη, αναφέρουμε στο σημείο αυτό και κάποια άλλα ενδεικτικά παραδείγματα: Παραθέτουμε από τον Σεμερτζίδη¹⁴⁹ : *«Αδιάφορα έργα Εγγονόπουλος, ο σουρεαλισμός αποδέχτηκε εγκεφαλικός συμβολισμός. Ο Γαΐτης ακόμη πιο εγκεφαλικός, ταραχώδικος, ευφάνταστος, αδιάφορος για ότι συμβεί γύρω του, σαν το παιδί που σπάει ότι βρεθεί μπροστά του από πείσμα και άγνοια»*. Επίσης ο Μ. Καραγάτσης¹⁵⁰ αναφέρει: *«Ο Εγγονόπουλος θα έφτανε ψηλά αν απελευθερωνόταν από κάκιστες εγκεφαλικές επιδράσεις»*.

¹⁴⁹ Βάλιας Σεμερτζίδης, «Απόψεις πάνω στην πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση», *Φιλολογική πρωτοχρονιά*, 1948.

¹⁵⁰ Μ. Καραγάτσης, «Η πανελλήνια έκθεση εις τας αίθουσας του Ζαπείου», *Βραδυνή*, 4 Νοεμβρίου 1948.

Στην πραγματικότητα, έχουμε να κάνουμε με έναν πολύ πρωτόλειο και ασαφή όρο, που επιχειρεί να περιγράψει την πρωτοφανή, διακριτική ακόμη, πλην απόλυτα παρούσα μετατόπιση που παρατηρείται εντός της ίδιας της άρθρωσης του εικαστικού έργου (η οποία αντανακλάται στην ολοένα αυξανόμενη αποδέσμευση από την φυσιοκρατική αναπαράσταση).

Σε σχέση με το ερώτημα περί ευνοϊκότερης ή όχι αποδοχής της αφαίρεσης στην γλυπτική, να σημειώσουμε ορισμένες σκέψεις: Το έργο «Πεντέλη» συγκροτείται με όρους ακαδημαϊκής γλυπτικής. Η διαπραγμάτευση του τρισδιάστατου όγκου, η εμπλοκή με το υλικό, το σκάλισμα του μαρμάρου, η λείανση, η έντονη χειρωνακτική πλευρά της παραδοσιακής γλυπτικής, παραμένουν εμφανή ακόμη και σε έναν αφαιρετικό όγκο, προσδίδοντας στον καλλιτέχνη, πλαστική ικανότητα, πολύ περισσότερο από ότι στην ζωγραφική όπου η απόσυρση της φυσιοκρατικής αναπαράστασης κινδυνεύει να κατηγορηθεί ως ακατέργαστη και αφελής εναπόθεση χρωμάτων.

Επιπλέον το χρώμα στην ζωγραφική, και συγκεκριμένα στην περίπτωση του Γαίτη, εφόσον δεν ανταποκρίνεται σε κάτι που «βλέπει» και αναπαριστά ο ζωγράφος, αλλά αντιθέτως εναποτίθεται υπό άλλη διαδικασία στην ζωγραφική επιφάνεια (για να το θέσουμε απλά: από την «φαντασία» του ζωγράφου), ενδεχομένως δύναται να προκαλέσει περισσότερη σύγχυση στον θεατή, από ό,τι οι «καθαρές» φόρμες ενός γλυπτού.

Ο γλύπτης Λάζαρος Λαμέρας συμμετέχει με επτά (7) έργα στην πανελλήνια, τρία εκ των οποίων εκτέθηκαν στο τμήμα Διακόσμησης: Το «Πεντέλη σε έκσταση» (ή «Υλη σε έκσταση»), «Επιτύμβιο» και «Σύνθεση με πέντε χρώματα». Το «Πεντέλη» επισημάνθηκε στην τεχνοκριτική της εποχής, όπως και εγγράφεται στην μετέπειτα ελληνική ιστοριογραφία της ιστορίας της τέχνης ως το πρώτο -επίσημα- έργο καθαρής αφαίρεσης στην ελληνική τέχνη, χωρίς να παραβλέπονται προγενέστερες μεμονωμένες περιπτώσεις και κυρίως το θεωρούμενο ως πρώτο έργο με

«ανεικονική» μορφή στην νεοελληνική τέχνη, το γλυπτό «Ανάταση» (ομοίως του Λαμέρα) που παρουσιάστηκε το 1932 στην ετήσια έκθεση σπουδαστών της Καλών Τεχνών¹⁵¹.

Θα περιορισθούμε στο παράδειγμα του Σπητέρη¹⁵² όπου (ακριβώς λόγω του «Πεντέλη») ο ιστορικός αποδίδει στην Πανελλήνια του 1948 την ιστορική εμφάνιση του αφαιρετικού κινήματος. Ως εκ τούτου το προβάδισμα στην ιστορία της ελληνικής αφαίρεσης το έχει η γλυπτική έναντι της ζωγραφικής, με παράδειγμα την Ελένη Βακαλό¹⁵³.

Ολοκληρώνοντας, όσον αφορά το «Πεντέλη» και σε σύνδεση με το έργο του Γαΐτη, να υποστηρίξουμε πως ενώ όντως το πρώτο σηματοδοτεί στην ελληνική ιστοριογραφία της ιστορίας της τέχνης την επίσημη εμφάνιση της αφαίρεσης, θεωρούμε πως και το ζωγραφικό έργο πληροί όλες τις ανάλογες προδιαγραφές για την ίδια θέση¹⁵⁴. Ομοίως και τα δύο αντιπροσωπεύουν τα νεοφανή και καινοτόμα εικαστικά δεδομένα της χώρας.

¹⁵¹ Να σημειώσουμε πως στο Χρύσανθος Χρήστου, *Νεοελληνική Γλυπτική 1800-1940*, εκδ. Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, Αθήνα, 1982, σ. 114, το εν λόγω έργο τοποθετείται το 1933, στο πλαίσιο έκθεσης της «Ομάδας Τέχνης», και παρουσιάστηκε όντας ο γλύπτης ακόμη σπουδαστής της Καλών Τεχνών

¹⁵² Τώνη Σπητέρη, *Τρεις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*, Αθήνα, εκδ. Πάπυρος, 1979 τ. τρίτος, κεφ. «Τα αφηρημένα και ημιαφηρημένα ρεύματα», σ. 272.

¹⁵³ Ελένη Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης*, Αθήνα, εκδ. Κέδρος, 1981, τ. πρώτος, κεφ. «Αφαίρεση», σ. 36.

Εν είδει συμπεράσματος

Επιχειρήσαμε στην Πανελλήνια έκθεση του 1948 να παρακολουθήσουμε τα «νήματα» που (σύμφωνα πάντα με την υπόθεση εργασίας που θέσαμε) δύναται να συνδέουν πολιτικά, αλλά και ευρύτερα ιδεολογικά ζητήματα με αντίστοιχα καλλιτεχνικά/εικαστικά. Προσπαθήσαμε να παρατηρήσουμε τους υβριδικούς καρπούς που παράγονται όταν πολιτικές πράξεις εμπλέκονται με καλλιτεχνικές, όταν οι ίδιες οι μορφοπλαστικές ενέργειες μεταφράζονται σε ευρύτερης ιδεολογικής διάστασης, νοήματα.

Καταλήξαμε πως τα γεγονότα της έκθεσης «πατώντας» πάνω σε ισχυρούς φορείς της επίσημης εξουσίας (Εθνικό Ίδρυμα) εξαντλούνται τελικά σε μικρής εμβέλειας συμφέροντα. Την ίδια στιγμή, το φλέγον διακύβευμα του έθνους αντιμετωπίζεται από την διοργανώτρια αρχή ως απαραίτητο πλουραλιστικό άνοιγμα τεχνοτροπιών, ενώ αντίθετα από τον επίσημο λόγο περί τέχνης, ως αυστηρά οριοθετημένο πεδίο εικαστικών χειρονομιών.

Στην πανελλήνια του 1948 διασταυρώνονται και αναμετρώνται ο παλαιός, κληρονομημένος από το προπολεμικό καθεστώς, καλλιτεχνικός κόσμος, με την μόλις ανερχόμενη εικαστική πραγματικότητα. Υπό την παραπάνω έννοια θεωρούμε πως η έκθεση συνιστά ένα ισχυρό ορόσημο στην πορεία των εγχώριων εικαστικών τεχνών.

Ολοκληρώνοντας την σκέψη μας δεν μπορούμε να μην εκφράσουμε την αίσθηση, ότι η περιοχή που αφορά την τεχνοκριτική αποτελεί το πλέον «ζωντανό» και «χυμώδες» κομμάτι της έρευνας μας. Το συγκεκριμένο corpus τεχνοκριτικού λόγου -χάρη στην συγκέντρωση όλων των πρώιμων μεταπολεμικών εικαστικών δυνάμεων σε μια πλατφόρμα- ξεδιπλώνει σε μια πρώτη, πολύτιμη εποπτεία, τον ανακαινισθέντα (αν και ακατέργαστο ακόμη) σε σχέση με την προπολεμική εποχή, εικαστικό χάρτη της χώρας.

Σύμφωνα με την θεώρηση μας η όποια υποδοχή των έργων φιλτράρεται υπό το πρίσμα αναζήτησης μιας αυθεντικά ελληνικής, εθνικής τέχνης, η οποία με την σειρά της ανάγεται σε (κυρίως) μορφοπλαστικά κριτήρια. Το τελευταίο υπήρξε ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον σημείο.

Όλη η παραπάνω διαδικασία πραγματοποιείται υπό την ανάδυση μιας τρίτης καλλιτεχνικής κατηγορίας που πέρα από τις παρατάξεις των «ακαδημαϊκών» και των «μοντέρνων» ταυτίζεται ακριβώς με τα νέα εικαστικά δεδομένα και καλείται να περάσει «δια πυρός και σιδήρου» προκειμένου να ενταχθεί ή όχι στην ιδανική εθνική τέχνη έτσι όπως η τελευταία οραματίζεται από τους διάφορους τεχνοκρίτες.

Η «τρίτη» καλλιτεχνική κατηγορία είτε ξεκάθαρα ονοματίζεται ως τέτοια, είτε υποδεικνύεται εντός ενός πλαισίου τριμερούς διαίρεσης, οδηγεί σε μια πρώτη επισήμανση, καταγραφή και κριτική, αυτού που έμελε να διαμορφωθεί ως ελληνική μεταπολεμική πρωτοπορία.

Το ιδανικό σχήμα μιας ελληνικής, εθνικής τέχνης συνίσταται σε έναν συγκερασμό παράδοσης και δεκτικότητας σε νέα εικαστικά δεδομένα. Η τεχνοκριτική της πανελληνίας πασχίζει να καθαρίσει την «ήρα από το σιτάρι» και να καθοδηγήσει σε έργα τα οποία να αντιπροσωπεύουν το ιστορικό παρόν, το σύνολο και όχι το άτομο, την αυθεντική, εθνική τέχνη.

Λίγα μόλις χρόνια από την λήξη του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου, το κράτος βρίσκεται (ακόμη) σε εμπόλεμη κατάσταση βαλλόμενο από «εξωτερικό εχθρό». Η προτεραιότητα είναι το έθνος. Ο όποιος νεωτερισμός στην τέχνη οφείλει να λάβει πολύ σοβαρά ό,τι -καλλιτεχνικά- προηγήθηκε υπό την προοπτική μιας συνεχούς νοητής γραμμής που συνδέει το «τώρα» με την παράδοση (που με την σειρά της δύναται να περιλαμβάνει ποικίλες συνιστώσες όπως η αρχαία Ελλάδα, το Βυζάντιο, η λαϊκή ζωγραφική, η επίσημη ακαδημαϊκή ζωγραφική).

Σε καμία περίπτωση όμως η καθαρή αφαίρεση (για την ζωγραφική τουλάχιστον) δεν μπορεί να διεκδικήσει μια θέση σε αυτό το πάνθεον και ως εκ τούτου εξοβελίζεται από το καλλιτεχνικό «οπλοστάσιο» του ελληνικού έθνους.

Κατά την τεχνοκριτική της Πανελληνίας τα νέα μορφοπλαστικά δεδομένα δεν παράγουν κανένα νόημα, το οποίο να δύναται εν συνεχεία να ενσωματωθεί στην συγκρότηση ενός έθνους που πασχίζει να οριοθετήσει (αλλά και να υπερασπισθεί κατά την επίσημη εξουσία) την ύπαρξη του. Τουναντίον οι «υπερμοντέρνοι» ενδύονται περισσότερο τον χαρακτήρα ενός πειράματος, ενός προσωπικού «καπρίσιου», μιας θνησιγενούς καλλιτεχνικής πρότασης. Ακόμη και η πλέον

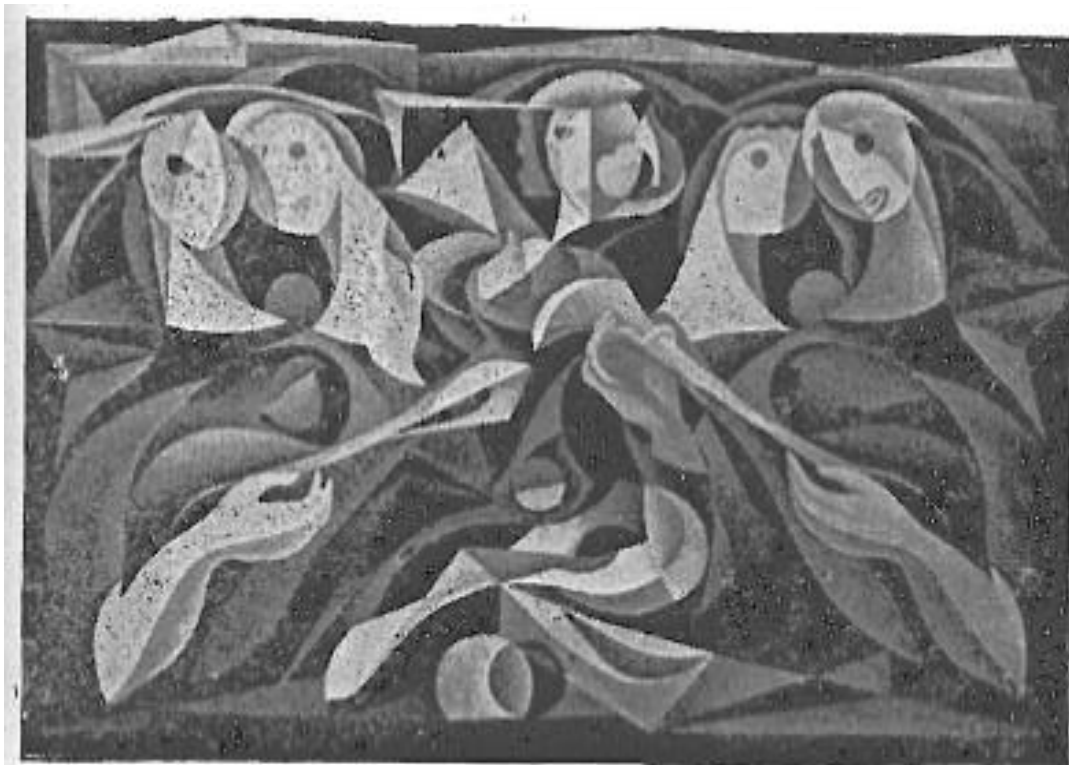
διαλλακτική τεχνοκριτική, αναγνωρίζοντας πιθανά ενδιαφέροντα σημεία, αδυνατεί να «στοιχηματίσει» σε αυτήν την ολιγάριθμη και ιδιότροπη καλλιτεχνική παρουσία.

Παράρτημα εικόνων



1. Χάρης Βογιατζής, *Καινούργια Γυναίκα*, λάδι σε μουσαμά.

Η πληροφορία του υλικού προέρχεται από τον επίσημο κατάλογο της έκθεσης ενώ η αναπαραγωγή του έργου από το άρθρο Θεοφιλόπουλος Α., «Η εύθυμη πλευρά/ Εκτελέσεις εις στο Ζάππειον», *Εμπρός*, 4 Νοεμβρίου 1948.



Δημ. Χυτήρης: Γυναίκες

2. Δημήτρης Χυτήρης, *Γυναίκες*, λάδι σε μουσαμά.

Η πληροφορία του υλικού προέρχεται από τον επίσημο κατάλογο της έκθεσης ενώ η αναπαραγωγή του έργου από το άρθρο Θεοφιλόπουλος Α., «Η εύθυμη πλευρά/ Εκτελέσεις εις στο Ζάππειον», *Εμπρός*, 4 Νοεμβρίου 1948.



3. Γιάννης Γαίτης, *Αγαμέμνων*, λάδι σε μουσαμά, 107 επί 73 εκ.

Η πληροφορία του υλικού προέρχεται από τον επίσημο κατάλογο της έκθεσης ενώ η ασπρόμαυρη αναπαραγωγή από το άρθρο «Η εύθυμη πλευρά/ Εκτελέσεις εις στο Ζάππειον» *Εμπρός*, 4 Νοεμβρίου 1948. Η δε έγχρωμη αναπαραγωγή του έργου καθώς και η πληροφορία των διαστάσεων του προέρχονται από την ιστοσελίδα του ΝΙΚΙΑΣ (Ερευνητικό κέντρο πιστοποίησης αποκατάστασης και συντήρησης έργων τέχνης).



4. Λάζαρος Λαμέρας, *Πεντέλη σε έκσταση*, 1948, μάρμαρο Πεντέλης, 48,5 επί 47 επί 12 εκ.

Φωτογραφία του γλυπτού και πληροφορίες από την επίσημη ιστοσελίδα της Εθνικής Πινακοθήκης.



5. Γιώργος Μπουζιάνης, *Περίπτυξη, από το Δωμάτιο της ηδονής*, π. 1950,
Υδατόχρωμα και μολύβι σε χαρτόνι, 15,7 επί 7,2 εκ.

Ενδεικτικό έργο του ζωγράφου της εποχής που σχολιάζουμε.
Αναπαραγωγή έργου και πληροφορίες από την ιστοσελίδα της Εθνικής Πινακοθήκης.



6. Κων/νος Παρθένης, *Αποθέωση του Αθανασίου Διάκου*, πριν το 1933, λάδι σε καμβά, 371 επί 380 εκ.
Αναπαραγωγή έργου, και πληροφορίες από την ιστοσελίδα της Εθνικής Πινακοθήκης.



7. Γιάννης Γαίτης, *Αγαμέμνων*, λάδι σε μουσαμά, 107 επί 73 εκ.
Λεπτομέρειες «χειρών»

Βιβλιογραφία

Βακαλό Ελένη, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης*, τ. Α, κεφ. «Αφαίρεση», Αθήνα, εκδόσεις Κέδρος, 1981

Ιωαννίδης Κώστας, «*Τι θέλουμε άραγε από τις εικόνες; Η εγχώρια τεχνοκριτική μπροστά στην αφαίρεση*», σσ. 231-237 στο Ιωαννίδου Μάρθα (επιμ.), *Η τέχνη του 20ου αιώνα, Ιστορία, Θεωρία, Εμπειρία*, Πρακτικά Γ' Συνεδρίου ιστορίας της τέχνης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2 - 4 Νοεμβρίου 2007, Θεσσαλονίκη, 2009

Κριτικός κατάλογος των έργων του Γιάννη Γαϊτή, επιμέλεια: Ζαχαρόπουλος Ντένης / Μαριλένα Καρρά, κείμενα Άννη Κωστοπούλου, Λορέττα Γαϊτή - Charrat, Ντένης Ζαχαρόπουλος, Μαριλένα Καρρά, Αθήνα, εκδόσεις Ίδρυμα Ι. Φ. Κωστόπουλου, 2003

Κωτίδης Αντώνης, *Μοντερνισμός και παράδοση στην ελληνική μεταπολεμική και σύγχρονη τέχνη*, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις University Studio Press, 2011

Μεταμορφώσεις του μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία, κατ. έκθ., επιμέλεια Άννα Καφέτση, Αθήνα, εκδόσεις Εθνικής Πινακοθήκης, 1992

Μαργαρίτης Γιώργος, *Ιστορία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου*, δίτομο, Αθήνα, εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2006 (πρώτη έκδοση 2000).

Μαθθιόπουλος Ευγένιος / Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου ιστορίας της τέχνης, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο, 6 - 8 Οκτωβρίου 2000, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2003.

Μαθθιόπουλος Ευγένιος, «*Η πρόσληψη της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα (1945-1960)*, στο πεδίο της κριτικής της τέχνης», σσ. 67-108, στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Προσεγγίσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας*, πρακτικά Β΄ συνεδρίου ιστορίας της τέχνης, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα, 25 - 27 Νοεμβρίου 2005, Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη, 2008

Μαθθιόπουλος Ευγένιος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας, 1934 - 1940*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, 1997

Μαθθιόπουλος Ευγένιος, *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια, τέσσερεις αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, κατ. έκθ., επιμέλεια Μαρίνα Λαμπράκη - Πλάκα, Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 1999

Μαθθιόπουλος Ευγένιος, «*Οι Εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα τα χρόνια 1945-1963*», στο Χρήστος Χατζηϊωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2009 (πρώτη έκδοση 2001)

Μαθθιόπουλος Ευγένιος, «*Η θεωρία της "Ελληνικότητας" του Μαρίνου Καλλιγά*», *Ιστορικά*, τ. 25, τχ. 49, Δεκέμβριος 2008, σσ. 331- 356

Μοσχονάς Σπύρος, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα : η σημασία και η προσφορά τους*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Φιλολογίας, Αθήνα, 2010

Μπουρνάζος Στρατής, «*Το κράτος των Εθνικοφρόνων, Αντικομμουνιστικός λόγος και Πρακτικές*», στο Χρήστος Χατζηϊωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2009 (πρώτη έκδοση 2001)

Ξύδης Αλέξανδρος, *Προτάσεις για την ιστορία της νεοελληνικής τέχνης*, Αθήνα, εκδόσεις Ολκός, 1976

Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Εκθεση 1948, κατάλογος των εκτιθέμενων έργων, αρχείο ΙΣΕΤ

Σακελαρόπουλος Τάσος, «Οι δύο στρατοί 1945 - 1949», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, εκδόσεις Βιβλιόραμα, 2009 (πρώτη έκδοση 2001)

Serafini Giuliano, *Γαΐτης*, Αθήνα, εκδόσεις Μέδουσα, 1988

Σπητέρης Τώνης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης : 1660 - 1967*, Αθήνα, εκδόσεις Πάπυρος, 1979

Σπητέρης Τώνης, *Η τέχνη στην Ελλάδα μετά το 1945*, Αθήνα, εκδόσεις Οδυσσέας, 1983

Χαμαλίδη Έλενα, *Η υποδοχή του Μοντερνισμού 1930-1940 στον ελληνικό περιοδικό τύπο λόγου και τέχνης*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης της Φιλοσοφικής Σχολής, Αθήνα, 2002

Χρήστου Χρύσανθος, *Νεοελληνική Γλυπτική 1800 - 1940*, Αθήνα, εκδόσεις Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, 1982

Αρχεία

Αρχείο Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδας, Αθήνα, αδημοσίευτα έγγραφα: πρακτικά της επιτροπής κατατάξεως του ΚΕΕ, πρακτικά του γενικού διοικητικού συμβουλίου, διαστήματος 2 Νοεμβρίου 1948 - 1 Αυγούστου 1950, επίσημη αλληλογραφία

Πηγές

Γεωργιάδης Ανδρέας, «Η Πανελλήνιος Έκθεση», *Νέα Εστία*, τ. 44, τχ. 511, 15 Οκτωβρίου 1948, σ. 1309

Γεωργιάδης Ανδρέας, «Ένα ζήτημα», επιστολή, *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 20, 1 Δεκεμβρίου 1948, σσ. 504 - 505

Ευαγγελίδης Δ.Ε., «Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση», *Νέα Εστία*, τ. 44, τχ. 514, 1 Δεκεμβρίου 1948, σσ. 1507 - 1510

Ευαγγελίδης Δ.Ε., «Γενικές παρατηρήσεις», *Τα Νέα*, 13 Νοεμβρίου 1948

Ευαγγελίδης Δ.Ε., «Η Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση. Η Γλυπτική και η Χαρακτική», *Τα Νέα*, 4 Δεκεμβρίου 1948

Ευαγγελίδης Δ.Ε., «Τα παραλείπόμενα και η πνευματική ελευθερία», *Τα Νέα*, 18 Δεκεμβρίου 1948

Ευαγγελίδης Δ.Ε., «Η καλλιτεχνική κίνηση του 1948», *Τα Νέα*, 31 Δεκεμβρίου 1948

Ευαγγελίδης Δ.Ε., «Η Ζωγραφική», *Τα Νέα*, 20 Νοεμβρίου 1948

Ευαγγελίδης Δ.Ε., «Ζωγραφική», *Τα Νέα*, 27 Νοεμβρίου 1948

Δαμασκηνός Μ., «Η πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση. Σφάλματα και Ελπίδες», *Μάχη*, 21 Νοεμβρίου 1948

Δαρίγγος Έλληνας Κώστας, «Πανελλήνια Καλλιτεχνική έκθεση», *Ο Αιώνας Μας*, φύλλο 1, περίοδος Γ', Ιανουάριος 1949, σσ. 9 - 15

Θεοφιλόπουλος Αντ., «Η εύθυμη πλευρά», *Εμπρός*, 4 Νοεμβρίου 1948

Θεοφιλόπουλος Α., «Οι αδικημένοι», *Εμπρός*, 1 Δεκεμβρίου 1948

Θωμόπουλος Σ., «Η πνευματική μας ηγεσία και το χρέος της στο σημερινό αγώνα του έθνους», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 35, 17 Ιουλίου 1949, σσ. 166 - 7

Καλλονάς Δ., «Με την ευκαιρία της αναδρομικής έκθεσης των ζωγράφων του 19^{ου} αιώνα», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 22, 1 Ιανουαρίου 1949, σσ. 71 - 73

Καραγάτσης Μ., «Η πανελλήνιος έκθεση εις τας αίθουσας του Ζαπείου», *Βραδυνή*, 4 Νοεμβρίου 1948

- Καραντώνης Ανδρέας, «Νέα Πνευματική Εποχή», *Ο Αιώνας Μας*, φύλλο 2, περίοδος Γ', Νοέμβριος 1949, σσ. 341 - 2
- Καλλιγιάς Μαρίνος, «Εκθέσεις Απάρτη και Ελευθεριάδη», *Το Βήμα*, 18 Νοεμβρίου 1948
- Καλλιγιάς Μαρίνος, «Η Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση. Παλαιοί, νέοι και νεότατοι», *Το Βήμα*, 23 Νοεμβρίου 1948
- Καλλιγιάς Μαρίνος, «Η πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση. Ανάγκη κάποιων διακρίσεων», *Το Βήμα*, 30 Νοεμβρίου 1948
- Καλλιγιάς Μαρίνος, «Η πανελλήνιος έκθεση», *Το Βήμα*, 14 Νοεμβρίου 1948
- Καλλιγιάς Μαρίνος, «Εκθέσεις Περικλή Βυζαντίου και οι αποκλεισθέντες της πανελληνίου», *Το Βήμα*, 9 Δεκεμβρίου 1948
- Καλλιγιάς Μαρίνος, «Η καλλιτεχνική παράδοση και οι σύγχρονοι ζωγράφοι», *Το Βήμα*, 30 Δεκεμβρίου 1948
- Κόκκινος Διονύσιος, «Η Πανελλήνιος του 1948», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 19, 15 Νοεμβρίου 1948, σσ. 422 - 424
- Κόκκινος Διονύσιος, «Η Πανελλήνιος του 1948», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 20, 1 Δεκεμβρίου 1948, σσ. 475 - 480
- Κόντογλου Φώτης, «Η βυζαντινή τέχνη», *Ελευθερία*, 30 Νοεμβρίου 1948
- Κωνσταντόπουλος Μιχαήλ, (Μ.Κ.), «Τα σημερινά επίσημα εγκαίνια της Α πανελληνίου καλλιτεχνικής εκθέσεως», *Ακρόπολις*, 30 Οκτωβρίου 1948
- Μ.Κ. (Μιχαήλ Κωνσταντόπουλος), «Τα χθεσινά εγκαίνια της Α πανελληνίου καλλιτεχνικής εκθέσεως», *Ακρόπολις*, 31 Οκτωβρίου 1948
- Μ.Κ. (Μιχαήλ Κωνσταντόπουλος), «Η πρώτη Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεση», *Ακρόπολις*, 11 Νοεμβρίου 1948
- Μ.Χ.ΚΩΝ-Σ. (Μιχαήλ Κωνσταντόπουλος), «Η πρώτη πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση», 2^ο μέρος, *Ακρόπολις*, 18 Νοεμβρίου 1948
- Μ.Χ.Κ. (Μιχαήλ Κωνσταντόπουλος), «Η πρώτη πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση», 3^ο μέρος, *Ακρόπολις*, 30 Νοεμβρίου 1948
- Μ.Χ. Κων-ς, «Εκθέσεις καλλιτεχνών αποκλεισθέντων της Πανελληνίου», *Ακρόπολις*, 7 Δεκεμβρίου 1948
- Μ.Κ., (Μιχαήλ Κωνσταντόπουλος), «Τα βραβεία και οι έπαινοι της πανελληνίου εκθέσεως», *Ακρόπολις*, 12 Δεκεμβρίου 1948
- Μ.Χ. Κων-ς, (Μιχαήλ Κωνσταντόπουλος), «Τα βραβεία της καλλιτεχνικής εκθέσεως - μια διαμαρτυρία του εθνικού ιδρύματος», *Ακρόπολις*, 16 Δεκεμβρίου 1948
- Μ.Χ.Κ. (Μιχαήλ Κωνσταντόπουλος), «Το τμήμα διακοσμητικής της πανελληνίας έκθεσης», *Ακρόπολις*, 31 Δεκεμβρίου 1948
- Μ.Χ. Κωνς (Μιχαήλ Κωνσταντόπουλος), «Ένας απολογισμός της Πανελληνίου Εκθέσεως», *Ακρόπολις*, 12 Ιανουαρίου 1949
- Λοβέρδος Γεράσιμος, «Ψυχογνωμική και συμπτωματολογία της νεοελληνικής τέχνης. Η πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεση 1948, ως περίπτωσης. Έρευνα ανά τους λαβυρίθους του ψυχικού κόσμου των καλλιτεχνών», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 26, 1 Μαρτίου 1949, σσ. 306 - 310, και συνέχεια του κειμένου στο *Ελληνική Δημιουργία* τ. 27, 1 Απριλίου 1949, σσ. 491 - 497
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ. Ανακοίνωση οργανωτικής επιτροπής των απορριφθέντων», *Έθνος*, 24 Νοεμβρίου 1948
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 3 Νοεμβρίου 1948
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 10 Νοεμβρίου 1948
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το Καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 17 Νοεμβρίου 1948
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 1 Δεκεμβρίου 1948

- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 8 Δεκεμβρίου 1948
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 15 Δεκεμβρίου 1948
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 22 Δεκεμβρίου 1948
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Ο σάλος διά τα βραβεία της εκθέσεως Ζαπτείου», *Έθνος*, 31 Δεκεμβρίου 1948
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 29 Δεκεμβρίου 1948
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 3 Ιανουαρίου 1949
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 5 Ιανουαρίου 1949
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 12 Ιανουαρίου 1949
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 26 Ιανουαρίου 1949
- Μαμάκης Αχιλλέας, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ», *Έθνος*, 16 Φεβρουαρίου 1949
- Μανωλικάκης Ι., «Ανοίγει σήμερον η καλλιτεχνική έκθεσις», *Τα Νέα*, 30 Οκτωβρίου 1948
- Μελάς Σπύρος, «Η μεγάλη έκθεση του Ζαπτείου», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 18, 1 Νοεμβρίου 1948, σσ. 369 - 371
- Μελάς Σπύρος, «Επιβίωση και Παράδοση», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 19, 15 Νοεμβρίου 1948, σσ. 389 - 391
- Μελάς Σπύρος, «Εύθυμες γραμμές από την έκθεση», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 19, 15 Νοεμβρίου 1948, σσ. 445 - 446
- Μελάς Σπύρος, «Εύθυμες γραμμές από την έκθεση», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 20, 1 Δεκεμβρίου 1948, σσ. 508 - 511
- Μελάς Σπύρος «Τα βραβεία στην έκθεση», επιστολή, *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 20, 1 Δεκεμβρίου 1948, σσ. 504 - 505
- Μελάς Σπύρος, «Εκθέσεις Νικολάου, Βυζαντίου και απορριφθέντων από την έκθεση Βυζαντίου», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 21, 20 Δεκεμβρίου 1948, σσ. 595 - 596
- Μελάς Σπύρος, «Μόνιμη έκθεση Ζαπτείου», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 28, 1 Απριλίου 1949, σσ. 523 - 524
- Παλαιολόγος Π., «Από την έκθεση», *Τα Νέα*, 15 Νοεμβρίου 1948
- Παναγιωτόπουλος Σπύρος, «Η πανελλήνιος του Ζαπτείου», *Έθνος*, 16 Δεκεμβρίου 1948
- Παναγιωτόπουλος Σπύρος, «Μια κριτική ματιά στην έκθεση», *Έθνος*, 3 Νοεμβρίου 1948
- Παναγιωτόπουλος Σπύρος, «Η πανελλήνιος έκθεσις. Η Ζωγραφική», *Έθνος*, 10 Νοεμβρίου 1948
- Παναγιωτόπουλος Σπύρος, «Η κριτική της εκθέσεως», *Έθνος*, 17 Νοεμβρίου 1948
- Παναγιωτόπουλος Σπύρος «Η κριτική της εκθέσεως», *Έθνος*, 25 Νοεμβρίου 1948
- Παναγιωτόπουλος Σπύρος, «Η κριτική της εκθέσεως. Χαρακτική», *Έθνος*, 8 Δεκεμβρίου 1948
- Παπαδημητρίου Ευθύμης, «Η Πανελλήνιος Έκθεσις του Ζαπτείου. Η πρώτη μεταπολεμική ομαδική εμφάνισις των καλλιτεχνών μας», *Οι Καιροί*, 14 Νοεμβρίου 1948
- Παπαδημητρίου Ευθύμης, «Η πανελλήνιος έκθεσις του Ζαπτείου», *Οι Καιροί*, 16 Νοεμβρίου 1948
- Παπαλουκάς Σπύρος, «Τα βραβεία της καλλιτεχνικής εκθέσεως», επιστολή, *Το Βήμα*, 19 Δεκεμβρίου 1948
- Παπανούτσος Ε. Π., «Γύρω στην έκθεση», *Το Βήμα*, 2 Δεκεμβρίου 1948
- Παπανούτσος Ε. Π., «Η ελληνική τέχνη», *Το Βήμα*, 9 Δεκεμβρίου 1948
- Προκοπίου Άγγελος, «Η πανελλήνιος έκθεσις», *Η Καθημερινή*, 31 Οκτωβρίου 1948
- Προκοπίου Άγγελος, «Τα νεώτερα ρεύματα», *Η Καθημερινή*, 4 Νοεμβρίου 1948
- Προκοπίου Άγγελος, «Το πρόβλημα του υπαίθρου εις την έκθεσιν», *Η Καθημερινή*, 27 Νοεμβρίου 1948

- Προκοπίου Άγγελος, «Το πρόβλημα του υπαίθρου εις την έκθεσιν», *Η Καθημερινή*, 30 Νοεμβρίου 1948
- Σεμερτζίδης Βάλιας, «Απόψεις πάνω στην πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά 1948*, σσ. 248 - 261
- Σοφιανόπουλος Κ. (ζωγράφος), «Η έκθεσις του Ζαπείου», επιστολή, *Βραδυνή*, 8 Δεκεμβρίου 1948
- Συναδινός Θ. Ν., «Από ότι βλέπω και ότι ακούω», *Το Βήμα*, 14 Νοεμβρίου 1948
- Συναδινός Θ. Ν., «Από ότι βλέπω και ότι ακούω», *Το Βήμα*, 16 Νοεμβρίου 1948
- Συναδινός Θ. Ν., «Από ότι βλέπω και ότι ακούω», *Το Βήμα*, 4 Δεκεμβρίου 1948.
- Συναδινός Θ. Ν., «Από ότι βλέπω και ότι ακούω», *Το Βήμα*, 21 Δεκεμβρίου 1948
- Συναδινός Θ. Ν., «Από ότι βλέπω και ότι ακούω», *Το Βήμα*, 30 Δεκεμβρίου 1948
- Φονσό Ζερμαίν, «Η πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεσις του 1948», *Η Ελλάς*, 8 Νοεμβρίου 1948
- Φονσό Ζερμαίν, «Η πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεσις του 1948», *Η Ελλάς*, 15 Νοεμβρίου 1948
- Φονσό Ζερμαίν, «Οι νεωτεριστικές τάσεις της τέχνης στην Ελλάδα», *Η Ελλάς* (δεν εντοπίσθηκε ημερομηνία)
- Φραγκούδης Τάκης, «Κώστας Παρθένης», *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 20, 1 Δεκεμβρίου 1948, σ. 506
- Χάρης Πέτρος, «Ιστορική Ευθύνη», *Νέα Εστία*, τ. 41, τχ. 476, 01 Μαΐου 1947, σσ. 516 - 7
- Χάρης Πέτρος, «Λαϊκά αιτήματα», *Ελευθερία*, 14 Νοεμβρίου 1948
- Χατζηδάκης Μανόλης, «Η Πανελλήνιος έκθεσις», *Ελευθερία*, 7 Νοεμβρίου 1948
- Χατζηδάκης Μανόλης, «Η ζωγραφική στην Πανελλήνιο Έκθεση», *Ελευθερία*, 14 Νοεμβρίου 1948
- Χατζηδάκης Μανόλης, «Τα ζωγραφικά έργα στην Πανελλήνιο Έκθεση», *Ελευθερία*, 18 Νοεμβρίου 1948
- Χατζηδάκης Μανόλης, «Εκκλησιαστική ζωγραφική. Εξ αφορμής της Πανελληνίου Εκθέσεως του Ζαπείου», *Ελευθερία*, 23 Νοεμβρίου 1948
- Χατζηδάκης Μανόλης, «Υπομνήσεις», *Ελευθερία*, 20 Ιανουαρίου 1949
- Ανακοινώσεις
- «Τα βραβεία της εκθέσεως» (ανακοίνωση της εκτελεστικής επιτροπής), *Ελευθερία*, 23 Δεκεμβρίου 1948
- «Δεν θα χορηγηθούν βραβεία μονομερώς εις τους καλλιτέχνας», ανυπόγραφο, *Ακρόπολις*, 23 Δεκεμβρίου 1948
- «Η πανελλήνιος έκθεσις, Τα βραβεία της εκθέσεως» (ανακοίνωση της εκτελεστικής επιτροπής του εθνικού ιδρύματος), *Βραδυνή*, 30 Οκτωβρίου 1948
- «Το Εθνικόν Ίδρυμα» (ανακοίνωση από την εκτελεστική επιτροπή του εθνικού ιδρύματος), *Βραδυνή*, 16 Δεκεμβρίου 1948
- «Τα βραβεία της εκθέσεως» (ανακοίνωση από την εκτελεστική επιτροπή του εθνικού ιδρύματος), *Βραδυνή*, 23 Δεκεμβρίου 1948
- Εματαιώθη η απονομή των βραβείων εις την πανελλήνιον καλλιτεχνική έκθεση» (ανακοίνωση της εκτελεστικής επιτροπής), *Το Βήμα*, 23 Δεκεμβρίου 1948
- «Τα βραβεία της καλλιτεχνικής εκθέσεως» (ανακοίνωση της επιτροπής βραβεύσεως), *Το Βήμα*, 30 Δεκεμβρίου 1948
- «Περί τα βραβεία της πανελληνίου εκθέσεως» (ανακοίνωση της επιτροπής βραβεύσεως), *Η Καθημερινή*, 30 Δεκεμβρίου 1948
- «Η πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεσις του 1948. Ανακοίνωση της «επιτροπής», *Εμπρός*, 1 Σεπτεμβρίου 1948

- «Η πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεσις του 1948. Ανακοίνωσις της επιτροπής», *Έθνος*, 1 Σεπτεμβρίου 1948
- «Το Εθνικόν Ίδρυμα» (ανακοίνωσις της εκτελεστικής επιτροπής), *Οι Καιροί*, 16 Δεκεμβρίου 1948
- «Ανακοίνωσις του Εθνικού Ιδρύματος» (ανακοίνωσις της εκτελεστικής επιτροπής), *Οι Καιροί*, 23 Δεκεμβρίου 1948
- «Το Εθνικόν Ίδρυμα εβράβευσε μόνον τα καλλιτεχνικά τμήματα της εκθέσεως» (ανακοίνωσις της εκτελεστικής επιτροπής), *Η Καθημερινή*, 23 Δεκεμβρίου 1948
- Περί τα βραβεία της καλλιτεχνικής εκθέσεως», (ανακοίνωσις της επιτροπής βραβεύσεως), ανυπόγραφο, *Τα Νέα*, 23 Δεκεμβρίου 1948
- Ανυπόγραφα
- «Η νεοελληνική τέχνη. Ομιλία του Δρος Λομβέρδου», ανυπόγραφο, *Βραδυνή*, 28 Ιανουαρίου 1949
- «Η ζωγραφική έκθεσις του Παρνασσού. Οι αποκλεισθέντες του Ζαπείου», ανυπόγραφο, *Βραδυνή* (δεν έχουμε εντοπίσει ημερομηνία)
- «Έκθεσις απορριφθέντων έργων πανελληνίου έκθεσις», ανυπόγραφο σύντομο κείμενο, *Το Βήμα*, 10 Νοεμβρίου 1948
- «Καθημερινή ζωή», ανυπόγραφο σύντομο κείμενο, *Το Βήμα*, 11 Νοεμβρίου 1948
- «Από την έκθεσιν», ανυπόγραφο σύντομο κείμενο, *Το Βήμα*, 17 Νοεμβρίου 1948
- ««Σημειώματα», ανυπόγραφο, *Το Βήμα*, 31 Δεκεμβρίου 1948
- «Προς τους καλλιτέχνας της πανελληνίου εκθέσεως», ανυπόγραφο σύντομο κείμενο, *Η Καθημερινή*, 3 Νοεμβρίου 1948
- «Από την Πανελλήνιον Έκθεσιν», ανυπόγραφο σύντομο κείμενο, *Ακρόπολις*, 7 Νοεμβρίου 1948
- «Δια τους καλλιτέχνας», ανυπόγραφο σύντομο κείμενο, *Τα Νέα*, 2 Δεκεμβρίου 1948
- ««Η πανελλήνια έκθεσις και τα απονεμηθέντα βραβεία», ανυπόγραφο, *Τα Νέα*, 23 Δεκεμβρίου 1948
- «Το σκάνδαλο της εκθέσεως», ανυπόγραφο, *Τα Νέα*, 27 Δεκεμβρίου 1948
- «Η πανελλήνια έκθεσις και τα απονεμηθέντα βραβεία. Το σκάνδαλο της εκθέσεως», ανυπόγραφο, *Τα Νέα*, 27 Δεκεμβρίου 1948
- «Αρχή φροντίδων», ανυπόγραφο, *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 25, 1 Σεπτεμβρίου 1948, σσ. 116 - 117
- «Για την έκθεση», ανυπόγραφο, *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 16, 1 Οκτωβρίου 1948, σσ. 236 - 241
- «Τα λόγια και όχι τα έργα;», ανυπόγραφο σύντομο κείμενο, *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 20, 1 Δεκεμβρίου 1948, σ. 497
- «Τα βραβεία στην έκθεση», ανυπόγραφο, *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 22, 1 Ιανουαρίου 1949, σσ. 64 - 65
- «Οι νέοι μας», ανυπόγραφο, *Ελληνική Δημιουργία*, τ. 33, 15 Ιουνίου 1949, σσ. 996 - 997
- «Η διάλεξη του κ. Γ. Λοβέρδου», ανυπόγραφο, *Ελληνική Δημιουργία* (δεν γνωρίζουμε ημερομηνία και τόμο)
- «Η καλλιτεχνική έκθεση», ανυπόγραφο, *Νέα Εστία*, τ. 44, τχ. 510, 15 Σεπτεμβρίου 1948, σ. 175
- «Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεσις», ανυπόγραφο, *Εμπρός*, 31 Ιουλίου 1948
- «Η υποβολή των έργων», ανυπόγραφο, *Έθνος*, 11 Αυγούστου 1948
- «Το Εθνικόν Ίδρυμα», ανυπόγραφο, *Έθνος*, 15 Νοεμβρίου 1948
- «Τα βραβεία της εκθέσεως. Τι λέγει το Ίδρυμα», ανυπόγραφο, *Έθνος*, 16 Δεκεμβρίου 1948
- «Τα βραβεία της εκθέσεως», ανυπόγραφο, *Έθνος*, 23 Δεκεμβρίου 1948
- «Πάλιν τα βραβεία της εκθέσεως», ανυπόγραφο, *Έθνος*, 30 Δεκεμβρίου 1948

- «Έγιναν χθες τα εγκαίνια της πανελληνίου καλλιτεχνικής εκθέσεως», ανυπόγραφο, *Οι Καιροί*, 31 Οκτωβρίου 1948
- «Η ελληνική τέχνη», ανυπόγραφο σύντομο κείμενο, *Οι Καιροί*, 7 Νοεμβρίου 1948
- «Από την έκθεση του Ζαπείου», ανυπόγραφο σύντομο κείμενο, *Μάχη*, 7 Νοεμβρίου 1948
- «Η οργάνωσις της καλλιτεχνικής εκθέσεως», ανυπόγραφο, *Ελευθερία*, 14 Αυγούστου 1948
- «Η πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεσις», ανυπόγραφο, *Ελευθερία*, 2 Σεπτεμβρίου 1948
- «Εθνικό Ίδρυμα και καλλιτεχνία», ανυπόγραφο, *Ο Αιώνας Μας*, περίοδος Γ΄, Ιανουάριος 1949
- «Πανελλήνια Καλλιτεχνική έκθεση», ανυπόγραφο, *Ο Αιώνας Μας*, φύλλο 2, περίοδος Γ΄, Φεβρουάριος 1949, σσ. 46 - 48
- «Μια διάλεξις. Ψυχογνωμική και συμπτωματολογία της νεοελληνικής τέχνης», ανυπόγραφο, *Ο Αιώνας Μας*, φύλλο 2, περίοδος Γ΄, Φεβρουάριος 1949, σσ. 63 - 64
- «Πανελλήνιος καλλιτεχνική έκθεσις», (υπογεγραμμένο υπό του ονομαζόμενου ως Α.Θ.), *Εμπρός*, 31 Οκτωβρίου 1948
- «Η Πανελλήνιος έκθεσις του Ζαπείου», (υπογεγραμμένο υπό του ονομαζόμενου ως Κ.), *Η Καθημερινή*, 12 Ιανουαρίου 1949
- «Εξ αφορμής της εκθέσεως. Ποια νέα υλικά χρησιμοποιούνται στη ζωγραφική και στη γλυπτική», (υπογεγραμμένο υπό του ονομαζόμενου ως Φ.Φ.), *Τα Νέα*, 18 Νοεμβρίου 1948
- «Λαϊκή ανάγκη», (υπογεγραμμένο υπό του ονομαζόμενου ως Χ.), *Νέα Εστία*, 1 Ιανουαρίου 1949, τ. 44, τχ. 513, σ. 47
- «Άτυχο τέλος», (υπογεγραμμένο υπό του ονομαζόμενου ως Χ.), *Νέα Εστία*, 1 Ιανουαρίου 1949, τ. 45, τχ. 516, σ. 47

Δικτυακές πηγές

Λάζαρος Λαμέρας, Πεντέλη σε έκσταση (ανυπόγραφο), Εθνική Πινακοθήκη, <http://www.nationalgallery.gr/el/gluptikh-monimi-ekthesi/sculpture/aphairesi-glyptikh/penteliseekstasi.html> www.nationalgallery.gr (πρόσβαση : 5/9/2019).